СЕРГЕЙ ПРОТОПОПОВ— МАЛОИЗВЕСТНЫЙ РУССКИЙ КОМПОЗИТОР И ТЕОРЕТИК ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

ергей Владимирович Протопопов (1893–1954) является редким, если не уникальным, композитором, который в своей музыке следовал принципам теоретической системы, созданной его учителем Болеславом Леопольдовичем Яворским. Творчество С. В. Протопопова представляет собой своеобразное явление культуры Серебряного века. Будучи связанным сразу с несколькими течениями той эпохи, оно демонстрирует сочетание разнородных стилистических направлений.

С. В. Протопопов родился в Москве 21 марта (по новому стилю 2 апреля) 1893 года, музыкой начал заниматься в возрасте девяти лет, когда стал брать частные уроки фортепиано у Э. Гельмана. В 1912 году он поступил в Московский государственный университет на медицинский факультет, закончив его ускоренным выпуском в 1917 году. Весной того же года был призван в армию, после демобилизации весной 1918 года вернулся в Москву, поступил на библиотечные курсы при Университете Шанявского, одновременно стал работать в передвижной библиотеке при библиотеке имени Льва Толстого.

С 1913 года Протопопов преподавал фортепиано в музыкальной школе, основанной Э. Гельманом и носившей его имя. В 1913–1914 учебном году там же он проходил курс теории музыки у Яворского. Впоследствии Протопопов занимался у теоретика вплоть до 1921 года как частным образом, так и в Киевской государственной консерватории, где обучался композиции и фортепиано, а также посещал курсы, организованные ученическими коллективами консерватории. Тогда же он стал преподавателем Народной консерватории и руководителем хора при Обществе народного театра и искусств, а также преподавал в Высшем музыкально-драматическом институте имени Н. В. Лысенко. После окончания учебы композитор работал в Киевской консерватории, затем вновь перебрался в Москву по приглаше-

нию МУЗО Наркомпроса РСФСР, где поступил на службу в Отдел художественного образования Главпрофабра Наркомпроса. Осенью 1921 года Протопопов получил назначение на пост директора Московского государственного музыкального техникума, где вел большую педагогическую работу, одновременно преподавая фортепиано, хор, теоретические предметы и камерно-вокальный ансамбль. Весной 1930 года он ушел из музыкального техникума, будучи приглашенным в оперную студию Большого театра, где работал до весны 1931 года. Попутно композитор также преподавал музыкальные предметы в средних учебных заведениях; в 1930 году был принят в Союз композиторов СССР. В марте 1934 года Протопопова арестовали, до 1936 года он находился в лагере в г. Мариинск Новосибирской области. В декабре 1935 года Сергея Владимировича направили в лагерь в г. Дмитров Московской области и только спустя полтора года, в 1937 году, разрешили вернуться в Москву. С 1937 по 1938 годы композитор вел хоровой кружок самодеятельности при клубе Дорхимзавода. В сентябре 1938 года он был приглашен на музыкально-педагогический факультет Московской консерватории в качестве старшего преподавателя, где вел музыкально-теоретические дисциплины вплоть до 1943 года, получив в 1941 году звание доцента. В последние годы жизни композитор сотрудничал с Марией Александровной Скрябиной, дочерью известного композитора, и писал музыку к ее театральным постановкам. Скончался Сергей Владимирович в Москве 14 декабря 1954 года.

Протопопов оставался последователем Яворского всю жизнь. Занятия с ним переросли в дружбу, которая продолжалась до смерти знаменитого теоретика в 1942 году. Во время занятий с Яворским Протопопов живо увлекся музыкальной теорией ладов и ладового ритма, став главным ее поборником. Опираясь на более сложную трактовку ладов, композитор создал авангардный для того времени музыкальный стиль, соприкасающийся с творческими направлениями ведущих композиторов-модернистов тех лет. Его основные сочинения, написанные в 1920-х годах, используют технику ладов Яворского. Музыка Протопопова звучала на концертах в Москве с 1915 года, а с 1921 по 1931 годы его основные авангардные сочинения были опубликованы в издательстве Музсектор Госиздат совместно с Universal Edition в Вене.

С начала 1930-х годов в результате давления властей музыка Протопопова перестает звучать в концертных залах, композитор оставляет новаторский

С начала 1930-х годов в результате давления властей музыка Протопопова перестает звучать в концертных залах, композитор оставляет новаторский музыкальный язык и обращается к традиционной тональной музыке академического плана. В 1948 году Сергей Владимирович проделал работу по завершению неосуществленного Скрябиным «Предварительного действа» по имевшимся фрагментам музыкальных эскизов, следуя литературному тексту, написанному композитором. Эта версия, которую Протопопов осуществил при участии и помощи М. А. Скрябиной, предназначена для солистов, певцов и двух фортепиано. Композитор замышлял в дальнейшем сделать оркестровую версию этого сочинения, однако его преждевременная кончина помешала осуществлению этого замысла.

Сергей Владимирович остался приверженцем Яворского даже после того, как был вынужден отказаться от авангардного стиля в начале 1930-х годов. Помимо применения теории Яворского в своих музыкальных произведениях, композитор использовал ее в педагогической деятельности, а также при анализе музыкальных произведений. Он пропагандировал идеи учителя на лекциях, которые читал в Московской консерватории, а также в частных учреждениях, способствуя их распространению среди студентов и коллег. Об этом свидетельствует множество статей, заметок и аналитических эссе, хранящихся в архиве Российского национального музея музыки (до 2018 г. — ГЦММК имени М. И. Глинки)². В 1930 году Протопопов написал книгу «Элементы строения музыкальной речи», где наиболее подробно изложил ладовую теорию Яворского.

Долгое время имя Протопопова было неизвестно на родине и за рубежом. В 1960-х годах немецкий теоретик Детлев Гойови, наряду с исследованием творчества целого ряда выдающихся композиторов, представителей русского авангарда начала века, обратился к наследию С. В. Протопопова. Книга «Neue Sowjetische Musik» была издана в Германии в 1972 году³. В том же году была переиздана в издательстве Universal Edition Вторая соната для фортепиано Протопопова. Только в 1982 году имя Протопопова было упомянуто в Музыкальной энциклопедии (издательство «Советская Энциклопедия»), а в 1983 году американский музыковед Гордон Маккуир — в своей книге «Russian Theoretical Thought in Music» — сделал подробное описание теории Яворского и ее применения в музыке Протопопова. В последнее время музыка Протопопова все чаще звучит на концертах в России и в других странах. Его сонаты и вокальные сочинения не раз были исполнены в залах Московской консерватории. В январе 1992 года в музее Скрябина в Москве была исполнена его редакция скрябинского «Предварительного действа», которая затем прозвучала в Большом зале консерватории в 1993 и 1994 годах.

В контексте стилистических направлений и тенденций Серебряного века Сергей Протопопов занимает весьма неоднозначное место. Творческое наследие Протопопова можно разделить условно на три основных периода. Первым является ранний период, в котором композитор еще не нашел свою индивидуальную стилистику, датируется примерно от 1913 по 1917 год. Второй период — авангардный — в творчестве композитора (с 1917 по 1931 год) можно считать основным. В это время композитор создал свой индивидуальный стиль, основанный на теоретической системе ладового ритма его учителя Б. Яворского. Третий период — с 1931 года вплоть до его смерти в 1954 году. В это время композитор, подобно всем его современникам, которые остались в Советском Союзе, был вынужден отказаться от авангардной стилистики и обратиться к упрощенному стилю, отчасти связанному с эстетикой социалистического реализма, отчасти возобновлявшему эстетику русского лиризма XIX века.

В творчестве своего авангардного периода Протопопов обращался к трем жанрам: к фортепианной сонате, романсу и вокальным произведе-

ниям, сочиненным на тексты народных сказок; последние несколько более продолжительны по времени, чем романсы и, следовательно, попадают под отдельную категорию. Протопоповым созданы три фортепианные сонаты, три сказки («Ворона и Рак», «Лиса-пустынница» и «Сказка о дивном гудочке») и десять романсов, составляющих три вокальных цикла (вокальный цикл «Юность» на слова Сергея Липского, «Два стихотворения А. Пушкина» и вокальный цикл «Поэма любви» на стихи Пушкина). Сохранилась камерно-инструментальная версия лишь одного из романсов («Ромашки», ор. 3 № 2, второго из цикла «Юность» на стихи С. Липского), переложенная автором для голоса, скрипки, виолончели и фортепиано. В Российском национальном музее музыки находится рукопись еще одного романса, написанного в авангардной технике («Сказание» на стихи С. Липского), и вокального произведения для голоса и двух фортепиано — «Стих о Покрове».

«Стих о Покрове». Музыку С. В. Протопопова основного, авангардного, периода фактически невозможно объединить эстетическими установками какого-либо одного направления. Его творчество стоит на пересечении нескольких течений, органично объединяя в себе несколько стилей. Достаточно ортодоксальное следование теории Яворского в плане гармонического языка органично сочеталось с собственной оригинальной музыкальной эстетикой, созвучной смелым стилистическим новшествам футуристов и кубофутуристов, поискам новой парадигмы в поэзии и прозе символистов, метафизическому космизму супрематистов. Творчество Протопопова примыкает наиболее явно к течениям символизма и кубофутуризма.

Особенно заметной представляется нам связь Протопопова с символизмом. В его творчестве ощущается отчетливая тенденция к психологической выразительности, представляющая собой, по сути, продолжение определенных свойств романтической музыки XIX века, но в ином ракурсе. Присутствует тесная связь с эстетикой Скрябина, но она сказывается не в подражании манере мастера, а в продолжении его традиции на новом уровне.

Употребление Протопоповым ладовой системой Яворского также устанавливает параллели с символистской эстетикой, в особенности в сочетании с романтическими настроениями, присутствующими в музыке. Подобно Скрябину и Рославцу, главенство ладовой структуры в гармонии этой музыки выступает как «некий символ, замкнутый в себе и до конца не разгаданный, самоценный и многозначный» [4, 53].

Характерными особенностями, ассоциируемыми с эстетикой символизма, являются многочисленные авторские исполнительские ремарки в партитурах композитора. Ремарки свидетельствуют о высоком уровне семантического начала, присутствующего в музыке композитора, о наличии в его творчестве символизма, выражающего те запредельные тайны, которые зачастую невозможно выразить вербальным языком. Они в первую очередь перекликаются с ремарками, встречающимися в фортепианной музыке Скрябина, в особенности в его поздних сочинениях (например, в фортепианных сонатах

 N° 6–10), записанными преимущественно по-французски и иногда по-итальянски. Подобным же образом многочисленные исполнительские ремарки можно встретить в сочинениях Прокофьева и Рославца. Ремарки Протопопова красноречивы, выразительны и даже драматичны по своей стилистике, например, ремарки vago, sempre ondeggiando, minaccioso (глухо, с постепенно нарастающим рокотом* — пер. с ит. С. Протопопова) и еп embrassant avec douceur (обнимая с нежностью).

К тому же в различных жанрах композитор записывает ремарки на разных языках, что отнюдь не случайно, а несет определенную семантику. В фортепианных сонатах ремарки написаны по-итальянски, что объясняется увлечением Яворского итальянской живописью и скульптурой, а также архитектоническими идеями сонат, в сказках — по-русски, что легко объяснить желанием композитора продемонстрировать глубокую связь с русской народной, почвенной традицией. В романсах ремарки даны в разных случаях по-французски, по-немецки и по-итальянски. Хотя Протопопов сочинял романсы исключительно на русские тексты, он тем не менее хотел продемонстрировать преемственность романсовому наследию не только русской традиции XIX века, но также и европейской.

В «литературном прочтении» трех фортепианных сонат Протопопова, проясненного авторскими ремарками, осознается непосредственное веяние духовных направлений начала XX века. Его сонаты представляют собой сложные композиции с рельефно-выраженными драматургическими линиями, которые отражают душевные переживания. Фактурные средства, использованные композитором, наводят на ассоциации с яркими литературными образами, а также изображением внешнего мира (наподобие колоколов, труб, потока воды, бури), а наличие авторских ремарок упрочняют эти ассоциации в сознании музыкантов (например, ремарки по-итальянски quasi tromba (подобно трубе) и quieto, come una ombra passeggiera (тихо, словно проходящее облако)). Музыкальная драматургия сочинения, его образы, выраженные определенными фактурными средствами, вызывают аналогии с идеями духовного искательства, а также теургической тематикой, так отчетливо выраженные в творениях современных Протопопову композиторов, а также писателей, поэтов и художников.

Выбор Протопоповым литературных источников для своих романсов был очень невелик — во время своего авангардного периода композитор обращался всего лишь к поэзии А. Пушкина и С. Липского, совершенно не принимая во внимание творчество ведущих поэтов своего времени, примыкающих к символистскому течению или какому-либо другому из модернистских направлений. Однако его музыкальная трактовка этих романсов полностью отвечает отмеченной Т. Левой тенденции символистского переосмысления классических текстов романсов [5]. Избирая сравнительно простые по строению и содержанию стихи, композитор привносит в них весьма усложнен-

^{*} Более точный перевод — неясно, волнительно, угрожающе (прим. перев.).

ную семантическую трактовку, предлагая элемент декадентского трагизма, а также мистические, «туманные» настроения, свойственные символисткой эстетике (выраженные в первую очередь в его вокальных сочинениях: романсе «Сказание» ор. 2 N° 2 на стихи С. Липского, вокальном цикле «Юность» ор. 3 на стихи С. Липского и вокальном цикле «Поэма любви» ор. 11 на стихи А. Пушкина. В семантике романсов присутствуют гораздо более утонченные нюансы и градации смысла, чем заложены в стихах.

Обращение Протопопова к вокальным произведениям, написанным на тексты русских народных сказок, также демонстрирует причастность к символическому эстетическому направлению. Здесь ярко прослеживается черта символистского мироощущения в стремлении к запредельным, сказочным сюжетам, а также к некоторой символической иносказательности, заложенной в них (как, например, характеры персонажей и их противодействия: вороны и рака в сочинении «Ворона и рак» ор. 4 N° 1, лисы и петуха в сочинении «Лиса-пустынница» ор. 4 N° 2, брата и сестры, убившей его в «Сказке о дивном гудочке» ор. 7).

Только в незначительной мере можно обнаружить следы влияния импрессионизма на творчество Протопопова, выраженного в утонченной фактуре, а также встречающихся порой зарисовках сиюминутных состояний. Более ощутимы в творчестве Сергея Владимировича стилистические тенденции, которые можно ассоциировать с направлением экспрессионизма. Это представлено в первую очередь изображением эмоциональных состояний, выходящих тем или иным образом за пределы обыденных. Факт использования новых гармонических средств в контексте эмоциональной выразительности подразумевает стремление автора выражать более широкий диапазон чувств и эмоций, нежели тот, который доступен в мажорно-минорной диатонической системе. Настроения, встречающиеся в его музыкальных произведениях, простираются от самых фантастически-гротескных до наиболее утонченно-лирических. Сложные драматургические построения, заложенные в его фортепианных сонатах, усиливают эффект этих эмоциональных крайностей. В то же самое время композитор как бы камуфлирует свой широкий эмоциональный мир под маску бесстрастной конструктивности, которая присутствует в его сочинениях, что наиболее наглядно выражено в финале Первой сонаты ор. 1 и бурных по своей эмоциональной выразительности срединных разделах одночастных Второй и Третьей сонат.

Бесспорной является причастность композитора к эстетике футуризма. В его музыке, наряду с чертами романтизма и символизма, присутствуют и противоположные черты — «холодные», архитектонически стройные формы, представляющие «застывшее» пространство, не лишенное, однако, внутренней экзальтации. Фактурные решения многих фрагментов фортепианных сонат Протопопова, а также некоторых из его романсов и сказок не соответствуют развитию, свойственному романтической музыке, а представляют продвижение в сторону большей абстракции. Эти обширные конструктивные построения, представленные новаторской урбанистической фактурой, создают

в сочинениях Протопопова дополнительную реальность антиромантического звучания. Существуя параллельно с вышеупомянутым романтическо-символистским образным миром, эта область бесстрастной конструкции отнюдь не соприкасается с ним.

Жесткий, урбанистично-конструктивистский строй музыки Протопопова, резкая, сухая и в то же время бравурная фортепианная техника сродни также эстетике кубизма, геометрическим формам произведений художников-супрематистов: К. Малевича, В. Татлина, М. Матюшина, И. Чашника. Фактурные блоки, представляющие длительные погружения в единую динамичную фактурную ткань, состоящую из повторяющихся коротких мелодических и ритмических мотивов, порой резко сменяющихся следующим, встречным, резко контрастным фактурным блоком, несомненно, создают параллели с геометрическими формами, встречающимися у художников-абстракционистов. Наиболее наглядно это представлено во Второй сонате, состоящей из девяти разделов, каждый из которых разделен на два или более контрастных подраздела. Несмотря на всю эмоциональность музыкального языка сонаты, фактурная контрастность между ее разделами и подразделами носит конструктивные «геометрические» черты, сопоставимые с абстрактными картинами художников-современников композитора. Духовная константа, присутствующая в музыке Протопопова, в сочетании с геометрическими фактурными блоками наводит на мысль о параллели с творчеством супрематистов, в особенности Малевича.

Связь с конструктивизмом 20-х годов в музыке Протопопова выражается преимущественно в жестком урбанистическом звучании, присутствующем в его фортепианных сонатах, сказках и некоторых из романсов. Формы, присущие фортепианным сонатам, антиромантическая стилистика и гротескная ирония, часто встречающиеся в некоторых музыкальных разделах сонат и сказок, вносят в творчество композитора связь с этим течением в искусстве. Вместе с тем (помимо одной лишь «Лисы Пустынницы» в некоторых ее аспектах) Протопопову была чужда социально-утопическая тематика и плакатность, свойственная некоторым авторам тех лет. В эстетике Протопопова продолжали главенствовать качества абстрактной интровертивной рефлексии, присущие в большей мере авторам 1910-х годов.

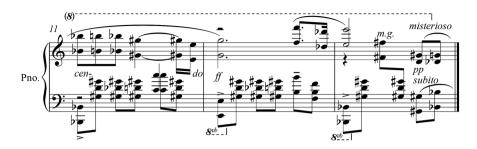
Аспекты конструктивизма можно обнаружить в присущем музыке Протопопова принципе остинатных вариаций, семантически выражающем идею «вечного движения». Остинатность выражена многократно повторяющимися ритмическими ячейками, образующими тематическое ядро на фоне относительно статичного гармонического развития. В данном контексте ритм главенствует и начинает нести функцию тематизма. Часто остинатность присутствует в тех фортепианных сонатах, где использована жесткая, «урбанстическая» фортепианная фактура, которая в большей степени свойственна эстетике конструктивизма, чем романтизма, как наглядно продемонстрировано в различных разделах Второй и Третьей сонат. Однако в отличие от многих композиторов 20-х годов, выражающих своей музыкой

внешние театральные эффекты, Протопопов стремится к большему отчуждению от программности, делая ставку на абсолютную музыку, упоение звуком как таковым. Тем самым он ближе примыкает к футуристам 10-х годов, чем к конструктивистам 20-х.

Протопопов был, безусловно, приверженцем московской композиторской школы, и его музыка обнаруживает связь с московской стилистикой⁴. Музыка Сергея Владимировича, несмотря на свои авангардистские качества, во многом продолжает романтические традиции фортепианных сонат и романсов русских и европейских композиторов XIX и начала XX века. Его фортепианным сонатам и романсам свойственны такие качества, как философичность, психологизм, самоуглубленность и субъективность переживания, трагедийность и экзальтированный порыв. Опираясь на традиционный жанр сонаты, излюбленный многими русскими композиторами начала XX века, в особенности в 1920-е годы, композитор подчеркнул свою принадлежность к московской школе (пример 1).

Пример 1. С. В. Протопопов. Первая соната, третья часть





Исключением являются его сказки для голоса и фортепиано. Обращение к нетрадиционному жанру, представляющему, по сути, разновидность романсов, а также привнесение театральности добавляет дополнительный авангардный элемент, что подразумевает определенное эстетическое примыкание к петербургской-ленинградской традиции⁵. Внешнее стилистическое сходство с музыкой Стравинского усиливает это подтверждение, что наиболее наглядно присутствует в сочинении «Лиса-пустынница», отдельные фрагменты которого по своей фортепианной и вокальной фактуре и игровом начале напоминают творчество великого современника Протопопова 1910–1920-х годов.

Наиболее явно стилистика театрализованных жанров 1920-х годов, столь редкая в музыкальном творчестве Протопопова, прослеживается в сказке «Лиса пустынница», в фортепианной фактуре которой присутствуют внешние изобразительные свойства театрализованных жанров, а в вокальной партии — элементы стилизации. Ритмическая динамика этого сочинения предполагает игровое начало, которому чужды романтическая рефлексия и философичность. В меньшей мере черты театральности и изобразительности можно обнаружить даже в романсах, составляющих цикл «Два стихотворения А. Пушкина», ор. 10. Здесь они сказываются в аспекте стилизации — в частности, жанр баркаролы в романсе «В гондоле» (пример 2) и цыганские пляски и напевы в романсе «Цыганочка». Это выражено ритмическим рисунком, мелодией и изобразительностью, присущей фортепианной фактуре.

Пример 2. С. В. Протопопов. Романс «В гондоле» из цикла «Два стихотворения А. Пушкина», ор. 10





Модернистскую эстетизацию фольклора можно проследить в двух сочинениях, написанных на тексты русских народных сказок — «Лиса пустынница» и «Сказка о дивном гудочке». В них автор использует интонационные элементы народной мелодики ($npumep\ 3$).

Композитор отнюдь не скован системой Яворского в области ритмики, поэтому виртуозным образом обыгрывает ритмические особенности народной музыки, максимальным образом приближаясь к фольклорной стилистике.

Пример 3. С. В. Протопопов. Сказка о дивном гудочке

В сказках отчетливо присутствует элемент театральности в виде игрового начала, элементов скоморошества. В отличие от фортепианных сонат и большей части романсов, в сказках доминирует внешне изобразительное начало и игровая динамика. Музыка не выражает субъективные переживания автора, а является отстраненной и с долей иронии «изображает» действо на сцене. Это представляет противоположную эстетическую позицию по отношению к той, которая заложена в сонатах и романсах композитора. Таким образом, творчество Протопопов представляется нам в своем широком объеме. В «Сказке о дивном гудочке», наряду с антиромантической театрализированной стилистикой, романтические черты присутствуют в большей мере. Помимо наличия фольклорных музыкальных свойств, преломленных через призму модернистской гармонии, фактуры и эстетики, фольклорная линия подчеркивается использованием цитаты народной мелодии архангельской губернии, звучащей в кульминационной точке сочинения. Она изложена в традиционной диатонической гармонизации, хотя фортепианная фактура близка к рахманиновской. Это драматическое цитирование народной мелодии, оформленной позднеромантической (за счет фактуры) стилистикой, в контексте модернистского звукового мира представляет собой один из самых ранних примеров зарождения полистилистики и коллажа, а ее привнесение в музыкальное произведение содержит в себе яркую концептуальную задачу. Это демонстрирует еще нарождающуюся грань творчества композитора авангардного периода, которой не было суждено развиться дальше.

Опера «Первая конная», написанная в 1929–1933 годы на либретто Андрея Иркутова по мотивам пьесы Всеволода Рождественского, демонстрирует отход от модернистской эстетики, представляя пример музыкальной стилистики социалистического реализма. Сюжет, безусловно, предопределен идеологическими задачами, будучи лишен всех утонченных эстетских качеств, присущих предыдущим сочинениям композитора. Элементы авангардной гармонии присутствуют главным образом во вступлении к опере и встречаются в некоторых сценах (пример 4).

Allegretto

Tenor

Tenor

Baritone

Baritone

Bass

Allegretto

Piano

Diagretto

Fiano

Baritone

Baritone

Bass

Allegretto

Baritone

Пример 4. С.В. Протопопов. Опера «Первая конная». Эпизод 3

Помимо этих изолированных фрагментов музыка в большей мере написана простым броским языком, включает в себя интонации народных мелодий, преподнесенных плакатным образом, заключает внешнюю эмоциональную выразительность, упрощенную гармонию и ритмику, а также жесткую, лапидарную фактуру. Элементы соцреализма встречаются в некоторых других сочинениях Протопопова 1930-х, 1940-х и начала 1950-х годов. Однако более верно определить манеру большой части сочинений Протопопова, написанных после 1930 года, как возврат к традиционному стилю, как выражение традиционализма или стиля ретро. В них присутствуют черты романтизма, сентиментализма, русской мелодической лирики, свойственные музыке XIX века. Многие сочинения Про-

топопова тех лет трудно отличить от подобных сочинений, написанных композиторами XIX века, разве что большей долей меланхолических, элегических настроений. Только в некоторых сочинениях, в необычных гармонических последовательностях и плотной фортепианной фактуре, можно наблюдать присущую стилю автора 20-х годов авангардистскую стилистику. Среди последних сочинений композитора выделяются романсы, написанные на стихи Лермонтова, а также несколько сохранившихся сочинений, написанных для театральных постановок. Среди последних в первую очередь можно назвать музыку к пьесе А. Н. Островского «Гроза» (постановка М. А. Скрябиной).

Отголоски эстетики Серебряного века присутствовали в творчестве автора до самых последних дней. Они проявились в полной мере в завершенной Протопоповым версии «Предварительного действа» Скрябина, когда один единственный раз — в 1948 году — композитору была представлена возможность еще раз погрузиться в духовную проблематику ушедшей эпохи. Работу по завершению «Предварительного действа» нельзя соотнести с эстетическими устремлениями того времени, в котором она была осуществлена — конца 1940-х годов. В ней в большей мере присутствуют черты стилистики Протопопова 1920-х годов — использование новых гармоний (в данном случае не своих, а позднего Скрябина), четкость гармонического изложения и построения формы, а также употребление фактурных блоков, в каждом из которых представлен единый фактурный пласт и единое гармоническое построение. Так композитор к концу своей жизни еще раз утвердил, пусть даже частичным образом, ту эстетическую позицию, которая была наиболее представительной для его творчества.

ЛИТЕРАТУРА _

- 1. *Берченко Р. Э.* В поисках утраченного смысла: Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире». Москва: Классика XXI, 2005. 368 с.
- 2. *Воробьев И.* С. Русский авангард и творчество Александра Мосолова 1920-х 1930-х годов. СПб.: Композитор. 2-ое издание, 2006. 324 с.
- з. *Гойови Д.* Новая советская музыка 20-х годов. Перевод с немецкого и редакция Н. Власовой. Москва: Композитор, 2006. 368 с.
- 4. *Журавлева А.* Э. К проблеме «синтетаккорда» Н. Рославца // Материалы научно-теоретической конференции. Брянск: Фестиваль искусств имени Николая Рославца и Наума Габо, 1994. С. 49–58.
- 5. *Левая Т. Н*. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. Москва: Музыка, 1991. 168 с.
- 6. Протополов С. Примечания к статье Б. Яворского «Сюиты Баха для клавира» // Яворский Б. Сюиты Баха для клавира. Носина В. О символике «французских сюит» И. С. Баха. Москва: Классика XXI, 2006. С. 66–77.
- 7. Протополов С. Элементы строения музыкальной речи. В 2-х томах. Москва: Музсектор Госиздата, 1930. Т. 1 165 с. Т. 2 176 с.
- 8. Русский авангард. Манифесты, декларации, программные статьи (1908–1917) / Автор-составитель И. С. Воробьев. СПб.: Композитор, 2008. 256 с.
- 9. Рыжкин И. Я. Теория ладового ритма // Мазель Л. А., Рыжкин И. Очерки по истории теоретического музыкознания. Т. 2. М.-Л., 1939. С. 76–89.

- 10. Скворцова И. А. Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX–XX веков. Москва: Композитор, 2009. 354 с.
- 11. Скрябин А. Н. Предварительное действо // Русские пропилеи: Материалы по истории мысли и литературы. Т. 6 / Собрал и приготовил к печати М. О. Гершензон. Москва, 1919. С. 202–247.
- 12. Скрябин А. Н. Предварительное действо. Фантазия для чтеца, хора и двух фортепиано. Восстановление С. Протопопова. Москва: Композитор, 2008. 210 с.
- 13. *Томпакова О. М.* Сергей Протопопов // Наследие. Музыкальные собрания II. Москва: ГЦММК имени М. И. Глинки, 1992. С. 97–98.
- 14. Холопов Ю., Кириллина Л., Кюрегян Т., Лыжов Г., Поспелова Р., Ценова В. Музыкально-теоретические системы. Москва: Композитор, 2006. 631 с.
- 15. *Яворский Б. Л*. Статьи, воспоминания, переписка. Редакция И. Рабиновича и Д. Шостаковича. Т. 1. Москва: Советский композитор, 1972. 712 с.
- 16. *Яворский Б. Л*. Строение музыкальной речи. Материалы и заметки. Т. 1–3. Москва: тип. Г. Аралова. 1908. 8, 8, 8 с.
- 17. Gojowy D. Musikstunden: Beobachtungen, Verfolgungen und Chroniken neuer Tonkunst, 1. Auflage Verlag Christoph Dohr, Köln. 2008. 704 s.
- 18. Gojowy D. Neues Sowjetische Avant-garde des 20er Jahre. Regensburg: Laaber Verlag. 1980. 462 s.
- 19. *Klause I.* Sergej Protopopov ein Komponist im Gulag. Die Musikforschung 63. Jahrgang 2010. S. 134–146.
- McQuere G. The Theories of Boleslav Yavorsky // Russian Theoretical Thought in Music. ed. Gordon D. McQuere. Ann Arbor: UMI Research Press. 1983. P. 109–164.
- 21. Wehrmeyer A. Aspekte klassizistischen Komponierens in der russischen Musik // Die klassizistische Moderne in der Musik des 20. Jahrhunderts. Ed. Hermann Danuser. Winterthur. 1997. S. 75–83.

REFERENCES_

- Berchenko R. E. V poiskakh utrachennogo smysla: Boleslav Yavorskiy o «Khorosho temperirovannom klavire» [In Search for Lost Meaning: Boleslav Yavorsky about the «Well-Tempered Clavier»]. Moscow: Klassika XXI, 2005. 368 p.
- Vorobyev I. S. Russkiy avangard i tvorchestvo Aleksandra Mosolova 1920-kh 1930-kh godov [The Russian Avant-Garde Music and the Music of Alexander Mosolov from the 1920s and the 1930s]. St. Petersburg: Kompozitor. 2nd Edition, 2006. 324 p.
- Gojowy D. Novaya sovetskaya muzyka 20-kh godov. Perevod s nemetskogo i redaktsiya N. Vlasovoy [The New Soviet Music of the 1920s. Translated from the German and Edited by Natalia Vlasova]. Moscow: Kompozitor, 2006. 368 p.
- 4. Zhuravlyeva A. E. K probleme «sintetakkorda» N. Roslavtsa [Concerning the Issue of Nikolai Roslavetz's «Synthetic Chord»] // Materialy nauchno-teoreticheskoy konferentsii [Materials from the Scholarly-Practical Conference]. Bryansk: Festival iskusstv imeni Nikolaya Roslavtsa i Nauma Gabo [The Nikolai Roslavetz and Nahum Gabo Festival for the Arts], 1994. P. 49–58.
- Levaya T. N. Russkaya muzyka nachala XX veka v khudozhestvennom kontekste epokhi [Russian Music from the Beginning of the 20th Century in the Artistic Context of the Epoch]. Moscow: Muzyka, 1991. 168 p.
- 6. Protopopov S. Primechaniya k statye B. Yavorskogo «Syuity Bakha dlya klavira» [Annotations to Boleslav Yavorsky's «Bach's Suites for Clavier»] // Yavorskiy B. Syuity Bakha dlya klavira. Nosina V. O simvolike «frantsuzskikh syuit» I. S. Bakha [Yavorsky B. Bach's Suites for Clavier. Nosina V. About the Symbolism in Bach's «French Suites»]. Moscow: Klassika XXI, 2006. P. 66–77.
- 7. Protopopov S. Elementy stroeniya muzykalnoy rechi [Elements of Construction of Musical Speech]. Moscow: Muzsektor Gosizdata. Vol. 1–2. 1930. Vol. 1. 165 p., Vol. 2. 176 p.
- Russkiy avangard. Manifesty, deklaratsii, programmnye stati (1908–1917) [Manifestos, Declarations, Program Articles] / Author-compiler I. S. Vorobyev. St. Petersburg: Kompozitor, 2008. 256 p.
- Ryzhkin I. Ya. Teoriya ladovogo ritma [The Theory of Modal Rhythm] // Mazel L. A., Ryzhkin I. Ocherki
 po istorii teoreticheskogo muzykoznaniya [Outlines for the History of Theoretical Musical Science].
 Vol. 2. Moscow-Leningrad, 1939. P. 76–89.

- 10. Skvortsova I. A. Stil modern v russkom muzykalnom iskusstve rubezha XIX–XX vekov [The Moderne Style in the Russian Art of the Turn of the 19th and 20th Centuries]. Moscow: Kompozitor, 2009. 354 p.
- 11. Skryabin A. N. Predvaritelnoe deystvo // Russkie propilei: Materialy po istorii mysli i literatury [The Russian Propylaeum: Materials from the History of Thought and Literature]. Vol. 6 / Compiled and prepared for publication by M. O. Gershenzon. Moscow, 1919. P. 202–247.
- 12. *Skryabin A. N.* Predvaritelnoe deystvo. Fantaziya dlya chtetsa, khora i dvukh fortepiano. Vosstanovlenie S. Protopopova [Prefatory Action. Fantasy for Recitation, Chorus and Two Pianos. Reconstruction by Sergei Protopopov]. Moscow: Kompozitor, 2008. 210 p.
- 13. *Tompakova O. M.* Sergey Protopopov // Nasledie. Muzykalnye sobraniya II [Heritage. Musical Compilations II]. Moscow: M. I. Glinka State Central Museum of Musical Culture, 1992. P. 97–98.
- 14. Kholopov Yu., Kirillina L., Kyuregyan T., Lyzhov G., Pospelova R., Tsenova V. Muzykalno-teoreticheskie sistemy [Music-theoretical systems]. Moscow: Kompozitor, 2006. 631 p.
- 15. *Yavorskiy B. L.* Statyi, Vospominaniya, Perepiska. Redaktsiya I. Rabinovicha i D. Shostakovicha [Articles, Memoirs, Correspondence. Edited by I. Rabinovich and D. Shostakovich]. Vol. 1 Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1972. 712 p.
- 16. *Yavorskiy B. L.* Stroenie muzykalnoy rechi. Materialy i zametki [Construction of Musical Speech]. Vol. 1–3. Moscow: G. Aralov Printers. 1908. 8, 8, 8 p.
- 17. *Gojowy, D.* Musikstunden: Beobachtungen, Verfolgungen und Chroniken neuer Tonkunst, 1 [Music lessons: observations, persecutions and chronicles of new musical art, 1]. Auflage Verlag Christoph Dohr, Köln, 2008. 704 s.
- 18. *Gojowy D.* Neues Sowjetische Avant-garde des 20er Jahre [New Soviet Avant-garde of the 1920s]. Regensburg: Laaber Verlag, 1980. 462 s.
- 19. *Klause I.* Sergej Protopopov ein Komponist im Gulag [Sergei Protopopov-a composer in the Gulag]. Die Musikforschung 63. Jahrgang 2010. S. 134–146.
- McQuere G. The Theories of Boleslav Yavorsky // Russian Theoretical Thought in Music. ed. Gordon D. McQuere. Ann Arbor: UMI Research Press, 1983. P. 109–164.
- 21. Wehrmeyer A. Aspekte klassizistischen Komponierens in der russischen Musik // Die klassizistische Moderne in der Musik des 20 [Aspects of Neoclassical composition in Russian music / / Neoclassical Modernism in 20th-century music]. Jahrhunderts. Ed. Hermann Danuser. Winterthur, 1997. S. 75–83.

ПРИМЕЧАНИЯ _

- ¹ Передвижная библиотека транспортное средство (обычно автобус, иногда грузовик), оборудованное полками или витринами для транспортировки книг. Удобно для маленьких и отдаленных населенных пунктов, где создание обычной библиотеки нецелесообразно. В западных странах мобильные библиотеки иногда предназначались для инвалидов, ограниченных в движении; впоследствии однако этот сервис был вытеснен интернетом и заказом по телефону.
- ² Аналитические эссе так и не были напечатаны и, по-видимому, не предназначались для публикации, будучи написаны для личного освоения Протопоповым различных аспектов этой теории.
- В России книга немецкого теоретика вышла в переводе и под редакцией Н. Власовой [3].
- Московской композиторской школе свойственно сохранение романтической инструментальной фактуры и эмоциональных настроений, как наглядно продемонстрировано в творчестве С. Рахманинова, Н. Метнера, Н. Мясковского, А. Скрябина, Н. Рославца и А. Мосолова последним трем авторам также присуще привнесение новаторской гармонии в романтическую фактуру и эмоциональная выразительность.
- ⁵ Для композиторов петербургской (ленинградской) школы в большей мере характерно сохранение диатонической гармонии при отходе от романтической фактуры и эмоциональной выразительности в сторону тенденций неоклассицизма и театральности, как выражено в творчестве В. Щербачева, В. Дешевова, Л. Половинкина и А. Животова.