

БЫЧКОВА Н. В., кандидат искусствоведения, завкафедрой теории и методики преподавания искусства Белорусского государственного педагогического университета имени Максима Танка

«Знаки на белом» Эдисона Денисова в контексте неоромантических тенденций в русской музыке 70–80-х годов XX века

Рецензент ЯЩЕНКО В. Н., кандидат искусствоведения, доцент,
доцент кафедры художественного творчества и продюсерства
Института современных знаний имени А. М. Широкова

Автором проанализировано произведение для фортепиано «Знаки на белом» Эдисона Денисова, отразившее художественные идеи и стилистические искания композитора в русле неоромантизма 70–80-х гг. прошлого столетия. Особое внимание уделено вопросам программности, стилистики и формообразования сочинения.

The article considers the piano composition «Signs on White» of Edison Denisov which has reflected the art ideas and stylistic searches of the composer in the stream of neo-romanticism of 70–80 years. Special attention is given to questions of the program, stylistics and the composition form.

Введение. «Все, что до меня – мое», – считал И. В. Гёте, имея в виду В. Шекспира. Музыкальное искусство XX в., претендующее на положение наследника всей предшествующей истории европейской музыкальной культуры, на определенном этапе своего развития, обусловленном эстетическими и имманентно-музыкальными причинами, обращает свой взор в прошлое с целью найти в нем источник новых сил. Неоднократные попытки обращения явились реконструкциями того или иного ушедшего в прошлое стиливого направления и реализовались в многочисленных «нео...». Этот диалог с наследием предыдущих эпох послужил основой для возникновения так называемых «рефлексивных» (В. Медушевский) или «историко-интерпретирующих стилей» (Т. Чередниченко). Получившие широкое художественное воплощение неостили (неоклассицизм, необарокко, неоромантизм) обусловили появление нового явления столетия – стиливой множественности. Его основой явилось свободное

совмещение характерных признаков различных стиливых систем, что позволило охарактеризовать XX в. как «эпоху стилей» (Г. Григорьева) или «эпоху мышления стилями» (Т. Левая).

В русской музыке советского времени период 70–80-х гг. был назван Г. Григорьевой «временем активных стиливых взаимодействий». Для него характерно свободное оперирование разными стиливыми направлениями, отличающееся свободой смен стиливых моделей и перехода от одной манеры письма к другой. «Возникает новое качество стиля, – считает музыковед, – проявляющееся в множественно-стилевом варьировании с его опорой на весь стилистический “срез” музыкальной культуры; ранее дифференцированные, различные стиливые направления (фольклорные, неоклассические и иные) теперь выступают в едином русле интенсификации активных стиливых синтезов» [1, с. 22].

Особого внимания заслуживает возрождение в музыке этих десятилетий тен-

денций романтического искусства, получивших новые и специфические формы воплощения. Об этом свидетельствуют работы многих исследователей, основную идею которых можно выразить словами Т. Левоу: «...широта распространенности, а также многообразие форм выражения современного романтизма таковы, что мы вправе говорить уже не просто о некоей стилистической тенденции, но о своего рода художественном умонстроении» [2, с. 17].

В ряду сочинений 70–80-х гг. XX в., отразивших специфику неоромантизма, находится и появившаяся в 1974 г. пьеса для фортепиано «Знаки на белом» композитора-авангардиста Эдисона Денисова. Вопросы претворения композитором стилистики неоромантизма в этом сочинении в научных исследованиях не рассматривались. В этой связи автор ставит цель осветить особенности стилистики «Знаков на белом» в контексте неоромантизма.

Основная часть. Появление в русской музыке 70–80-х гг. XX столетия неоромантической тенденции объясняется рядом социально-исторических причин. Во-первых, неоромантизм возник как реакция на авангард 60-х, освещенный духом экспериментаторства и активностью поисков композиторов, потребностью в обновлении языка, применении экстраординарных средств, которые воспринимались как гарантия художественной ценности произведения.

Во-вторых, обращение к стилистике романтизма характерно для композиторов, начавших свой путь в 1950-е гг. и чья творческая зрелость (в том числе и Э. Денисова) приходилась на 70–80-е гг. С одной стороны, это связано с тяготением художника к субъективному самовыражению, что присуще эволюции творческого пути композиторов различных эпох. С другой – с обретением художником неповторимой индивидуальности. Потребность в самовыражении вынуждает композиторов отказаться от надличностного, отстраненного типа концепций музыки 60-х и обратиться к иной стилистике.

В-третьих, как утверждает Г. Григорьева, в эти годы произошла заметная стилевая переориентация. Если в первой половине столетия для композиторов наиболее сильными «полюсами стилевого притяжения» являлись Д. Шостакович, С. Прокофьев, Б. Барток, то теперь круг стилевых ориентиров расширился за счет «включения» художников романтического мировосприятия – А. Скрябина, П. Чайковского, Г. Малера, К. Дебюсси, Р. Вагнера.

В-четвертых, волна неоромантизма принесла с собой характерные романтические мотивы, окрашенные веянием современности. Таковы романтические концепции, основанные на конфликте личности со средой. Яркими примерами являются поздние квартеты Д. Шостаковича, балет «Анна Каренина» Р. Щедрина, симфония «Мятежный мир поэта» Н. Сидельникова и др. Симфоническим полотнам Г. Канчели и А. Тертеряна присуще обращение как к теме природы в ее столкновениях с разрушительной силой современной цивилизации, так и к теме гармонии и красоты мироздания. Самопогруженность, акцент на интроспективное, обращение к миру души, состояние уединения и самоуглубления, ностальгическая окрашенность мотива утраченных иллюзий, тоска по гармонии и душевному уюту, столь часто преследующая современного человека, придают сочинениям романтическую тональность.

Наиболее полно претворение стилистики нового романтизма обнаруживается в музыкальном языке и формообразовании произведений. На уровне музыкального языка возникает процесс романтизации интонационного строя: широкое использование полутоновых опеваний, интонаций «вздоха», «вопроса», «плача» (*lamento*) и «лирической сексты», отсылающих к семантике определенного рода. Кроме этого, композиторы активно обращаются к элементам тех норм традиционного музыкального мышления (тональности, модальности, классической гармонии и фактуры), которые еще на рубеже веков переживали глубокий кризис.

На уровне структуры произведений происходит возрождение поэмы романтической формы, осязаемо действие принципа сквозной формы монологического типа. Именно возрастание роли «прямой речи» автора, тихих прологов, окончаний и кульминаций свидетельствует о повороте к лирике интроспективного плана. Характерной является и тенденция к открытой форме, в становлении которой многое определил романтизм XIX в. Идея бесконечности, интерес к невоплощенному, «находящемуся в становлении», «творимому и еще несотворенному» (Н. Берковский), оказались созвучны устремлениям композиторов XX в., возникающим стихийно, импульсивно и соприкасающимся с потоком сознания.

Также весьма показательны и характерны названия ряда произведений, отсылающие к романтическому стилю: «Романтическая музыка» Р. Щедрина, «Романтическая музыка» Э. Денисова, «Романтические послания» В. Шута, «Час души» С. Губайдулиной и др. Таким образом, неоромантизм в русской музыке 1970–1980 гг. предстает достаточно устойчивой стилистической тенденцией.

Рассмотрим в контексте стилистических особенностей неоромантизма фортепианную пьесу Эдисона Денисова «Знаки на белом» – «знаковое» сочинение для его индивидуального стиля. Важно подчеркнуть, что сам композитор негативно относился к различным неостильям, однако объективная музыковедческая оценка этого вопроса все же необходима.

Наличие в пьесе двойной программности отсылает нас к романтической эпохе. Собственно название – «Знаки на белом» – свидетельствует о его принадлежности к картинно-изобразительному типу программности. В основе замысла сочинения лежала, по словам композитора, цель создания аллюзии с картиной Пауля Клее «Знаки на желтом». Не секрет, что идеи воссоздания в музыке образов изобразительного искусства постоянно привлекали внимание Э. Денисова: живопись, наряду с математикой, являлась

особой сферой притяжения, отражающей познание Мастером универсальных законов бытия. Одним из примеров поиска композитором способа «интерпретации» произведений живописи на музыкальный язык, перевода пространственного объекта во временную плоскость являются и «Знаки на белом». Здесь сочетаются перенесенные на музыкально-звуковой уровень специфические приемы акварельного и графического письма. Сонорные пятна, пуантилистически рассредоточенные в пространстве звучности, движущееся полутонное поле в виде тончайшего ажюра («шорохи»), полифоническая вязь нескольких линий аналогичны таким приемам акварельного письма, как размывка и затеки. Такими средствами создан зыбкий и мимолетный образ с размытостью контуров и игрой цветовых бликов.

Приемы графического письма проступают в образе «знаков», представленных основными фактурно-тематическими комплексами: кластерами-пятнами, звукоточками пуантилистической природы, колоннадами звуков в виде quasi-тональных колокольных аккордов. Фоном для расположения их в пространстве выступает «что-то» белое – выдержанные тоны. Учитывая символику белого цвета и специфику его использования в изобразительном искусстве, можно предположить, что «белый фон» был необходим композитору для подчеркивания формы и колорита «знаков» и создания в целом многогранного образа с холодноватым оттенком.

Второй источник программы «Знаков на белом» – литературный. Пьесе предпосланы строки из «Книги Монель» Марселя Швоба: «И появилось королевство; но оно все было замуровано белизной». Э. Денисов считает найденное им название «идеальным», а эти строки, явившиеся эпиграфом, называет «интродукцией» к произведению. Возникнув после создания пьесы, «закодированный» текст выступает по отношению к аллюзиям с живописью вторичной программой, отнюдь не являясь второстепенной. Литературный эпиграф подкрепляет романтический образ белиз-

ны, чего-то статичного и недостижимого, с присущим ему миром знаков-фигур.

С принципом романтической композиции роднит также почти осязаемое присутствие в сочинении лирического героя, отождествленного с образом автора. Это ощутимо уже в доверительно-лирическом тоне повествования, тонких сменах психологических состояний. Однако более явно слово от автора обнаруживается на интонационно-мотивном уровне благодаря введению в ткань сочинения интонационных комплексов типа EDS, семантика которых связана у Э. Денисова с «утонченной, красивой, выразительной тканью и идеалом “новой красоты”» [3, с. 82]. Являясь по существу монограммой композитора, представленные в четырех линейных формах (P, I, R, RI) комплексы типа EDS в их различных комбинациях составляют основу рассредоточенных по всей пьесе мотивов-«шорохов». Все сочинение представляется масштабной непрерывной вариацией на мотив-монограмму EDS.

Среди стилистических примет неоромантизма в «Знаках на белом» автор отмечает также наличие новотональных признаков. Во-первых, это использование созвучий терцового и кварто-квинтового строения: нередко между ними интонационные сопряжения секундового типа позволяют охарактеризовать их как *quasi*-тональные аккорды. Во-вторых, новотональные признаки присутствуют и на уровне композиционной структуры сочинения, содержащей черты свободно трактованной сонатной формы. Они обнаруживаются в закреплении за двумя темами («бликами» одного образа) новотонального центра, характеризующего динамику сонатного формообразования. В экспозиции главная тема окрашивается выдержанным тоном *a*, побочная – тоном *h*; в репризе – соответственно *b* и *c*. Последний звук коды закрепляет тон *c* в качестве нового тонального центра. Таким образом, участие монограммы на разных уровнях – звуковысотном и композиционно-структурном (как тональные центры разделов в виде *a-h-b-c*) – свидетельствует

об отождествлении лирического героя с самим автором.

Еще одна черта неоромантизма в сочинении – открытость формы, разворачивающейся в пространстве без каких-либо временных оков в виде жесткого метроритма: композитор использует мономерность (В. Холопова) – нетактовую форму регулярной ритмики. Завершение «Знаков на белом» характерной для опусов композитора истончающей, «улетающей» кодой, усиливает впечатление зыбкости, мимолетности образа. Бесконфликтность драматургии произведения, господство единого эмоционального состояния не нуждается в обобщении. Истончающая кода уносит слушателя туда, где царит бесконечность – в сказочное, замурованное белозной королевство.

Наряду с претворением в «Знаках на белом» стилистики неоромантизма в отношении композитора к звуку ясно ощутимо воздействие импрессионизма (как одного из ответвлений позднего романтизма) с его умением слушать тишину, передавать красоту застывших, статических состояний. Пространственно-колористическое письмо способствует раскрытию программы сочинения: элементы звукописи как имитация внешних явлений (дуновений, шорохов, бликов, мерцаний) насыщают всю ткань произведения.

Тембровая характеристичность фортепиано служит одним из важнейших средств воссоздания образа «Знаков на белом». Использование высокого регистра с постепенным освоением пространства и последующей тенденцией всеохватности регистров (низкий регистр инструмента использован только в предкодовом разделе для создания особого сонорного эффекта – беззвучного нажатия всех клавиш в пределах октавы), тонкая динамическая нюансировка, преобладание различных оттенков *piano* (от *ppp* до *mp*), обилие фермат-«многоточий», минимальное обращение к ремаркам – словесным определениям музыкальных эмоций (композитор использует только *dolcissimo*), педализация, призванная создавать поля сонорного

звучания, тишина как особый сонористический прием, обилие пауз – все это в комплексе создает эффект «вслушивания», обусловленный особой концепцией звука, отношением к звуку, как определенной эстетической ценности, символу красоты и гармонии. «Звук таит в себе неотразимое очарование. Медленный, тянущийся, он вначале сосредотачивает внимание на себе, а затем, словно пропуская восприятие сквозь себя, выводит мысль в открытый мир, заставляя искать источник любования за пределами музыки», – эта характеристика звучания симфоний Г. Канчели, данная М. Арановским, очень точно поясняет и концепцию звука «Знаков на белом» Э. Денисова [4, с. 142].

Заключение. В «Знаках на белом» Э. Денисов предстал преемником различных художественных идей и стилистических примет композиторов-романтиков и импрессионистов. На взгляд автора, в музыкальной ткани пьесы органично сочетаются открытость форм фортепианных сонат А. Скрябина, колокольность аккордики С. Рахманинова, позднеромантическая трактовка гармонии в духе Р. Вагнера

(*quasi*-альтерированные созвучия с добавлением побочных и внедряющихся тонов), изобразительная звукопись К. Дебюсси и фактурные особенности фортепианных сочинений М. Равеля.

Пьеса «Знаки на белом» в плане претворения стилистических особенностей неоромантизма в творчестве Э. Денисова соотносится с его произведениями других жанров – вокальными циклами на стихи А. Блока («На снежном костре») и А. Пушкина («Твой облик милый»), оперой «Пена дней». В контексте фортепианного наследия произведение «Знаки на белом» носит экспериментаторский характер, но с сохранением особенностей индивидуального стиля композитора. В роли константных элементов стилистической системы Э. Денисова автор отмечает картинно-изобразительный тип программности, жанр «высокой лирики», особый тип коды, интонационные комплексы типа EDS и мотивы-«шорохи». Весь этот комплекс музыкально-выразительных средств призван создавать атмосферу белизны королевства далеких высей, недостижимого и свободного от земных оков мира «знаков».

1. Григорьева, Г. Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века (50–80-е годы) / Г. Григорьева. – М. : Совет. композитор, 1985. – 208 с.
2. Левая, Т. Советская музыка: диалог десятилетий / Т. Левая // Сб. тр. / Гос. музык.-пед. ин-т. – М., 1985. – Вып. 82 : Советская музыка 70–80-х годов. Стиль и стилиевые диалоги. – С. 9–29.
3. Холопов, Ю. Двенадцатитоновость у конца века: музыка Эдисона Денисова / Ю. Холопов // Музыка Эдисона Денисова : материалы науч. конф., посвящ. 65-летию композитора, [14 окт. 1994 г.] / Моск. гос. консерватория ; ред.-сост. В. Ценова. – М., 1995. – С. 76–94. – (Научные труды Моск. гос. консерватории; сб. 11).
4. Арановский, М. Симфонические искания / М. Арановский. – Л. : Сов. композитор, Ленингр. отд-ние, 1979. – 288 с.

Статья поступила в редакцию 06.10.2014