

И. Ромашук

Гавриил Николаевич
ПОПОВ

Творчество
Время
Судьба

Москва 2000

Стихи А.С.Пушкина "НА БЕРЕГУ ПУСТЫННЫХ ВОЛН" для

Larghetto cantabile

Гавриил Попов.

$$j = 42-44$$

Sop.
Tani

На бе-ре-гу пу-стын-ных волн

Alti

Tena
ri

На бе-ре-	гу	пу-стын-ных	волн
-----------	----	-------------	------

Bassi

DAS MARIENLEBEN

GEDICHTE VON RAINER MARIA RILKE

174-СТЫН-НЫХ ВОЛН

FÜR SOPRAN UND KLAVIER *sostenuto*

KOMPONIERT UND FRAU EMMA LÜBBECKE GESCHENKT

VON ten.

PAUL HINDEMITH

OPUS 27

- ял он, дум ве -

ли-ких полн, и

1922—1923

$$p \geq \frac{1}{2}$$

-Ял он, дум

- Ял он, дум

B. SCHÖTT'S SÖHNE, MAINZ-LEIPZIG

Imprimé en Allemagne — Printed in Germany

И.Ромашук

Гавриил Николаевич
ПОПОВ

Творчество _____

Время _____

_____ Судьба



Редактор А.В.Григорьева

Ромашук И.

Гавриил Николаевич Попов. Творчество. Время. Судьба

Предлагаемая монография посвящена творчеству Г.Н.Попова (1904—1972) — крупного русского композитора-симфониста. Наследие мастера рассматривается в широком художественном контексте эпохи.

Книга адресована музыкантам-профессионалам, а также всем, кто интересуется историей отечественной музыки XX века.

Введение

ИЗ ВТОРОГО РЯДА?

Осмысление прошлого, его явных и скрытых путей невозможно без серьезного рассмотрения конкретных фактов, документов, персоналий. Очевидно, что в ряде случаев необходима тщательная реставрация, воссоздание утраченного, ибо, как писал еще в 1918 году И.Э.Грабарь, “памятник нельзя изучить, пока он не раскрыт, пока не распутан от множества пелен... искажающих его первоначальный облик”¹.

Многие явления советской художественной культуры, несмотря на их относительную близость сегодняшнему дню, принадлежность современной эпохе, требуют именно такой тщательной расчистки от накопившихся поверхностных, предвзятых, ложных напластований, искажающих подлинную картину отечественного искусства XX века, особенно в послереволюционное время.

Только теперь, на исходе столетия, открылась, наконец, возможность для изучения современной русской культуры во всей ее полноте, с привлечением творчества забытых, малоизвестных, неизвестных мастеров, одни из которых оказывались вне России, другие — просто вынуждены были умолкнуть.

Разрозненность и выборочность изучаемых объектов культуры советского периода в прошедшие десятилетия объясняется разными причинами. Среди идеологических — цензурные барьеры, борьба “неформальных рапповцев” за сугубую чистоту стиля советской эпохи. К тому же многие документы, материалы, партитуры оказались утерянными. Часть их находилась под запретом. Сегодня стало очевидным: должен был завершиться “советский период” истории, чтобы открылись некие шлюзы для объективного рассмотрения пути, пройденного отечественными мастерами после революции.

Известно, что осмысление русской культуры XX века до недавнего времени шло под знаком мировых приоритетов, что соответствовало устойчивой традиции в выявлении опорных фигур. Отсюда — позиция изучения творческих лидеров, акцент на наиболее заметных явлениях современности, движение по маякам. Благодаря

этому, естественно, в атмосфере умалчивания многих и многих художественно ценных произведений искусства, целых поколений мастеров советского времени формировался миф о единичности истинных талантов в послереволюционной России.

Однако не вызывает сомнений тот факт, что культурологический пласт любой исторической эпохи всегда многослоен. В нем, конечно же, притягательны, видны прежде всего вершинные достижения. Хотя не менее значимы и те творческие процессы, которые связаны с апробированием, накоплением новых художественных идей. Наряду с кульминационными фазами важно видеть, образно говоря, всю “музыкальную партитуру” времени. Тогда появляется возможность объемно представить *панораму* культуры, *разные* фундаментальные основы, на которых постепенно формировались стилевые тенденции, определялся жанровый состав.

Желание услышать *полифонию* индивидуальных голосов (стилей) вызывает как к возвращению в художественную жизнь вычеркнутых имен (И.Вышнеградский, А.Мосолов, Н.Рославец, Н.Обухов, А.Лурье, Г.Попов и далее — А.Чугаев, Б.Клюзнер), так и к переоценке сложившихся мнений. Правда, здесь есть опасность впасть в иную крайность: канонизировать тех, кто оказался в забвении, и перечеркнуть авторитеты, которые, вроде бы, крепко удерживают первые позиции. Вспомним, какой резонанс вызвала в свое время публикация “Свидетельства” С.Волкова — книги, мягко говоря, “признаний” Шостаковича, “книги, внесшей определенное разнообразие в стереотипную систему представлений о советской жизни, сложившуюся к тому времени в “большом мире”².

В этом же ряду изданные фрагменты из Записных книжек Э.Денисова, которые не только шокируют своей исповедальной откровенностью, но и вынуждают задуматься над феноменом *многозначности* явлений художественной культуры России XX века, равно как и над неоднозначностью, полярностью их оценок, необходимостью отказаться от иллюзии *пустоты*, окружавшей таких мастеров, как Прокофьев или Шостакович³. И даже дело не в том, что на творчество признанных корифеев могут быть нацелены “стрелы” резкой, даже уничижительной критики, а в том, что ориентация на избранные достижения искусства искажает общую картину, которая может быть воссоздана только при многоуровневом, подчеркнем еще раз, срезе историко-художественных пластов.

Заострим вопрос: насколько важны для понимания общих культурологических процессов незамеченные или малозаметные имена тех, кого привыкли видеть даже не на вторых ролях, а в массовке? Нет ли здесь опасности выдать желаемое за действи-

тельное, искусственно выдвинуть забытых “героев своего времени” в первые ряды?

Безусловно, только объективный научный подход к каждому художественному феномену, его рассмотрение в *контексте* истории культуры способно выявить те творческие идеи, которые еще находятся в “запасниках” прошлого.

Настоящее исследование как раз и обращено к недавней, но еще не открытой (по сути, архивной) странице в истории отечественной музыки XX века — к творчеству Гавриила Николаевича Попова. К одному из тех крупных, талантливых художников, чье творчество практически не востребовано музыкальной практикой, не говоря уже об историко-теоретическом осмыслении.

С чем связывается ныне это, к сожалению, почти забытое имя? Пожалуй, лишь с дерзкими экспериментами 20-х — начала 30-х годов, о которых мы можем судить по обрывочным сведениям из прессы тех лет, да по отдельным упоминаниям в книгах по истории советской музыки. Сложилось определенное мнение, что как художник он так и не создал ничего заслуживающего внимания. Иначе говоря, “остался в прошлом”.

Так ли это?

Архив композитора, к которому автор исследования впервые обратилась в конце 70-х годов, свидетельствует об ином: о мощном, неординарном таланте, о постоянной, серьезной творческой работе композитора в течение всей жизни. Времени 40-х — начала 70-х годов принадлежит большая часть его наследия (ор. 25 — ор. 103). В зрелый период им было создано около 100 произведений разных жанров (композитор мог обозначить одним и тем же опусом несколько сочинений). Всего же Гавриил Попов оставил не менее 150 сочинений, которые ныне хранятся в архиве Государственного центрального Музея музыкальной культуры им. М.И.Глинки. Помимо этого, ряд документов, партитур, материалов, относящихся к творчеству Попова, находятся в архиве музея им. Мейерхольда в Москве, в РГАЛИ, в фондах Петербурга (ЛГИТМИК, ЛГАЛИ), в Госфильмофонде, в некоторых частных собраниях (в том числе автора настоящего исследования). При изучении архивных материалов, связанных с судьбой и творчеством Попова, нам пришлось столкнуться с обычным явлением: ряд опусов композитора при жизни не был ни исполнен, ни опубликован. После же его кончины, в 80-е годы, правда, состоялись премьеры Симфонической сюиты № 1 (1982), Шестой симфонии (1985), возрождены Первая симфония (1989), а также Большая сюита для фортепиано (1994)*.

* Симфоническая сюита № 1 Попова возрождена в результате исследовательской деятельности автора настоящей книги и исполнена на Всесо-

Однако все еще остаются не востребованными хоровая (Четвертая) симфония, ряд других партитур.

В такой ситуации “выборочного” звучания (знания) музыки Попова и не могло сложиться объективное мнение о его творчестве. К тому же он, активно работая в кино, незаметно для себя попал в ранг “кинокомпозиторов”. В результате словно бы на втором плане оказались сочинения иных жанров, в том числе и шесть симфоний, которые составили мощный сверхцикл — основу основ музыкального наследия Попова.

Парадоксально, но факт остается фактом: прирожденный симфонист, композитор большую часть своего времени вынужден был отдавать работе в кино. Более того, массовый жанр он, подобно Дон-Кихоту в современной музыке, стремился насытить симфоническими образами, идеями. И, естественно, творя “симфоническое кино”, со временем все менее вписывался в ряды известных кинокомпозиторов. Вместе с тем, и его симфонии “вырывались” из востребуемых практикой художественных сфер — как традиционных, так и авангардных. Его идеи, прозрения, открытия, во многом предвосхищавшие то, что будет разворачиваться в музыке последних десятилетий XX века, в свое время казались беспочвенными экспериментами. Возможно, композитор как-то по-своему ощущал пульс времени и забегал вперед. В результате, начав идти в ногу со своими сверстниками по новому, еще не изведанному руслу советской музыки, он постепенно оказался как между поколениями, так и между разными стилевыми и жанровыми позициями. Его открытия не привлекали внимания, так как для новых поколений музыкантов становились видны иные художественные горизонты. Так он попал в ситуацию художника, чьи идеи были или еще не понятны (в 20—30-е годы), или уже малоинтересны (в 60-е годы).

Подобная ситуация отчасти схожа с той, в которой оказались, допустим, Милий Балакирев или Эрик Сати. Будучи провозвестниками нового, они, в силу многих обстоятельств, остались в тени современной им художественной культуры. Но, вероятно, не будь их, иным путем могла бы развиваться как новая русская композиторская школа в XIX столетии, так и французская музыка XX века.

юзном радио в 1982 году под управлением Э.Чивжея (вступительный текст И.М.Ромашук).

Событием стала запись Первой симфонии Попова на Всесоюзном радио (1989, дир. Г.Проваторов), прозвучавшая в эфире спустя более полувека после первого исполнения этого крупного опуса в Ленинградской филармонии в 1935 году (дир. Ф.Штидри).

В 1994 году на Всесоюзном радио сделана запись Большой сюиты для фортепиано Попова, посвященной М.В.Юдиной (исп. А.Сидоренко).

Разговор о творчестве Гавриила Попова не из легких. Его имя явно не вписывается в прочерченные уже пути “рассеяния” (внутреннего и внешнего) первого поколения советских композиторов. Он не эмигрировал, не переставал писать вплоть до последних лет жизни. Как композитор он просто стал безразличен современникам, еще при жизни оказавшись в полном забвении. В 30-е годы обвинения в формализме и современничестве (запрещение Первой симфонии) стяжали его крупным произведениям того периода печальную славу экспериментальных “опытов”, не имеющих подлинной художественной ценности. Позднее поворот Попова к общезначимой, в том числе исторической теме, к фольклорным мотивам, к хоровому жанру, активная работа в области кино и театральной музыки были расценены как сдача заявленных позиций, потеря тех дерзостных импульсов, которые и привлекали к нему, и одновременно отталкивали от него.

К тому же, казалось, что он упорно следовал собственному принципу простоты и одновременно иносказательности языка, который был и малопонятен, и малоинтересен современникам, особенно в 50—60-е годы. В его речи соединялось несовместимое: открытая исповедальность и фарс, напряженная экспрессия и строгий эпический тон, пафос высокого слога и несколько нарочитое “просторечье”.

“По его дарованию, его великолепному естеству он должен был создать вершинные сочинения советской музыки. Но он сломался, поблек”, — эти слова М. Чулаки, сказанные в одной из бесед автору исследования в начале 80-х годов, как нельзя более точно отражают общее отношение к работам Попова послевоенного периода, которые полугласно попали в нишу малозаметных, блеклых созданий советской эпохи.

Сила инерции подобного рода суждений долгие годы торжествовала над силой логики, призывающей разобраться в фактически неизученном творческом наследии Попова. Здесь, вероятно, действительно возникали сомнения в ценности, целесообразности обращения к музыке этого мастера, ибо, по словам М. Чулаки, “ведь даже для простого знакомства с сочинениями Попова надо много потрудиться. А стоит ли? — спросит сегодня музыкант, понаслышке знающий имя композитора”⁴.

Задача исследователя, пишущего о творчестве Гавриила Попова, таким образом, состоит прежде всего в том, чтобы проникнуть в живое естество его музыки, обратиться к неизученным партитурам, в которых содержится “неповторимая правда художника”⁵.

Открытие подлинного, а не мифологизированного и полузабытого композитора наших дней — Гавриила Николаевича Попова —

одна из главных задач, которую ставит перед собой автор настоящей работы. Обращаясь к творчеству Попова — как своего рода некоей архивной зоне современности, — исследователь чувствует настоятельную потребность изучить его в контексте истории советского искусства. То, что горизонт книги уходит к общей художественной проблематике, подсказано и собственно творческими ориентациями самого композитора: его активным сотрудничеством и дружбой со многими видными деятелями современной культуры, в числе которых были Вс.Мейерхольд, С.Эйзенштейн, Э.Шуб, братья Васильевы, А.Довженко, А.Толстой, К.Федин, Ю.Олеша, Вс.Вишневский, В.Шишков, К.Петров-Водкин... В 20—30-е годы Попов был неизменно в эпицентре поисков нового на основе совместной деятельности мастеров разных сфер искусства. Но и в дальнейшем он не отказался от пути первооткрывателя, хотя новаторство его не было оценено, а творческие связи с художниками иных сфер искусства явно ослабевали.

Таким образом, исследование призвано воспроизвести своего рода диалог Художника со своими современниками и Временем, в котором он жил. Временем сложных “узлов” и противоречий, где сомкнулись иллюзии и ложь, пафос преобразований и пафос разрушения, открытия подлинные и мнимые, желание искренно служить миру, стране, новому советскому искусству и скепсис, ирония по поводу фальшивых ценностей, узаконенных властью, вера и неверие, боязнь правды и невозможность лгать.

На самом деле ситуация была гораздо сложнее, и многие художники, шедшие на компромисс, выполнявшие социально-конъюнктурный заказ, переживали острую психологическую ломку, но все же пытались остаться самими собой. Была художественная эмиграция, но возникала и эмиграция внутренняя, психологическая. Она давала возможность работать в своего рода катакомбных условиях.

В противостоянии и общем движении *системы и композитора* были и прямо противоположные позиции, и моменты сближения, и алогизмы. Сложные повороты и перевороты коснулись едва ли не каждого, кто заявил о себе вскоре после революции.

Сквозь единичную судьбу просматривались судьбы поколения, время, эпоха. Творчество Гавриила Попова — одного из крупных представителей первого поколения советских композиторов — весьма показательно. Оно дает возможность почувствовать, выявить некоторые существенные художественные тенденции XX века, которые развивались в жестких — заданных — рамках недавнего идеологизированного прошлого. Отсюда проблемы внутренних и внешних противоречий, упрощения, опрощения и скрытых процессов усложнения характера, языка, формы, двойных подмен символов,

стилевых различий, преобразований через метафоры и “маски” и многое другое.

Лейтмотивом исследования становится индивидуальный стиль Попова — как явление в известном смысле собирательное (индивидуальные свойства творящей личности, воздействие возрастной композитора национальной школы, стилистические типологизированные свойства эпохи).

Творчество и судьба композитора рассматриваются с позиции открывшейся сегодня возможности переосмысления многих факторов советской эпохи, включения в панорамное видение судеб его современников, частично реабилитированных нашей наукой. Отсюда — особая роль в монографии Первой главы, повествования о творческом пути Художника. Портрет мастера, над которым автор исследования работал многие годы, естественно вписывается в многофигурную композицию — своего рода обобщенный портрет его современников, ибо Гавриил Попов принадлежит к поколению, которое в мощном *едином* порыве начинало формировать эстетику советской, точнее, новой отечественной музыки XX века. Их многое объединяло, их судьбы пересекались, их эволюция во многом схожа.

Вот почему в исследовании также воссозданы — как показательные стилистические движения эпохи — параметры творчества тех, кто со временем был причислен к *окружению* Шостаковича. Разумеется, прежде всего это было то самое *поколение композиторов*, чьи усилиями начиналось созидание культуры новой эпохи. В то время одни из них (А. Мосолов, П. Рязанов, В. Шебалин, Д. Шостакович, Г. Попов) стояли на позициях, близких Ассоциации современной музыки. Другие (в частности, Л. Книппер, В. Дешевов, В. Томилин, В. Волошинов) в определенной степени исповедовали и некоторые принципы Российской ассоциации пролетарских музыкантов. К тому же, и те и другие принадлежали к разным композиторским школам: как петербургской, так и московской. Все это, однако, не мешало им выступить, образно говоря, в *едином хоре*. Понятие “поколение” вообще, на наш взгляд, более точно, нежели понятия “объединение” или “школа”, соответствует специфике художественных процессов в XX веке (“шестидесятники”, “семидесятники”, поколение 80-х годов и т.д.). Открытие миру новой художественной генерации, к которой принадлежал Попов, произошло в середине 20-х годов. К тому времени одни, как Шостакович, Арапов, Попов, еще только выходили из стен консерватории, другие, как Рославец, были в зрелом возрасте. Тем не менее, сам факт их дебюта почти в одно время говорил сам за себя: они вошли в историю культуры как композиторы 20-х годов.

Автор исследования обобщает некоторые существенные моменты творческой эволюции тех, кто активно начинал вместе с Гавриилом Поповым, независимо от творческих устремлений каждого. А среди них столь разные — Мосолов и Рославец, Арапов и Дешевов, Волошинов и Рязанов, Шебалин, Книппер. С большинством из них Попова связывали теплые дружеские отношения. Мог ли он тогда, на заре своей жизни, предположить, что со временем останется в полном одиночестве? Творческие нити, как оказывается, постепенно обрывались, и многоголосье начала Первой главы к концу явно иссякнет. Гавриил Попов окажется в конце своего пути в окружении своих идей, любимой им классики и вне так необходимого ему всегда творческого общения с современниками...

Как свидетельствует творческое наследие композитора, он был крупным *симфонистом*: 8 масштабных оркестровых полотен составили основу его творчества 20—60-х годов. Возможно ли, чтобы этот мощный симфонический блок оказался вне поля зрения тех, кто пристально изучает оркестровое наследие отечественных мастеров XX века, собственно семантику жанра? Конечно же, нет. Отдельные симфонии Попова прочно заняли свое место в летописи отечественной музыки. Подчеркнем, однако, что симфоническое творчество композитора в целом никогда ранее не становилось объектом специального изучения, тем более в контексте развития жанра в объеме всего XX века.

Симфонист по складу своего дарования, Гавриил Попов *симфонизировал абсолютно все жанровые структуры, в которых работал*. Именно этим обусловлен двойной акцент исследования: на симфоническом жанре как таковом и на (подчеркнем особо) симфонизированных кинопартитурах, через призму которых наиболее полнокровно высвечивается художественная манера композитора.

В центральной, Второй главе работы ведущий жанр в творчестве Гавриила Попова рассматривается в разных аналитических ракурсах: как с точки зрения собственно принципов симфонизма, так и идей, специфики содержания, логики жанро-формообразующих связей.

Специальный раздел исследования (Третья глава) посвящен размышлениям о симфонизированных кинопартитурах Попова в контексте художественных идей его времени. Работа в кино (и театре) значила для него много больше, чем просто прикладная область или, в известном смысле, творческая лаборатория. Отношение композитора к кино-театральной музыке было в чем-то схоже с тем отношением, которое сформировалось в XX столетии во взгляде на оперу как на синкретическое действо с важнейшей ролью музыки. Как ранее опера и симфония, взаимодействуя, обогащали друг друга, так и в творчестве Попова именно *кино и симфония оказались*

наиболее активно взаимодействующими жанрами. Причем в отличие от многих других авторов композитор вел непростой диалог этих жанров как *равнозначных*. В рамках открывшейся перспективы развития искусства кино (как в свое время оперы) Попов целенаправленно шел по пути создания визуальных симфонизированных кинопартитур. Более того, именно в кино он *нередко развивал свои новые симфонические идеи*, тогда как кино-музыкальные образы *подчас властно направляли его перо к симфоническим обобщениям*. Так оказалась естественно переброшенной арка от симфоний композитора к его кинопартитурам. За этой темой, которая могла бы стать объектом специального исследования, автор книги видит одну из сущностных проблем времени, связанную с продолжением на современном уровне диалога (стилевого, образного, жанрового) симфонической и музыкально-театральной сфер.

Своеобразный пласт монографии составляют описания незавершенных или только начатых сочинений. В этой связи одной из “тихих” лейттем становится тема *нереализованной мечты*. Она связана с оперой, которая могла бы стать главным событием жизни Попова. Многие годы он трудился над масштабной партитурой “Александра Невского”, которую так и не завершил, но которую задумал как многосоставное эпическое полотно, пронизанное энергией симфонического развития. За этой жанровой мечтой стоит не что иное, как проблема *нереализованных возможностей*, столь острая для современной отечественной культуры.

Итак, от развернутой экспозиции монографии (Первая глава) мы переходим к ее разработке (Вторая и Третья главы). Здесь акцентируется внимание на основных идеях творчества Гавриила Попова: на *симфонизме*, как всеохватном феномене в его музыке, и на специфически визуально-симфонической целостности мышления композитора. Заключение же представляет собой своего рода сжатую и модифицированную репризу исследования, где обобщаются высказанные в монографии мысли о стиле художника. Среди своего поколения Гавриил Попов предстает как личность неординарная.

Добавим, что в общей многофигурной композиции исследования естественно выделено имя Дмитрия Шостаковича, с которым Гавриила Попова связывала творческая дружба. Их пути шли параллельно. Их объединяла и одна — петербургская — школа. Начало творческой биографии Попова было столь же многообещающим, как и Шостаковича. Но уже при жизни обоих стало ясно: один вышел на высочайший рубеж, а другой со временем явно оказался не у дел. Говоря метафорически, Попов как бы попал во второй ряд, в “окружение” Шостаковича, несмотря на то, что обладал, подчеркнем

сказанное выше, сильным, самостоятельным голосом неформального лидера среди композиторов своего поколения. В музыке Шостаковича современники слышали свои собственные размышления о сущем, вечном, но главное — о *трагических* подменах, происшедших после революции. Тогда как опусы Гавриила Попова 50—60-х годов словно бы оказались на ином смысловом полюсе: они как бы скрывали правду времени. За высоким слогом, которым композитор говорил о Родине, о природе, о войне и мире, привычно читались лозунги, набившие оскомину: они имели идеологический привкус и поэтому должны были кануть в Лету. Казалось, Гавриил Попов с годами терял и непосредственность высказывания, и неординарность мышления.

Казалось...

А что же было на самом деле? Об этом и размышляет автор книги, которую можно было бы назвать “Мир художника, или Трагедия неслышания”.

Сейчас особенно ясно, что Гавриил Попов шел по трудному, но перспективному пути, который имеет свое продолжение и в культуре конца XX века, когда музыка стремится “вернуться на круги своя, выйти из узеньких келий своих авангардистских минирелигий. Она возвращается к законам, выработанным еще в XIX веке, но через пережитое, через освоенное...”⁶. Отсюда — активный интерес, особенно на Западе, к русской советской музыке, где ряд явлений “из второго круга” долгое время оставался в тени. По свидетельству Р.Щедрина, “огромен интерес по всему миру к таким композиторам, как, скажем, Рейнгольд Глиэр... Часто стали играть музыку Сергея Василенко, вышли диски с музыкой Гавриила Попова”⁷.

Хочется надеяться, что, наконец, наступает время Гавриила Попова. Время, которое снова сможет восстановить идею художественно-стилевой полифонии в отечественной музыке XX века и дать ответ на вопрос: в какой степени разноплановые и разнонаправленные искания композиторов послереволюционной поры повлияли на формирование полистилистики, коллажной и серийной техники, направлений электронной и симфо-джазовой музыки, инструментального театра.

В своей работе автор опиралась прежде всего на творческое наследие Попова и его современников, на материалы из архивов Москвы и Петербурга, а также на устные воспоминания Б.Арапова, М.Друскина, М.Чулаки, собранные исследователем в начале 80-х годов, на сведения, полученные в результате работы в Новочеркасске и Петербурге (здесь прошли годы творческого формирования Попова). В свое время автор книги имела возможность работать со всеми архивными материалами Г.Н.Попова еще до их поступления в Государственный центральный музей музыкальной культуры им.

Глилки (далее ГЦММК), в том числе и с Дневниками композитора, которые он вел с 14-летнего возраста до конца своей жизни^{*}. В ГЦММК их нет до сих пор. Вдова композитора З.А.Апетян частично опубликовала дневниковые записи, объединив их с письмами, статьями и рецензиями Попова, которые составили сборник⁸.

Материалы его воссоздают облик талантливого, разносторонне одаренного композитора, который, к тому же, обладал литературным и критическим даром. Письма, дневниковые записи дают представление об интенсивной творческой деятельности Попова, о круге его интересов и знакомств, значительно расширяя наше знание художественной и музыкальной жизни с 20-х до конца 60-х годов. Книга эта, однако, не смогла представить ряд принципиально важных для понимания судьбы и творчества Попова материалов. В этой связи автор монографии сочла свои долгом опубликовать в Приложении некоторые архивные документы, переданные вдовой композитора^{**}. Читатель впервые сможет ознакомиться с Автобиографией Попова и со Стенограммой дискуссии, развернувшейся в ленинградском Союзе композиторов после премьеры Первой симфонии.

Исследование базируется также на многочисленных материалах прессы и периодики и прежде всего — на тех публикациях, которые посвящены Гавриилу Попову (в скобках отметим, что преобладают все-таки материалы обзорного характера). Поэтому считаем своим долгом выделить статью Б.Асафьева о Септете, который в числе первых обратил внимание на своеобразие таланта начинающего композитора, подчеркнул индивидуальные свойства его музыкального мышления⁹.

Септет Попова, как известно, вызвал большой интерес музыкальной общественности. Критические отзывы в прессе и периодике конца 20-х годов составили своего рода “хвалебную оду” молодому автору. Симптоматично, что практически во всех откликах на премьеру Септета есть рассуждения по поводу самобытной манеры, стиля начинающего композитора¹⁰. Высокая оценка Септета словно подтвердила статус первенства Попова, о котором напоминают и высказывания современных исследователей, в частности, Ю.Холопова, назвавшего Г.Попова в числе лучших композиторов советской России¹¹.

^{*} Ценные материалы, непосредственно касающиеся творчества Гавриила Попова и его современников, почерпнуты автором из архивов ГЦММК, РГАЛИ, Музея им.Бахрушина, ЛГАЛИ, ЛГИТМИК. Основная же часть архива Г.Н.Попова сосредоточена в ГЦММК им. М.И.Глилки (фонд 480).

^{**} Среди переданных в распоряжение автора книги материалов — партитуры всех (кроме Первой) симфоний Попова, в том числе ксерокопия неизданной Четвертой симфонии; ряд хоровых сочинений, среди которых есть и неизданные; многочисленные программы концертов и афиши, фотоматериалы (23 ед.), Автобиография Попова, Стенограмма дискуссии о Первой симфонии композитора (ЛССК, 28 апреля 1935 г.) и многое другое.

Известно, что в свое время С. Прокофьев обратил внимание на Гавриила Попова, о чем он упоминает в Автобиографии и в письме к Дягилеву: “Из молодых советских композиторов я говорил тебе о Шостаковиче, Мосолове и Гаврииле Попове, которые своим дарованием явно выделяются из общего уровня”¹². Гроза, которая уже приближалась, не могла быть замечена в атмосфере радушия и общего одобрения раннего творчества Попова. Полной неожиданностью оказалось запрещение Первой симфонии композитора (1928—1934). Вокруг этого сочинения развернулись острые дебаты. Наряду с высокой оценкой произведения, названного Шостаковичем “выдающимся”¹³, были критические, резко отрицательные отзывы, которые, к сожалению, утвердились в советском музыкознании¹⁴.

После уничижительной критики Первой симфонии имя Попова все реже появляется на страницах газет и журналов. А в 40—60-е годы своеобразно “реабилитируется” через показ его нового облика, уже прочно соединенного с идеями фольклоризма. Даже такой чуткий музыкант, как Ю. Шапорин, очевидно, делая добрую услугу своему коллеге, акцентировал внимание общественности на резком стилевом повороте бывшего “формалиста”. В связи с появлением Второй симфонии Попова он писал: “Г. Попов в симфонии “Родина” отказался от свойственных ему на первых порах формальных методах мышления”¹⁵. Из новатора и авангардиста Попов благополучно переместился в разряд “неофольклористов” академического толка. Такой взгляд на послевоенное творчество композитора сохраняется и по сей день, хотя он, безусловно, крайне односторонен, схематичен и, в целом, неверен.

Среди материалов о Второй симфонии Попова (1943), удостоенной в 1946 году Государственной (Сталинской) премии, отметим прежде всего статью Д. Шостаковича, который почувствовал скрытые глубины этого симфонического опуса, его неоднозначный характер¹⁶. Несмотря на то, что Вторая симфония Попова вошла в антологию “55 советских симфоний”¹⁷, что ей посвящен раздел в известной работе “Симфонии о войне и мире” Б. Ярустовского¹⁸, все же нельзя не признать: сочинение это так и не стало объектом пристального изучения.

Отклики на последующие симфонические произведения Попова были в основном лишь констатацией факта появления очередного опуса. Открытый от Попова уже не ожидали, а потому как бы прошли мимо его серьезнейших работ: от новаторской Третьей до Шестой симфонии, пожалуй, одного из самых сильных и загадочных произведений конца 60-х годов.

Среди развернутой, хотя и обобщенного характера, прессы, посвященной Третьей симфонии Попова, наиболее значительными

представляются статьи Д.Житомирского и В.Богданова-Березовского¹⁹. Фактически не имела откликов Пятая симфония, хотя она и представлена в антологии “Советская симфония за 50 лет”²⁰. Наконец, о последней, Шестой симфонии композитора имеются материалы ознакомительного характера в журналах “Музыкальная жизнь” и “Советская музыка”, а также лаконичный раздел в исследовательских очерках М.Арановского “Симфонические искания”²¹.

Если наиболее значительные — симфонические — произведения Попова не стали объектами серьезных размышлений о стиле этого композитора, особенностях его музыкального языка, принципов формо- и жанрообразования, то что говорить о его работах в других жанрах (камерном, хоровом, театральном, киномузыке). О некоторых из них есть лишь упоминания, теряющиеся в общей хронике музыкальных событий послевоенных лет.

Обобщая библиографию о творчестве Гавриила Попова, следует подчеркнуть особое значение проницательных высказываний Б.Асафьева (20-е годы) не только конкретно о Септете, но и по поводу стиля, характера художественного мышления молодого в ту пору композитора. Намеченный ученым творческий портрет Попова, увы, не был дополнен и расширен теми, кто писал о музыке этого мастера²².

Настоящее исследование — *первое* в отечественном музыкознании, посвященное практически неизученному творческому наследию Гавриила Николаевича Попова. Автор с благодарностью вспоминает кандидата искусствоведения, доцента М.Э.Риттих, которая горячо приветствовала идею создания монографии. Большую помощь в работе оказала З.А.Апетян, предоставив все материалы как своего архива, так и архива Гавриила Попова, а помимо этого поведав многое из того, что знала лично или со слов композитора. И эти сведения бесценны. Необходимо вспомнить добрым словом доктора искусствоведения И.В.Нестьева, под руководством которого было осуществлено исследование раннего творчества композитора (кандидатская диссертация), а также докторов искусствоведения Д.В.Житомирского и М.Е.Тараканова, чьи пожелания, высказанные в свое время, мы постарались учесть. Автор благодарит всех, кто ознакомился с рукописью книги, за ценные замечания.

Особую признательность считаем своим долгом выразить доктору искусствоведения, профессору Е.Б.Долинской за неизменную поддержку и серьезные рекомендации в процессе подготовки монографии. Также приносим глубокую благодарность ректору ГМПИ им. М.М.Ипполитова-Иванова, профессору А.Л.Корсаковичу, благодаря которому осуществлено настоящее издание.

Глава I

ПУТЬ КОМПОЗИТОРА: 1904—1972

Я должен жить, хотя я дважды умер.

О.Мандельштам

Панорамное видение художественного целого эпохи предполагает скрупулезный анализ как отдельных, наиболее заметных явлений, так и общих перспектив, тенденций, путей, по которым развивалась отечественная музыкальная культура XX века. Б.Асафьев, работавший во время Ленинградской блокады над книгой “Портреты советских композиторов”, обоснованно заметил: “Мысль моя шла не по линии отбора выдающихся имен, а по раскрываемым в музыке любопытным явлениям нашей художественной культуры” (П., 1).

Называя имена Н.Мясковского и С.Прокофьева, Д.Шостаковича и Ю.Шапорина, В.Шебалина и Л.Книппера, Д.Кабалевского и А.Пащенко, Г.Юдина и И.Дзержинского, А.Хачатуряна и В.Щербачева, Б.Гольца и В.Томилина, Б.Арапова и Г.Попова, Ю.Кочурова и В.Волошинова, исследователь писал о поколении 20—30-х годов — том самом многообещающем поколении, которое со временем как бы ушло в тень, оставив лишь одну ключевую фигуру Дмитрия Шостаковича.

Увы, действительно, многие из них стали заложниками жесткой системы, запрещенными авторами, сломленными государственной машиной уничтожения всего талантливого, не вписывающегося в революционную идеологию. Уже начиная с 1928 года перестали исполнять музыку Александра Мосолова, с 1929-го закрыли ему доступ к публикациям; в 1931 году его уволили с работы в Радиоцентре, в 1937-м осудили и отправили в заключение. И хотя “авангардность искусства выглядела художественным аспектом социальной революции”¹, в новациях Мосолова не только угадывалось противодействие безликому соц. искусству, но и главное — вскрывались те механизмы подавления любого проявления инакомыслия, распространения ложных идей, искусных подмен.

Аналогична судьба одного из перспективных искателей нового музыкального языка — Николая Рославца, талантливого композитора, на многие десятилетия вычеркнутого из художественной

практики. К середине 20-х закрывают организованный им журнал “Музыкальная культура”, затем композитора снимают с работы, и, наконец, он становится “ташкентским узником” (начало 30-х годов). “Рославца отставили в сторону, запретили его музыку, и он стал мертвым при жизни”².

На вершине творческой активности угасает, замолкает на долгие годы Владимир Дешевов — художник, остро чувствовавший потребность в глубоком размышлении над вопросами жизни³. “Трагедия его — в неосуществленных замыслах, неопубликованных и неисполненных сочинениях, в почти полном забвении его творчества и даже имени”⁴.

Что же говорить о тех, кто вынужден был покинуть Россию, дабы сохранить свои идеи, реализовать свои возможности, как, допустим, Иван Вышнеградский. Вот уж поистине незнакомое имя русской культуры (или культуры Русского Зарубежья, что одно и то же). Чем же он оказался неугоден власти? Очевидно, некими пророческими идеями, которые “открылись” ему еще накануне революции, также, как и четвертитоновая позиция, раскрепощение звука, ритма. “Красное евангелие” на стихи В. Князева и “День бытия” для большого оркестра, чтеца с возможным введением хора (1916—1917) стали теми “зеркалами”, которые отразили гипнотическую силу проклятий и заклинаний, ненависти и цинизма, обезобразивших историю страны. Новая религия ленинизма и сталинизма уже набирала силу, когда Вышнеградский разрабатывал проект некоего храма для современной религии безверия. То есть конструировал новое сферическое зеркало истинного значения революции, посягнувшей на идею света и жизни.

Традиции насильственно обрывались, новации явно не приветствовались уже в 20-е годы. Первое послереволюционное десятилетие подняло волну эмигрантов-художников, причем именно тех, кто практиковал идеи беспредметной живописи, неопримитивизма, лучизма и иных символов авангардистов старшего поколения, заявившего о себе еще в 10-е годы. Именно они, равно как и глашатаи освобождения от “цепей прошлого” в литературе, стали буревестниками революции. Они же и о казались первыми, кто попал под жернова революционной махины. В Париже оседают Михаил Ларионов, Наталья Гончарова, Александра Экстер, Юрий Анненков, Елена Бебутова, малоизвестные сегодня Владимир Баранов-Россине и Климент Редько, разрабатывавший идеи свето-звука. В Америке завершит свой творческий путь Давид Бурлюк, в Италии — Павел Мансуров...

В конце 20-х годов за рубежом было опубликовано коллективное (анонимное) письмо русских писателей к писателям мира: “К вам, писатели мира, обращены наши слова. Чем объяснить, что вы, прозорливцы, проникающие в глубины души человеческой,

в душу эпох и народов, проходите мимо нас, Русских, обреченных грызть цепи страшной тюрьмы, воздвигнутой слову? Почему вы, воспитанные на творениях также и наших гениев слова, молчите, когда в великой стране идет удушение великой литературы в ее зрелых плодах и ее зародышах? Или вы не знаете о нашей тюрьме для слова — о коммунистической цензуре во вторую четверть XX века, о цензуре “социалистического” государства? Боимся, что это так. <...>

Мы знаем: кроме сочувствия, кроме моральной поддержки принципам и деталям свободы, кроме морального осуждения жесточайшей из деспотий, вы ничем не можете помочь ни нам, ни нашему народу. Большого, однако, мы и не ждем. С тем большим напряжением мы хотим от вас возможного: с энергией, всюду, всегда срывайте перед общественным сознанием мира истинную лицемерную маску с того страшного лика, который являет коммунистическая власть в России. Мы сами бессильны сделать это: единственное наше оружие — перо — выбито из наших рук, воздух, которым мы дышим — литература — отнят от нас. Мы сами в тюрьме.

Ваш голос нужен не только нам и России. Подумайте и о самих себе: с дьявольской энергией, во всей своей величине, видимой только нами, ваши народы толкаются на тот же путь ужасов и крови, на который в роковую минуту своей истории 10 лет тому назад был толкнут наш народ, надорванный войной и политикой дореволюционной власти. Мы познали этот путь на Голгофу народов и предупреждаем вас о нем...”⁵.

Едва ли не у каждого художника, имевшего свой голос, свое отношение к революционному террору, был свой путь на Голгофу. Уходили из жизни В.Маяковский, А.Фадеев, убивали Вс.Мейерхольда, С.Эйзенштейна, уничтожали произведения Д.Шостаковича, Г.Попова, А.Животова, Л.Половинкина...

В своем предсмертном письме Александр Фадеев, как известно, осудил “самоуверенно-невежественное” руководство культурой, “самодовольство нуворишей”, которые низвели деятелей культуры “до положения мальчишек”, называя “партийностью” идеологическое запугивание”⁶.

В неопубликованных при жизни Записных книжках Эдисон Денисов, уже в 80-е годы, скажет о трагедии нескольких поколений, о деятелях искусства, обреченных на не прекращавшиеся весь советский период репрессии: “Люди, которые настойчиво борются с нами в течение двадцати—тридцати лет, ставят нас непрерывно (и, практически, ежедневно) в такие условия, при которых мы не можем существовать. И это почти невозможно долго выдерживать. Поэтому одни из нас идут на конъюнктуру и прямое соглашательство с ними,

другие — эмигрируют, третьи — прекращают быть композиторами, четвертые — внутренне ломаются. И лишь очень немногие находят в себе силы оставаться самими собой <...>⁷.

Ф. Дружинин, размышляя о трагических судьбах художников советской эпохи, замечает: “Время гражданской казни таких художников, как А.Ахматова, Д.Шостакович, В.Шебалин, С.Прокофьев, М.Зощенко, когда палачами выступали ничтожества и невежды, защищенные частоколом сталинской опричнины, это время словно предсказано самой музыкой Шостаковича, и его, и наше счастье, что благодаря отвлеченности музыкальной формы, абстракции диезов, бемолей и бекаров его не смогли тогда поставить к стенке”⁸.

Предчувствия реалий катастрофы духа в мире уничтожаемых ценностей, святых идеалов, попранной свободы, ловко утверждаемых подмен звучали и в пророчествах художников-беспредметников, и в теософском учении Петра Успенского, и в композиции живописца и музыканта Михаила Матюшина с символическим названием “Победа над солнцем” (1913), и в Шестой симфонии Н.Мясковского (1923), и в операх-аллегориях “Пир во время чумы” Н.Речменского (1927), “Сказка о рыбаке и рыбке” Л.Половинкина (1933), “Маскарад” А.Мосолова (1940)... Другое дело, в каком обличье — “приветствия” ли, “развенчания” ли, “осмеяния-оплакивания” — представляли эти пророчества и насколько осознанно или интуитивно они выявлялись. Вопрос, на самом деле, сложный, не имеющий прямого ответа, ибо подчас он был неясен и тем, кто пророчествовали. Так, известно, что работая над Первой симфонией, Гавриил Попов искренно стремился воспеть новую революционную реальность, однако художественная логика направляла ход развития сочинения по иному художественному пути. И как ни пытался найти композитор оптимистические “ориентиры” хотя бы в финале цикла, они неизменно оборачивались мертвенными “знаками”... Внутреннее чутье, голос совести, понимание утраты истинного смысла человеческого существования, нацеленности на уничтожение личностного начала в жизни — все это вместо оптимистической драмы обернулось (возможно, и несколько неожиданно для самого автора) картиной-катастрофой. Реальная ситуация, раскрываемая средствами искусства, оказалась настолько верно почувствованной и талантливо воплощенной, что сразу же после премьеры (1935) эта симфония Попова было немедленно запрещена к дальнейшему исполнению. Сколько подобных фактов открыто в истории культуры XX века, сколько еще предстоит узнать!..

Не стоит думать, однако, что большинство художников советской эпохи были своего рода диссидентами. Скорее именно большинство

составило когорту летописцев современной жизни, обильно снабжавших комментариями-исповедями свои повествования, размышления, описания. И в этом еще не собранном потомками художественно-летописном своде особую, сильную, охранительную роль играли идеи национального самосознания, воспетые русской классикой: идеи Божественного Логоса, противостоящего мировому хаосу, идеи целостного мировоззрения — целокупного исследования жизни, ее основ, глубинных корней. “Как всегда, — писал профессор, священник Павел Флоренский, старший современник тех, кто начинали свою творческую жизнь в 20-е годы, — полагал я, что мировоззрение должно иметь прочные конкретные жизненные корни и завершаться жизненным же воплощением в технике, искусстве и проч. ...”⁹. Работая в 1920—1927 годах в Высшем художественном училище в Москве (бывш. Строгановское), Павел Флоренский не просто блестяще читал курс по теории перспективы, но разрабатывал философское понимание такого целостного мироощущения, которое называл конкретной метафизикой. Ему принадлежат глубокие рассуждения на тему “философия культа” (начало 20-х годов) с выявлением тайных (скрытых) идей революционного переворота и его продолжения в истории.

Удивительно: и радикалы, и либералы, и богословы и нигилисты, и таланты и посредственности — все в это время страданий вольно или невольно отобразили революцию как хаос, как наступление “железной воли”, меча, разящего всех и вся.

Под этот меч попал и молодой Гавриил Попов, с безудержной энергией включившийся в строительство *новой советской культуры*.

*

В одном из писем Г.Попова В.Богданову-Березовскому процитированы строки Бальзака: “Суть писателя, то что делает его писателем, и, не побоюсь этого сказать, делает равным государственному деятелю, а быть может, и выше его, — это *определенное мнение* о человеческих делах, полная *преданность принципам*”. И далее подчеркнуто: “Это определение Бальзака сущности творческого труда писателя вполне применимо и к музыкальной творческой работе, работе композитора”¹⁰.

Мысль о тесной взаимосвязи художника с эпохой красной нитью проходит через многие страницы Дневника композитора. “Как можно больше творчества корнями из жизни, через аппарат культуры и техники вершинами в жизнь и людей”, — такой эпиграф предпослан одной из дневниковых тетрадей. “Выражать в звуках *свои* настроения, *свою* жизнь — мало”, — запишет в Дневнике семнадцатилетний

Гавриил Попов¹¹, и уже в ранний период своего творчества он обратится к темам большого гражданственного звучания, прежде всего — к теме революции, которая осознана им через судьбы своих современников, мироощущение поколения, формировавшегося в период подготовки и свершения революции, в годы войны. Выросший в обстановке коренных социальных потрясений, Гавриил Попов уверенно провозгласит: “Я должен быть зеркалом *всего* мира, *всей жизни* человеческой, моя душа должна быть фокусом, главным фокусом, в котором пересекаются и дальше идут параллельным пучком все лучи жизней человеческих...”¹².

Наивный пафос, с которым произнесены — как некая формула смысла жизни — эти слова начинающего композитора, вскоре уступит место серьезным размышлениям о творчестве, как особой миссии и ответственном художественном процессе, неотделимом от идей, чувствований, событий эпохи.

Революция подняла всех. “Старая Россия разваливалась вдрызг. Об этом писали, говорили открыто. Все жили подъемом, весело жили”, — итожил мироощущение людей, входивших в, казалось бы, обновляющуюся Россию Василий Каменский¹³. “Можно завидовать самим себе, что живешь в наши дни”, — словно вторил ему Владимир Дешевов¹⁴. Александр Мосолов, увлеченный идеей зажечь пожар мировой революции, устремляется в гущу ленинских соратников, а в 1918 году добровольцем уходит в Красную армию. Бойцом Красной армии служит и Петр Рязанов. Председателем Совета рабочих, крестьянских и солдатских депутатов становится Николай Рославец. В революционном аппарате оказывается авангардист Артур Лурье. К пафосу-трагедии революции обращены ранние сочинения Дмитрия Шостаковича, Владимира Дешевского (симфоническая поэма “Большевики”), Алексея Животова (“Запад” на стихи зарубежных поэтов), сочинения Андрея Пащенко, Михаила Гнесина... Их формировало революционное время, в которое они ворвались в страстном порыве творить своими руками новую историю, писать летопись советской эпохи.

Поколение, к которому принадлежал Гавриил Попов, с особой напряженностью вслушивалось в гул революции, словно желая утвердиться в приятии мира, испещренного громкими лозунгами и обещаниями. Но, как оказалось в недалеком будущем, более всего — человеческим горем.

Для Гавриила Попова, родившегося в Новочеркасске 12 сентября 1904 года, время революции — еще не вполне осознанное “смутное” время, некое скрещение старого-нового, продолжений и обрывов. Для него революция звучит пока лишь отдаленным эхом.

Реальность террора ворвется в его дом спустя несколько лет, когда в июле 1921 года будет арестован по ложному доносу отец, учитель русского языка и литературы (с 1917 года он был директором гимназии Н.П.Степанова в Ростове-на-Дону, куда семья переехала вскоре после рождения сына).

Отец — Николай Дмитриевич (1883—1945) — высокий авторитет для Гавриила Попова на протяжении всей его жизни. Николай Дмитриевич оказал на сына колоссальное воздействие, способствуя формированию его мировоззрения, накоплению разносторонних знаний, раскрытию художественного потенциала. Он блестяще знал литературу, делал попытки сочинять пьесы, неплохо играл на скрипке, любил устраивать домашние концерты, петь и руководить хором, в котором участвовали его сослуживцы. Благодаря отцу Гавриил Попов с раннего детства много и вдумчиво читал, анализировал прочитанное, размышлял над проблемами, поднятыми в художественных произведениях: вместе с отцом не раз “по косточкам” разбирали русскую классику (Чехов, Тургенев, Гончаров, Л.Толстой). Его влекла к себе глубина мысли Достоевского, наполняла радостным и полнокровным ощущением жизни эпическая русская литература. Он часто бывает на конкурсах поэтов; становится участником “Плеяды” — общества, изучавшего проблемы литературных стилей в разные исторические периоды; посещает собрания философского общества, интересуется психологией.

Будучи от природы разносторонне одаренным, Гавриил Попов с 1919 года учился в Рисовальной школе Чинёнова в Ростове-на-Дону, чуть позже (в 1921 году) поступил одновременно на физико-математический факультет Ростовского университета и на инженерно-архитектурный факультет Донского политехнического института. Он был увлечен высшей математикой, его профессионально интересовали законы архитектуры. Он уже работал чертежником в ростовских железнодорожных мастерских... Но музыка постепенно и все более властно выходила из круга его общих интересов и становилась его жизнью, его *призванием*.

Жажда знаний, разносторонняя одаренность — отличительная черта не только юного Гавриила Попова, но и многих его сверстников. “Поражала неумемная тяга Волошинова к познанию разных областей науки и искусства”, — подчеркнет его современник¹⁵. Живя в Омске, молодой Виссарион Шебалин был участником литературно-научного кружка, периодически устраиваемых литературных диспутов. В доме Бориса Арапова, в бытность его жизни в Полтаве, часто проводились вечера поэзии. Живший в Москве Лев Книппер вспоминает о своей юности, насыщенной разными художественными

событиями: о диспутах, собраниях философских кружков, выставках, театральном кружке, спорах по вопросам богоискательства, увлечениях символистами, мирискусниками. “Чувство свободы, сознание, что ты являешься человеческой индивидуальностью с собственной волей и достоинством, — вот что наполняло нас радостью, вот чем мы жили”¹⁶, — такое обобщение возможно в связи с разговором о поколении, открыто заявившем о себе в 20-е годы.

Оно, это поколение, набирало силу в разных городах и весях, подчас вдали от столиц, чтобы “влиться” в общую волну молодых художников, устремившихся дерзостно в Петербург (вольно переименованный в Петроград, как город Петра, а не его покровителя св. Апостола Петра) и Москву. Из Киева в новую столицу в начале 20-х годов отправляются Виктор Волошинов (р. 1905) и Григорий Козинцев (р. 1905); киевляне Михаил Кольцов (р. 1898) и Александр Корнейчук (р. 1905) окажутся в Москве. Из Брянской губернии едет учиться в Москву Николай Рославец (р. 1880). В Омске пройдут годы юности Виссариона Шебалина (р. 1902) — большого друга Гавриила Попова. Из Риги в Москву приезжает Сергей Эйзенштейн (р. 1898), с которым Попова связывала творческая дружба. Из Одессы родом Роман Кармен (р. 1906), с которым также сведет судьба Гавриила Попова. Из Нарвы — соученик Попова по консерватории Петр Рязанов (р. 1891). Сам Гавриил Попов — с юга России, с Дона, из богатого традициями старинного города Ростова-на-Дону приедет учиться в Петроград.

Из глубинки России, но не из провинциальных, захолустных мест, а из земель со своим укладом, традициями, живым ощущением непопранных еще идеалов собиралась российская интеллигенция, которой предстояло стать зачинателями советской культуры и науки. И если не растеряла Русь все свои ценности в кровавых событиях века, то это и благодаря им, потомкам славного рода, имя которому — русский народ.

Везде, куда ни обратим мы взор, в предреволюционную пору витал творческий дух. Концерты лучших мастеров России, театральные сезоны, практика домашнего музицирования, публичные выступления литераторов, поэтов, философов — все это словно насыщало саму атмосферу творческими импульсами, будоражило мысли и чувства, взывало к активному соучастию в общем художественном процессе. Что звучало, на какой музыкальной основе вызревало дарование будущих композиторов? В.Шебалин вспоминал о том, что на домашних вечерах исполнялась в основном русская классика: Глинка, Чайковский, Бородин, Мусоргский, Кюи, Римский-Корсаков. Петр Рязанов — что дома играли в 4 руки квартеты Бородина, симфонии русских классиков, из событийных театральных

явлений отмечал оперы Римского-Корсакова, “Жизнь за царя” Глинки. В музыкально-театральной атмосфере обогащался художественными впечатлениями Александр Мосолов (его мать была хористкой Большого театра, отчим — художником). Для Бориса Арапова первые сильные впечатления от встреч с искусством связаны с приездами в Полтаву Скрябина, Рахманинова, Собинова, с домашними музыкальными вечерами, на которых звучали сочинения Грига, Чайковского, Рахманинова, Скрябина.

В доме Поповых всегда звучало много музыки: романсы, хоры, квартеты, фортепианные сочинения. На фортепиано неплохо играла мать, Любовь Федоровна (1865—1919), вместе с мужем они нередко исполняли ансамблевые пьесы для скрипки и фортепиано русских и зарубежных композиторов. Любовь Федоровна начинает заниматься музыкой с шестилетним сыном. Она сумела не только раскрыть его незаурядные музыкальные способности сына, но и поддержать его тогда, когда он был готов оставить занятия по фортепиано с флейтистом (!) — Д.Г.Маршадом — профессиональным педагогом, позже преподавателем частной консерватории М.Л.Прессмана. Насколько радостны были занятия с матерью, которую Гавриил Попов нежно любил и без которой очень страдал, рано потеряв ее*, настолько уроки Маршада (с ним Попов занимался с 7 лет) вызывали в нем активное неприятие. Как только в Ростове-на-Дону открылась частная консерватория М.Л.Прессмана (1917), родители сразу определили сына с его класс**.

Все более входя в мир музыки, Гавриил Попов старался не пропускать ни одного концерта, часто бывал в драматическом и оперных театрах. В Ростове-на-Дону концертная жизнь отличалась особенной активностью. Только в течение 1919—1921 годов, в возрасте 15—17 лет Гавриил Попов знакомится едва ли не со всей европейской и русской классикой XIX века. Особое восхищение вызывают у него сочинения Грига, Бородина, Чайковского, Дебюсси в исполнении Александра Каменского. Он буквально потрясен Шестой симфонией Чайковского, которая станет одним из его любимых сочинением. В оперном театре Гавриил Попов слушает оперы Верди, “Кармен” Бизе, “Фауст” Гуно. Среди наиболее близких ему в ту пору композиторов выделит Рахманинова, Грига, Римского-Корсакова. К этому времени он уже делает значительные успехи в занятиях

* Любовь Федоровна умерла от холеры. Почти сразу после ее кончины Г.Попов начинает вести Дневник.

** Прессман Матвей Леонтьевич (1870—1941) — пианист, педагог, музыкально-общественный деятель, соученик Рахманинова и Скрябина, — очень много дал Гавриилу Попову в плане приобщения к классическому наследию, он же пробудил интерес начинающего композитора к Скрябину, как выразителю новых художественных идей.

по фортепиано и в 1921 году по рекомендации М.Л.Прессмана становится аккомпаниатором в оперном театре и в оперной мастерской при Ростовской консерватории.

С шестнадцатилетнего возраста Гавриил Попов начинает сочинять музыку. Ранние егоopusы не сохранились, но, судя по подробным описаниям в Дневнике, они были своего рода “отзвуками” классики, на которой начинающий композитор вырос. Он пишет фортепианные пьесы “Подражание Лядову”, Этюды-картины в духе Рахманинова, “Идиллию” в манере Римского-Корсакова, “Мысли о море”, “Радость”, “Печаль”, “Музыкальный порыв” (1920). К 1921 году им уже создано 14 пьес (всего 3 opуса)*, а помимо этого зреют замыслы создания симфонической поэмы, оперы на сюжет “Боярина Оршу” (по Лермонтову), движется работа над фортепианными сонатами. “Между прочим, — записывает Попов в Дневнике, — ясно обрисовался конец сонаты. Сверкающий энергией и C-dur’ом. Но не рабски тональным C-dur’ом, а стремительно утверждающим радостный лаконизм категорического трезвучия до мажора”¹⁷. Композитор скромно оценивал эти попытки создания “музыкальных мыслей” и называл свои ранние опыты “робкой пробой пера”¹⁸. Еще до отъезда в Петроград Гавриил Попов осознает по крайней мере две важные для себя вещи: что он не умеет развивать музыкальный материал и что его неудержимо влечет к созданию крупных произведений.

Оглянемся на других сверстников Гавриила Попова. Лев Книппер испытывает подлинное потрясение от знакомства с Шестой симфонией Чайковского. В течение 20-х годов он находится на пути освоения классических и современных идей, о чем писал В.Беляев, выделяя его склонность и к лирике с элементами пафоса, и к балаганной, остро гротесковой сфере. “К какому “синтезу” приведут эти свойства — сейчас, конечно, сказать невозможно, но в настоящее время они являются чрезвычайно яркими в своей как бы взаимоисключающей полярности”¹⁹.

На Бориса Арапова также заметное воздействие оказала музыка романтиков. Сильнейшее впечатление его юных лет — Шотландская симфония Мендельсона. Первые опыты сочинения — наивные детские пьесы, вальсы, марши. Постепенно в его музыке укоренялись традиции русской школы, которые открыто проявятся в начале 30-х годов, в цикле на стихи А.Пушкина для двух солистов и оркестра.

Как и у Попова, ранние сочинения Александра Мосолова не сохранились. Однако известно, что первым егоopusам (в их числе стихотворение Пушкина “Три ключа”, Две поэмы без слов для голоса

* Эти и другие сочинения (не обозначенные opусом) пропали во время войны.

и фортепиано) был присущ сумеречный колорит (стихия “ночной музыки”) и сгущенный психологизм, что, очевидно, было связано с заметным влиянием позднего романтизма и идей экспрессионизма, которые буквально витали в воздухе. Петр Рязанов особенно горячо относился к музыке Мусоргского и Чайковского, среди сочинений последнего выделял фантазию “Ромео и Джульетта”. Дома любил повторять эпизоды, сцены понравившихся сочинений классики и, как свидетельствует дальнейшее его развитие, остался верен идеалам русской школы.

Определенными стилевыми ориентирами для Николая Рославца стали творческие послы Мусоргского (“Песни 1905 года”), Рахманинова (“Декабристы”), Скрябина (“Пять прелюдий”). Правда, композитор достаточно рано осознает необходимость движения вперед, к новым образам и языковым идеям, к отказу от довлеющего опыта-влияния как импрессионистов, так и поздних романтиков.

Владимиру Дешевову особенно близкой была стихия мускулистой речи Мусоргского; с детства он знал и любил народную песню, что, в конечном итоге, даст крепкую основу его новациям в области музыкально-театральных жанров, прежде всего в незаслуженно забытой опере “Лед и сталь”.

Виктор Волошинов испытал сильное воздействие Рахманинова и Скрябина (Соната, Поэма для фортепиано), а вместе с тем с детских лет был приобщен этнографом Порфирием Даниловичем Демуцким к основам народного музыкального творчества.

Круг музыкальных пристрастий юного Шебалина достаточно широк: здесь и поэзия ранней романтической лирики Шуберта, и экспрессия лирического высказывания Чайковского, и энергия образов Бетховена. Начало его творческого пути ознаменовано активным влиянием стилистики Лядова, Глазунова, Рахманинова, Скрябина. К тому же рано и серьезно возник интерес к музыке Баха.

Общеизвестны и истоки творчества Дмитрия Шостаковича, дружба с которым связывала Гавриила Попова всю жизнь, но особенно в ленинградский период их жизни (до войны). Здесь и народная песня, и музыка Баха, Малера, Мусоргского.

Не удивительно, что формировавшиеся в разных условиях, в разных концах России будущие композиторы поколения Попова и Шостаковича впитали и начинали развивать те тенденции музыки прошлых эпох, которые прямо вели к XX веку. Преемственность оказывалась реальной и естественной. Русская классика, творчество крупнейших европейских мастеров (здесь особо надо отметить Баха, Бетховена, поздних романтиков, Дебюсси), музыкальные произведения старших современников, постулировавшие новые образно-

стилевые реалии (Рахманинова, Скрябин) были для начинающих авторов школой освоения мастерства, теми опорами, которые и составили общий крепкий фундамент для каждого из них, по какому бы пути они в дальнейшем ни пошли.

Пожалуй, самыми дерзновенными и новыми были в то время становления молодых композиторов идеи Скрябина, словно раскрывшего во всей своей противоречивой сути предгрозовую, смятенную атмосферу начала века.

Основы языка и стиля Скрябина постигает и молодой Гавриил Попов, во многом благодаря В.В.Шаубу*. Шауб активно приобщал своих учеников к современной музыке, направлял по стезе широкого охвата явлений прошлого и настоящего. Он горячо поддержал увлеченность Попова композицией, при этом побуждал к большей самостоятельности мышления, к разработке новых идей в сфере формообразования (отмечал у начинающего композитора определенное несоответствие между современными средствами музыкального письма и довольно старой формой их воплощения). В классе Шауба Попов много и с увлечением играет Скрябина и под его влиянием думает писать симфоническую поэму “Искания духа” (1923).

Практически одновременно с этим желанием как можно глубже постичь мир звукообразов Скрябина проявляется у Попова осознанное стремление учиться у Бетховена технике оркестрового письма, принципам развития материала, в связи с чем он начнет посещать занятия кружка по изучению бетховенских симфоний (1922).

Важное значение для становления молодого композитора имела и встреча с Михаилом Фабиановичем Гнесиным (август 1921 года). Гавриил Попов показал ему несколько своих сочинений, в том числе “Порыв” и “Каприз”. М.Ф.Гнесин сделал одно замечание, оно касалось однотипности гармонических комплексов в каждой пьесе и посоветовал учиться композиции. Вполне вероятно, что замечание Гнесина задело Попова за живое и он стал с особой тщательностью работать над гармоническим языком, идя по пути его усложнения. Минует несколько лет и композитор развернет напряженную гармоническую “цепь” не только в “Экспрессии”, напитанной шёнберговскими эмоциями, но и в безыскусной фортепианной Мелодии.

Как ранее благодаря Танееву Сергей Прокофьев пошел по пути поиска новых выразительных гармонических средств, так и

* В классе Василия Васильевича Шауба (1890—1941 ?) — талантливого педагога, пианиста, композитора, преподававшего в Донской консерватории, Г. Попов оказывается в 1921 году вскоре после того, как была закрыта частная консерватория М.Л.Прессмана в связи с его переездом из Ростова в Баку.

благодаря Гнесину Гавриил Попов сосредоточил пристальное внимание на новейших образцах современной европейской музыки.

В дневниковых записях композитора ростовского периода нигде нет рассуждений о стихии народной музыки, хотя он должен был бы слышать (возможно и во время домашних музыкальных вечеров) и впитывать “степной” мелос донских казаков. Очевидно, эти впечатления не были зафиксированы сознанием молодого музыканта, устремленного к высотам классического искусства. Однако именно из фольклорных интонационных “ростков” будет пробиваться и набирать силу длительно развертывающаяся выразительная лирическая мелодия Попова — истинная “душа” его сочинений. Иногда безотчетно, как дыхание, иногда с усиленной акцентировкой, — но неизменно композитор будет развивать свои музыкальные образы на мелодической основе, сопряженной с народно-песенными истоками. И они, эти истоки, будут пропитывать весь современный, подчас перенасыщенный образно-эмоциональный, языковой рельеф его первых самостоятельных сочинений, ранних, но творчески зрелых опусов.

Завершался ростовский период. Время юности — благодатное творческое время жизни Попова. Он многому научился, многое успел опробовать. Ощутил свое призвание композитора. Однако не отошли на дальний план ни литература, ни математика, ни архитектура. Он полон творческих идей и надежд. Впереди открывались неизвестные дали жизни в северной столице.

*

Если первые 18 лет жизни в Новочеркасске и Ростове-на-Дону — это время собирания сил, время открытия мира (и мира искусства), то следующее двадцатилетие включает в себя как стремительный взлет к признанию и мировой славе, так и сильные несправедливые удары-приговоры власти в середине 30-х годов и в 1948 году, как окрыляющие замыслы крупных сочинений (ряд из которых намечен, не окончен, или даже не начат), так и вынужденность постоянной изнуряющей работы в кино и театре. Таким — насыщенным событиями целой жизни — окажется второй, центральный, период творчества Гавриила Попова.

Восемнадцатилетним юношей приезжает Попов в Петроград и поступает в консерваторию к М.Штейнбергу и М.Бариновой. Вплоть до начала войны композитор будет активно работать в этом городе, с ноября 1931 года живя в Пушкине (в правом полуциркуле Екатерининского дворца), где в ту пору обитали многие деятели культуры и искусства, в том числе А.Толстой, К.Федин, Ю.Шапорин, К.Петров-

Водкин, В.Шишков, Б.Арапов. С ними Гавриила Попова будет связывать многолетняя дружба. В ленинградский период он сблизится также с Д.Шостаковичем и В.Шебалиным, В.Богдановым-Березовским и В.Вишневым, Вс.Мейерхольдом и С.Эйзенштейном, Ф.Эрмлером и Э.Шуб. В это время будут созданы такие серьезные и значительные сочинения композитора, как Септет (Камерная симфония) и Первая симфония, музыка к кинофильмам “Чапаев”, “Бежин луг”, к спектаклю “Список благодеев”, Большая сюита для фортепиано и музыка к одному из первых звуковых документальных фильмов “КШЭ”.

Итак, узловыми, рубежными станут для Гавриила Попова две даты: год 1927 и середина 30-х. Здесь сосредоточены противоположные векторы его судьбы: блестящий дебют, своего рода вершина-кульминация, открытие имени Попова (премьера Септета, 1927) и резкий перелом в отношении к нему властей, “уничтожение” Первой симфонии (1935).

Творческое развитие Попова в годы учения в консерватории было поистине стремительным. С неумолимой жадностью познания, открытия “новых берегов” искусства он устремился в самую гущу художественной жизни северной Пальмиры. Параллельно с занятиями в консерватории Гавриил Попов посещает лекции в Институте истории искусств (1922—1923), учится на архитектурном факультете Политехнического института. В 1925 году становится членом Ленинградской ассоциации современной музыки. Его интересовало буквально все: от насыщенных новинками современной, прежде всего европейской музыки, сезонов филармонических концертов, до описаний Москвы в книге Джона Рида “Десять дней, которые потрясли мир”. Гавриилу Попову было понятно и близко ощущение горечи и ликования, возбуждающей радости невиданного поворота жизни и скорби, оплакивания своих соотечественников, их веры, прошлого России — всего того, что запечатлено было в книге Д.Рида.

В России действительно расшатывались последние ее устои, и некогда религиозный народ обрушился на Святые храмы, власти — на священнослужителей и инакомыслящих, да и в самой церкви было неблагополучно, она шла к внутреннему расколу, который и произошел в 1927 году. Пьянящая свобода от всех нравственных законов жизни переворачивала самое существо человеческое. Смыслом жизни становилось участие в крушении традиционных основ, упоение новым во имя нового. Естественно, что в такой всеобщей атмосфере открытия неких тайных дверей свободы художественная интеллигенция находилась на особой волне творческого подъема. Каждый “творил” новый мир, разрывая “цепи” прошлого. Привлекательным было утверждение своего “я”, собственного стиля,

словно ломающего прежние представления о канонах красоты, гармонии, света в искусстве. Пророческая “Победа над солнцем” живописца Михаила Матюшина и поэта Крученых (1913) действительно провидела будущие “грохоты пушек”, так колоритно звучавшие в мистерии и так страшно воплощенные в реальности (уничтожение интеллигенции, лучших сынов Отечества, достойных деятелей культуры, многих и многих произведений искусства, памятников прошлого, творений современности). Меч, занесенный над Солнцем (святыни земли, правда, любовь), разил и само искусство, оно уходило к темным инстинктам, оккультным мирам, поэтизации деформированного, неестественного. “Железобетонные конструкции” и “железобетонные поэмы” (Василия Каменского), “Беспредметное” Владимира Баранова-Россине, супрематизм Лазаря Лисицкого, “живописная архитектоника” и “живописный конструктивизм” Любви Поповой — все это лучи одного начала, связанного с конструированием новых реальностей. Конструктивизм, оппонирующий прошлым художественным стилям, обязующим к смысловым акцентам, был безусловно взаимосвязан с эмоциональными посылами экспрессионизма, выражением глубокого внутреннего разочарования, смятения, страха, безверия, отчаяния и, в какой-то степени, с эпатажем. Эмоционально-психологический подтекст абстрактных композиций конструктивистов был наполнен мрачными предчувствиями, уводил в сферу небытия.

Рассматривая искусство 10—20-х годов, можно отметить общую направленность к сгущенному психологизму (алогизму, экспрессионизму). Надо думать, что открывшиеся шлюзы современного европейского искусства, которое буквально ворвалось в нестабильную атмосферу жизни России 20-х годов, принесли ожидаемое новое и в лице нововенцев. Влияние идей Арнольда Шёнберга и его учеников, интерес к новому музыкальному языку, — додекафонии, речевому вокалу, темброво-окрашенной мелодии и т.д. — можно наблюдать у всех композиторов, начинавших в ту пору.

К тому же, уже в 10-е годы определилось одно из приоритетных направлений музыки, связанное с изменениями строя самого языка. Еще в 1916 году Иван Вышнеградский, “услышав некие символы космического сознания”, разрабатывает сферу “континуума”, в которой слышатся, воспроизводятся мельчайшие интонационные структуры (четвертитоновые позиции). Как известно, аналогичные идеи привлекали Арсения Авраамова, создателя “Симфонии гудков”, который в 1926 году защитил диссертацию, обосновывающую его “Универсальную систему тонов”. К середине 20-х годов к четвертитоновому строю приходит Григорий Римский-Корсаков, он же становится

руководителем Ансамбля четвертитоновой музыки. Известно, что и в опере-мистерии “Победа над солнцем” Михаила Матюшина были использованы четвертитоновые конструкции, записанные прямоугольными нотами. Подобные замыслы будоражили воображение Николая Обухова, Артура Лурье. К 1919 году находит свою синтетическую технику Николай Рославец, в определенном роде родственную додекафонии нововенцев. Преобразуя гармонию, опираясь на шестизвучие своей системы, он идет и дальше по пути конструирования ритмических, формообразующих элементов нового качества. Николай Обухов, стремясь к фиксации особых звучностей, вынашивал идею создания особого инструмента (возможно, напоминающего Волны Мартено), то есть выходил в сферу электронных средств письма. У Лурье происходило “стирание” внутренних граней формы, уничтожение тактовых черт (“Формы в воздухе”). Александр Мосолов был увлечен созданием индивидуальных модусов (особых звукокомплексов, ладовых сопряжений, полиладовости). При всем этом главным двигателем нового было предчувствие “величайшей музыкальной революции” (И. Вышнеградский), основанной на преодолении 12-тоновости, зависимости консонантно-диссонантных начал, освобождении от устоявшихся приемов метро-ритмической организации от сложившихся форм и жанров.

Гавриил Попов с энтузиазмом включается в освоение новых модусов музыкального языка, и в этой связи его внимание привлекают Шёнберг, Стравинский и Хиндемит. Шёнберг, которого Попов называл “мой новый, чудный композитор”, поразил его внутренней импульсивностью музыки, экспрессией контрастных столкновений, но не самой додекафонной техникой. “Влияние Шёнберга, — записывает он в Дневнике, — ...сказалось в лаконизме, контрастах (динамическая стремительность и прозрачность звучаний, объединение общим суровым колоритом), контрастах-красках ради музыкальной мысли, а не ради самих красок...”. Стравинский (неофольклорного периода) дал своего рода мощный заряд для энергии поисков обостренных метро-ритмических комплексов, персонифицированных инструментальных “реплик” в индивидуализированной оркестровой партитуре, особого подхода к цитате как таковой, и к фольклорной мелодии в частности. Наконец, Хиндемит открыл для Попова линейно-динамическое устремление голосов, выразительную роль динамики, ритма, движения. “Петрушка” — это такая роскошь, такая радость и свет! А Хиндемит? Этот жгучий “урбанизм” взрывает кровь, обостряет мышление”, — записывает молодой композитор в Дневнике, резюмируя: “Стравинский, Шёнберг, Хиндемит, Прокофьев — вот мои звезды” (Д., 223—224). Вспомним, что и молодой

Мосолов в это же время (1925) не просто увлечен идеями Хиндемита, но посвящает одну из первых статей его творчеству. К 1926 году в его собственной манере письма произойдут важные изменения, связанные с постулированием идей конструктивизма (“урбанизма”). Именно в ту пору он создает “Музыку машин” — “Завод”, “Четыре газетных объявления”, Первый струнный квартет. Они словно наэлектризованы как повышенной экспрессией, так и конструктивными идеями, сугубой моторикой, “железными” ритмами.

Не прошел мимо идей экспрессионизма, отчасти воздействия “магического квадрата” додекафонной системы и Дмитрий Шостакович, что заметно в его ранних работах, в частности оркестровом Скерцо, Двух баснях Крылова, Сюите для фортепиано и других сочинениях, созданных еще в консерваторские годы. А на творческое становление Бориса Арапова, быть может, особенно повлияли тенденции конструктивизма, логика письма Хиндемита, что явственно проявилось в его первой крупной самостоятельной работе — оркестровом Фугато, основанном на постепенном, целенаправленном ускорении темпа.

Характерные “меты” экспрессионизма и конструктивизма есть и в послереволюционных сочинениях Николая Рославца, который стремился “вперед от современной импрессионистско-экспрессионистской звуковой анархии, заведшей музыкальное искусство в тупик, к творческому исканию и осознанию новых законов музыкального мышления, “новой ясной и точной системы организации звука”²⁰. Определенный интерес к новым веяниям музыки ощущал и Виктор Волошинов: “Властителями наших музыкальных дум были в первую очередь Сергей Прокофьев и Игорь Стравинский”²¹. Его ранние работы выявляют приоритетность конструктивных принципов Хиндемита, повышенную напряженность гармонического развития, жесткую линейную основу (особенно четко — в Сонатине для флейты, фагота и фортепиано, 1927).

Урбанистическая характерность свойственна и музыке Дешёва к производственной мелодраме “Рельсы” Б. Папаригопуло (по роману Пьера Ампо, 1926), насыщенной жесткими диссонантными созвучиями, пульсирующими вспышками динамики разного уровня при общей — экспрессивно-эмоциональной логике. Да и в музыке к другим спектаклям той поры Дешёвов активно использует как диссонантную полифоническую фактуру (в духе Хиндемита), так и напряженные экспрессивные элементы (в частности, в музыке к трагедии “Царь Эдип” Софокла, к пьесе А. Глебова “Рост” в БДТ, обращенной к производственной тематике).

Многие приемы письма нововенцев, а также Хиндемита воспринял и молодой Лев Книппер, в начале 20-х годов имевший

возможность бывать на фестивалях современной музыки в Донаушингене, посещать Общество современной музыки в Берлине, читать “Учение о гармонии” Шёнберга. Не удивительно, что и в его работах второй половины 20-х годов чувствуются едва ли не прямые заимствования из лексикона Шёнберга, Берга (балет “Кандид”, 1927, “Трагическое действо”, “Северный ветер”, Романсы на стихи Блока op. 10).

Интерес к творчеству Хиндемита проявлял в ранний период творчества и Виссарион Шебалин, однако влияние идей неоклассицизма на начинающего композитора было более чем опосредованным. Примечательно, что Шебалина не только не впечатлили, но даже разочаровали и сочинения Шёнберга (в частности, Квартет), и “Петрушка” Стравинского. Воссоздавая в своем Первом квартете фольклорные образы, он, словно наперекор новациям времени, в свойственной ему сдержанной манере развивает линию русской классики, удачно инкрустируя ее некоторыми приемами импрессионистов.

В духе новой музыки, с опорой на языковые новации экспрессионистов, выдержано одно из ранних произведений — вокальный цикл “4 стихотворения Александра Блока” (1927) — Петра Рязанова, которому, вместе с тем, удалось выявить и важные для него контуры музыкальной речи Мусоргского. И в дальнейшем, в частности, в Сонате для фортепиано, созданной спустя год, Рязанов в большей степени будет акцентировать идеи, восходящие к традициям русской школы (Мусоргский — Прокофьев), в меньшей — к языковым средствам нововенцев или Хиндемита.

Таким образом, не было исключением желание Гавриила Попова приблизиться к тем современным источникам новой энергетической силы, которые открылись в музыке нововенцев, Хиндемита, Стравинского и, конечно же, молодого Прокофьева — сильно, властно заявившего о своей волевой, активной и деятельной реформации старого искусства. Кстати говоря, работы Прокофьева второй половины 20-х годов, прежде всего загадочный “Огненный ангел”, выявили и определенную зависимость письма композитора от идей экспрессионизма, а в какой-то степени (линейные хоровые пласты в пятом акте) и Хиндемита.

Однако, помимо безусловного интереса к новинкам творчества современных композиторов, Гавриил Попов вел интенсивную работу над усвоением классических основ. И здесь решающую роль в становлении молодого композитора сыграли Л. Николаев и В. Щербачев, у которых он начал заниматься в консерватории с 1924 года. Под руководством Щербачева — одного из самых ярких, талантливых и современно мыслящих музыкантов-педагогов — Попов изучал

контрапункт, инструментовку, форму, овладевал основами свободного сочинения. О Щербачеве и его школе написано много, посему ограничимся только одним напоминанием: Щербачев активно проводил в жизнь идею “соединения русской песни с фугой”, воспринятую им через Танеева от Глинки. Он направлял своих учеников по пути создания мелодически осмысленных образов, возникающих на пересечении фольклорных и полифонических закономерностей развития. Одно из обязательных заданий Щербачева — разработка мелодического “зерна” в инструментальной лирической сфере (Ария, Мелодия). Под руководством Щербачева Попов написал такую “Мелодию”, которая фокусировала идеи учителя и одновременно выявляла потенциальные особенности мышления молодого автора в плане активного развития мелодических образов, стилевой “полифонии” (оригинальное сочетание русского мелоса с экспрессивной гармонической вертикалью).

Две фортепианные пьесы 1925 года — два наклонения в творчестве начинающего мастера: к экспрессионизму (“Экспрессия”) и сопряжению черт неофольклоризма, конструктивизма и экспрессионизма (“Мелодия”). Эти разнохарактерные пьесы составили первый опус (ор. 1), с которого начался отсчет творческого наследия Попова, явившись своеобразной “двуединой” прелюдией перед появлением первого крупного сочинения — Септета.

Радостное, полнокровное ощущение жизни в этот период омрачило неожиданное исключение Гавриила Попова из консерватории в мае 1924 года в связи с “качественной проверкой” состава студентов. В числе исключенных были 12 человек (в список попал и Борис Арапов, соученик Попова). За своих питомцев стал хлопотать ректор Ленинградской консерватории А.К.Глазунов, который направил письмо-ходатайство заместителю уполномоченного Наркомпроса В.Покровскому, дав блестящую характеристику Гавриилу Попову. Горячее участие в судьбе юноши приняли его учителя. В частности, Л.Николаев просил Б.Яворского содействовать положительному решению этого вопроса. А тем временем и Л.Николаев, и В.Щербачев продолжали регулярно, бесплатно заниматься с Поповым. Год, прошедший с момента его отчисления до восстановления в консерватории, не прошел впустую. К тому времени Попов подавал большие надежды и как пианист. Он начинал активно выступать в концертах Кружка новой музыки и в концертах Ленинградской ассоциации современной музыки, обращая на себя внимание подчеркнуто выразительной, мощной, экспрессивной манерой исполнения, феноменальной техникой, безукоризненной артикуляцией, глубиной звука. Реальность, однако, действительно давала

о себе знать: приходилось зарабатывать на жизнь частными уроками, быть пианистом-аккомпаниатором в Студии пластического танца З.Вербовой (1924—1927) и в трудовой школе № 40. Тем не менее молодой музыкант успевает посещать лекции ведущих деятелей искусства, науки в Институте истории искусств, становится активным участником ЛАСМа, который объединил лучшие композиторские силы тех лет.

В 1925 году благодаря содействию Б.Яворского Попов был восстановлен в консерватории. В благодарность за помощь, оказанную ему, молодой композитор посылает Болеславу Леонидовичу фортепианную “Экспрессию” и в сопроводительном письме разъясняет ее содержание. Композитору было необходимо на протяжении всей жизни предварять комментариями, аналитическими “эссе” свои музыкальные опусы, и в этом он как бы предвосхитил идеи параллельного литературного (наряду с музыкальным) ряда, который будет свойствен К.Штокхаузену, Л.Ноно и некоторым другим современным композиторам. Вот как описываются характерные особенности “Экспрессии”: “Это попытка в возможно лаконичной форме достигнуть наибольшей выразительности путем противопоставления элементов, как, например: [1]) спокойной певучести мелодического рисунка и 2) стремительно развертывающейся линии; [1]) “голой” мелодики и 2) гармонически напряженно идущих голосов... Игра тембровых красок...”²².

Середина 20-х годов ознаменована рядом музыкальных событий. В 1925 году со своим первым крупным опусом выступил Лев Книппер: его сюита для большого симфонического оркестра “Сказки гипсового божка” в шести частях прозвучала в театре Революции под управлением К.Сараджева и вызвала сочувственный отклик: “В Книппере, — писал В.Беляев, — есть, прежде всего, талантливость и полнота художественных обещаний, оправдывающая отношение к молодому автору, как к художественно-ценному явлению”²³.

В это же время Александр Мосолов привлек себе внимание “позднеромантическими” сочинениями (кантата “Сфинкс” на текст О.Уайльда для большого оркестра, хора и солирующего тенора; стихотворение А.Пушкина “Три ключа”), двумя поэмами без слов для голоса и фортепиано. В его музыке 1924—1925 годов уживались и “похоронные настроения”, и сарказм²⁴.

Однако уже с 1926 года в общей художественной атмосфере будто бы происходит очередной поворот: один за другим “поднимаются” сочинения, в которых преобладают волевой заряд, интенсивность движения, порой и механистичного и — главное — уверенная нацеленность на раскрытие образов современности. Конечно же, здесь

наиболее значительным явлением становится премьера Первой симфонии Шостаковича — своего рода манифест композиторской молодежи, дерзающей говорить открыто, подчас не успевая подобрать точные слова, чтобы выразить сомнения и надежды нового века. Окружают Первую симфонию Шостаковича, ставшую эпохальным событием советской музыки, опусы Мосолова: созданные в 1926 году Первый фортепианный концерт (его первое антиромантическое произведение), эпатажные для того времени “Четыре газетных объявления”, взятые из “Известий” ВЦИКа, и одно из самых знаменитых сочинений “Завод” (“Музыка машин”). В этом же ряду — “Рельсы” Владимира Дешеева — картина современных ритмов в их многообразии, динамических контрастах, оstinатных повторах и варьировании. Дешеев обретает репутацию “даровитейшего композитора нового направления”²⁵. Не остались незамеченными исполнения “Телескопа” Леонида Половинкина и Первой симфонии Виссариона Шебалина (1926). И хотя Первая симфония Шебалина, написанная еще в студенческие годы, не получила такого резонанса, как “Завод”, “Рельсы”, или Первая симфония Шостаковича, именно в этом “тихом” сочинении содержалось много перспективного: касалось это и сферы мелоса, и — в более общем плане — взаимосвязи неоклассических и неоромантических тенденций.

В этот период премьер попадает и дипломная работа Попова — Септет для флейты, кларнета, фагота, трубы, скрипки, виолончели и контрабаса в четырех частях (ор. 2). Он был начат в январе 1926 года в виде Секстета. Однако в ходе репетиций композитор убедился в необходимости включить седьмой инструмент — контрабас, усиливающий басовую основу сочинения. Первые две части новой работы Попова прозвучали в четвертом открытом собрании Кружка новой музыки при Четвертом музыкальном техникуме под управлением В.Щербачева, которому и был посвящен Септет. Премьера состоялась 13 декабря 1927 года в Малом зале Московской консерватории. Успех был огромный, и надо сказать, что это сочинение оказалось самым репертуарным из всего, созданного Поповым. По свидетельству вдовы композитора, даже в 80-е годы (время практически полного забвения Попова), интерес к Септету не снижался, он активно звучал за рубежом. В связи с премьерой Септета Б.Асафьев, высоко ценивший талант Попова, выступил с развернутой аналитической статьей, предпослав разбору сочинения емкую характеристику стиля молодого автора, в которой, в частности, отметил, что “по характеру и приемам мышления Попов стоит ближе всего из современных композиторов к некоторым сочинениям Хиндемита, вернее к его камерно-симфонической динамике”. Асафьев

подчеркнул мелодическое дарование Попова, его острое чувство формы и умение симфонически рельефно разворачивать-длить идею, связанную с преодолением “пассива, страдания и к утверждению энергии, воли и радости”²⁶. Наверно, все же, в Септете еще только угадывались будущие трагические всполохи, которые открыто проявятся в Первой симфонии. Здесь, в Септете было иное: ощущение многомерности — в единое пространство словно сходились все возможные эмоциональные и смысловые элементы (прошлое — будущее, ностальгия—скепсис, глубокое размышление и безудержный смех), и из этого будоражающего “театра жизни” поднимались и “громкие лозунги”, и робкие “лирические песнопения”. Не удивительно, что для воссоздания подобного многомирия композитор обратился к противоположным стилевым наклонениям, используя опыт Хиндемита, Шёнберга, Стравинского, Чайковского, Малера, Прокофьева... То, что было в фортепианных пьесах ор. 1 пробой “вертикальных стилевых сопряжений”, в Септете стало осознанным сплавом разнонаправленных истоков, на основе которого разворачивалась полифоническая горизонталь. При этом доминантными оказались не только романтическая устремленность к высокому идеалу, свету (концепция Септета), не только порожденные стилистикой романизма ностальгия и ирония (особенно во второй части), но и жесткие тезисы финала, выдержанного в конструктивистском духе. Особое значение в концепции Септета имела первая часть — своего рода сгусток лирико-импрессионистских эмоций, сквозь которые робко пробивались по-своему преломленные фольклорные интонации.

Септет явился не просто заявкой молодого автора, но первым крупным его достижением. В сочинении на фоне многообразных стилевых указателей рельефно выделился собственный голос Попова, что и позволило Асафьеву акцентировать его самобытность. Откликом на премьеру Септета явился ряд заметок, среди которых отметим статью В.Беляева в журнале “Жизнь искусства”. В ней подчеркнут индивидуальный подход молодого композитора как в определении, так и в решении идеи Септета, а также глубоко национальный по своей сути характер музыки²⁷.

Септет возник на пересечении тех эмоциональных констант, которые не только выявляли радостный и вместе с тем дерзостный пафос обновления, чувство причастности к созданию нового мира, но и были исполнены сожаления о безвозвратно ушедшем прошлом, о традиции, легко разбивающейся о берег послереволюционного времени. В рамках камерного жанра Гавриил Попов создал, по сути, многочастное масштабное произведение, порожденное новым чувствованием симфонического жанра, его возможностей. Не случайно,

Септет стал едва ли не первым в нашей стране образцом камерного симфонизма. Не случайно и то, что при переиздании Септета в 1971 году композитор переименовал его в Камерную симфонию, тем самым подчеркнув генезис музыки*.

*

Конец 20-х годов — время интенсивного набирания сил сверстниками Гавриила Попова и одновременно активного идеологического наступления на их творческие дерзания от первого лица. Сюита из балета Дешевова “Красный вихрь” (1927), ранее получившего критические оценки, была встречена благожелательно. Рецензенты отметили высокое мастерство молодого композитора, тематическую изобретательность, его умение выявлять колоритные нюансы оркестровой партитуры. Дешевов вступает в пору зрелости и словно берет еще более сильный разбег, создавая музыку к спектаклям, к одному из первых звуковых мультфильмов “Почта”, вместе с Н. Двориковым пишет оперетту (“Дружная горка”), наконец, завершает одно из самых значительных своих сочинений — оперу “Лед и сталь” (1930). По логике вещей ей суждено было стать одним из высоких творческих рубежей, за которым должны были бы открыться и другие. Однако наступают годы кризиса, молчания и определенного “ухода” композитора, из, скажем, “десятки” лучших молодых авторов своего поколения. “Лед и сталь”, таким образом, подводит черту исканий Дешевова на основе плодотворного синтеза традиций русской классики (прежде всего Мусоргского) с новыми возможностями театральной драматургии, средств музыкального языка, открывшихся через культуру нововенцев (“Воцек” Берга) и идей конструктивистов.

Новую жанровую модель разрабатывает в те годы Шостакович, апеллируя к закономерностям романтической поэмы и синкретических массовых инструментально-хоровых действ, рожденных революцией. Его Вторая симфония, представленная 4 декабря 1927 года вместе с “Прологом” Половинкина, Сюитой из балета “Сталь” Мосолова, кантатой “Октябрь” Рославца (для солистов, хора и оркестра), определяла некие новые подходы к симфонии, как зеркалу всех наиболее значимых идей, интонаций, ритмов и голосов эпохи. Примечательно, что это симфоническое посвящение Шостаковича с заключительным хором, как и его Третья симфония, не стало громким событием тех дней. И та и другая явились своего рода разработкой современных идей и готовили появление Четвертой — рубежной для композитора симфонии.

* Септет был издан в 1928 году Музсектором Госиздата и Universal—Edition (Вена — Лейпциг).

Для Николая Рославца премьера кантаты “Октябрь”, изобилующая урбанистическими и конструктивистскими зарядами, была одним из последних событий центрального, наиболее результативного периода творчества композитора. Конец 20-х годов для него — водораздел двух начал жизни: смелого поиска и медленного угасания, ухода от новаций, покорного следования традиции (Пятый квартет, Легенда для скрипки и фортепиано, 24 прелюдии для скрипки и фортепиано). Впрочем, если бы не время жестких репрессий, можно было увидеть продолжение его биографии и несколько иначе: как определенного осознания продуктивности и действенности классических основ музыкального искусства. Кстати сказать, в 30-е годы от авангардных намерений постепенно отходят и многие художники, стремившиеся доказать ранее действенность принципиально нового подхода к выявлению образов современного мира. Среди них — один из провозвестников нового типа кубизма Аристарх Лентулов; Лев Бруни и Валентин Юстицкий, с их целенаправленным движением от конструктивизма к классическим моделям; Елена Бебутова, в живописи которой увлечение футуризмом сменилось претворением мотивов русской классики; Самуил Адливанкин, отдавший дань кубофутуризму и конструктивизму лишь в ранний период творчества. Возможно, здесь действовали и законы возраста, побуждающие художника с особым вниманием относиться не столько к самим средствам воплощения, сколько к смысловым идеям, серьезной, глубокой проблематике своих работ. Тем не менее, очевидно, что эти отстранения от поиска новых языковых реалий были прежде всего вынужденными — компромиссными — решениями в условиях подавления смелых экспериментов, идеологической атаки на искусство, “чуждое советскому строю” (по фразеологии того времени)²⁸.

Именно такого рода обвинения буквально обрушились в конце 20-х годов на Александра Мосолова — он стал одним из первых гонимых молодых композиторов. Спустя некоторое время на долгие десятилетия был перечеркнут путь к слушателям Первой симфонии Попова, а сам композитор был повергнут в состояние внутреннего смятения, несогласия, возмущения, что в результате обернулось сильными подтекстовыми идеями в его зрелых произведениях.

Первая симфония Попова (C-dur op. 7, посвящена отцу — Н.Д. Попову) создавалась на протяжении долгого времени (с 1927-го по конец марта 1934 года). Композитору вообще было свойственно неспешное обдумывание концепции, медленное прописывание разрастающейся (по ходу продвижения идеи) образной сферы. Добавлялись к тому и объективные причины, тормозившие работу над симфонией: обязательства перед театрами и киностудиями, с которыми были

заключены контракты (на создание музыки к спектаклям “Нефть”, “Прими бой”, “Класс”, “Список благодеев”, фильмам “Песня”, “Моя родина”, “Жить”, “Чапаев”, документальной ленте Э.Шуб “КШЭ”).

Очевидно, также, что программа, определенная самим композитором, как “интеллигенция и революция”, оказалась внутренне, психологически чрезвычайно сложной. Задуманное оптимистическое решение концепции не складывалось. Оглядываясь назад и чувствуя болезненные симптомы необратимых подмен, композитор, хотя и стремился, но не мог выйти к свету финального резюме. Так в симфонии постепенно определялась контртема, занявшая место главной: становление личности. Тема эта обретала социально-гражданственное звучание, благодаря чему симфония воспринималась как обличительный документ эпохи, который свидетельствовал о распаде ценностей, о революции-разрушении, о трагедии человека, потерявшего в современной жизни главные этические и художественные опоры.

Интересно, что завершив Септет, Гавриил Попов намеревался писать театрално-симфонический опус. В период же работы над симфонией задумывалась концепция Симфонии-реквиема памяти Владимира Маяковского, чья трагическая смерть тяжелым ударом отозвалась в душе композитора. Потрясший его уход из жизни “в расцвете лет” любимого поэта отразился на замысле сочинения, во многом определив ход развития внутреннего “сюжета”: о I) борьбе и провалах; II) человечности; III) энергии, воле и радости труда победителя” (Д., 236). Авторская концепция обострялась и углублялась в связи с размышлениями о моральной основе и величии трагедий Древней Греции, о драматических событиях книги Неверова (А.Скобелева) “Ташкент — город хлебный”, о романе А.Толстого “Черное золото” (“Эмигранты”), о повествовании А.Виноградова “Три цвета времени”, обращенного к личности Стендаля.

Определенный настрой давали композитору в этот период Дневники Блока и Чайковского. И в море современной концертно-театральной жизни он выделяет для себя то, что, очевидно, в период работы над симфонией направляло его перо к созданию своеобразной драмы с элементами фарса и глубоко исповедальной лирики. Здесь — симфонии Бетховена и си-минорная соната Шопена, “Отелло” Верди, “Нос” Шостаковича и “Дон-Жуан” Р.Штрауса. Помимо этого — участие в исполнении “Свадебки” Стравинского (совместно с М.Юдиной, И.Рензиным и А.Маслаковец), дебют в Большом зале филармонии вместе с Д.Шостаковичем (исполнение концерта Моцарта Es-dur)*, изучение партитур “Весны священной” и “Аполлона Мусagetа”

* Г.Попов стал исполнять партию одного из 4-х роялей с 9 февраля 1927 года, сменив Д.Шостаковича, который вместе с М.Юдиной, И.Рензиным и А.Мас-

Стравинского. Во всем, что композитор в то время слушал, исполнял, читал, он искал, по его словам, “не повседневных мыслей, эмоций”.

Разрабатывая концепцию Первой симфонии, Гавриил Попов и в других сочинениях конца 20-х — начала 30-х годов стремился к логическому и оправданному преодолению скорбных мотивов, ностальгии по прошлому. В Большой сюите для фортепиано (ор. 6), завершенной в начале ноября 1927 года, развитие устремлено к энергичной теме Фути.

Ожидание “встречи” с новым, радостным, светлым началом жизни пронизывает и театральные работы Попова тех лет. Собственно, их проблематика (перестройка быта, сознания людей) находилась в русле того эмоционального содержания, которое определяло ход работы над симфонией. В “производственных” пьесах “Нефть”, “Прими бой”, “Класс” (“Большая жизнь”), чувствуя потребность говорить резко, напряженно, по-своему терпко, композитор использовал и соответствующие приемы. Музыка становилась одним из главных “персонажей”*. В целом же партитуры Попова, созданные для театральных постановок, имели две взаимосвязанные особенности: их отличала энергия симфонического тока и выверенная логика стиливых переключений (от революционных мотивов до необарочных эпизодов).

Особую роль в программном осмыслении содержания Первой симфонии сыграла работа Попова над музыкой к спектаклю “Список благодеев” (1931) по пьесе Ю.Олеси в театре Вс.Мейерхольда. Целое складывалось из парадоксальных противоречий, олицетворяющих расколотое сознание жизни, хаос настоящего, из которого трудно выйти: символика древнегреческих трагедий (скупые мизансцены, уходящие ввысь ряды колонн) и обращение к миру души человека, ищущего свое место в новой жизни, ностальгические мотивы (“шопеновская стилизация”) и современные ритмы (“джазовые номера с использованием звучания саксофона в сценах в Мюзикхолле”). Ни сценическое решение спектакля, ни музыка Попова не давали однозначного ответа в ситуации “выбора”, перед которым оказалась героиня пьесы. “Символической мелодрамой” с “холодной” музыкой назвал один из рецензентов “Список благодеев”²⁹. Спектакль оказался на острие самых злободневных вопросов современности и вызвал бурную дискуссию: было очевидно, что разработанная в психологическом аспекте тема затрагивала самое существо тщательно скрываемой трагедии времени. Естественно, что

лаковец участвовал в первом в России исполнении сочинения 12 декабря 1926 года (с Лен. гос. академической капеллой под управлением М.Климова).

Концерт Es-dur (ор. 83) Моцарта для 2-х роялей с оркестром был исполнен Г.Поповым и Д.Шостаковичем с симфоническим оркестром под управлением Ф.Штидри в Ленинградской филармонии 23 ноября 1927 года.

* См. главу III (Симфонии и киномузыка).

спектакль был назван “реакционным”³⁰, “не разоблачающим ложь мелкобуржуазной свободы личности”³¹. Лишь один из рецензентов ощутил в пьесе правдивый отклик на тот разлад, который происходил как в обществе, так и в душах людей, подлинную трагедию “тех слоев интеллигенции, которые поняли, что старый мир, мир капитализма, ведет человечество к обнищанию и войнам, но которые еще не нашли себе места в новом социалистическом строительстве”³². Разноречивые отклики вызвала и музыка Попова, преобладали, однако, критические выпады, вроде таких: “Из момента иллюстративного музыка превращается в самодовлеющую пропаганду дурных упадочнических образцов западно-европейской музыки”³³. Так намечался и уже зазвучал классовый поход к композитору, как выразителю буржуазных влияний, хотя за этой критикой скрывалась агрессия, вызванная откровенными сомнениями автора музыки в правильности и правдивости революционных лозунгов. Истинную правду времени, постоянно открывавшуюся Попову, не расслышать в его музыке было невозможно.

Композитор остро реагировал на критические замечания в свой адрес, хотя пытался держаться и в новых опусах стремился доказать свою правоту. Обладая натурой легко возбудимой, импульсивной, он внутренне тяжело переживал и неурядицы в музыкальном техникуме, и свое вынужденное переключение от симфонии к “заказным” партитурам, и бытовые трудности. Одно время он даже был близок к самоубийству.

Силы и волю к жизни, к творчеству Попов получал прежде всего из самой музыки — неизменного его вдохновителя. Важны были и встречи с близкими ему по духу людьми, особенно с Д.Шостаковичем. Помогала выжить и природная способность стремительно загораться новыми идеями и с азартом устремляться к их воплощению. Его увлекало многое: участие во Всероссийской конференции композиторов и драматургов в Москве (1930), предложение Вс.Мейерхольда создать “советский музыкальный спектакль” (1930)*, работа над музыкой к одному из первых звуковых фильмов “Песня”** и к документальному фильму “КШЭ” Э.Шуб***.

* Предполагалось, что либретто напишет Ю.Олеша. Согласие сотрудничать давал А.Толстой. Однако работа над оперой не состоялась.

** Г.Попов писал музыку к фильму Ф.Эрлера в 1930 году, но работа над картиной не была доведена до конца.

*** Фильм вышел на экран в 1932 году. С.Эйзенштейн поздравил композитора с “блестящей совместной с Эсфирью Шуб звукозрительной победой” и вскоре предложил Попову писать музыку к эксцентрической комедии “МММ” (телеграмма Эйзенштейна от 5 февраля и письмо от 12 марта 1933 года // Гавриил Попов. Из литературного наследия. Цит. изд. С. 70).

“КШЭ” — поэтическая страница творчества Гавриила Попова. Несмотря на “производственный лейтмотив” документальной ленты (ее полное название “Комсомол — шеф электрификации”), в нее были включены, благодаря чисто музыкальным решениям, и эпизоды с использованием конкретных звуков природы, и экспрессивные лирические фрагменты (с участием терменвокса и голосов двух солистов — тенора и сопрано), и гротескные кадры символического звучания (вальс на электроламповом заводе). В результате действительно музыкальное решение стало главным в фильме, о чем писал критик в статье с характерным названием “Когда меняются местами”³⁴. В. Богданов-Березовский назвал “КШЭ” одной “из наиболее значительных картин по разрешению музыкальной проблемы тонфильма”³⁵, а музыку — ведущим фактором художественного воздействия. Не удивительно, что симфоническая в своей основе партитура “КШЭ” получила самостоятельную жизнь в виде Сюиты в пяти частях*.

Среди кино-театральных работ Попова 30-х годов особняком стоит партитура к фильму “Чапаев” — своего рода “прорыв” к фольклору, пейзажной лирике, перепрочитанных в новых художественных реалиях. Выход фильма на экран в 1934 году принес сразу же успех и признание всем его создателям: Г.Н. и С.Д.Васильевым, операторам А.И.Сигаеву и А.С.Ксенофонтову. Имя композитора становится известным самой широкой аудитории. “Миллионные массы трудящихся, смотревшие незабываемый фильм “Чапаев”, несомненно, помнят и ценят прекрасную музыку, звучавшую с экрана и сопровождавшую героическую поэму о славной жизни. Отличные мелодии, принадлежащие перу молодого ленинградского композитора Гавриила Попова, входят одной из основных творческих частей в лучшую советскую картину. И недаром народный комиссар обороны тов. Ворошилов высоко оценил мастерство композитора, объявив ему благодарность в приказе и наградив ценным подарком”, — говорилось в статье, опубликованной всего спустя год после мировой премьеры “Чапаева”³⁶. Упоминание “Чапаева” здесь не случайно — авторы статьи тем самым хотели акцентировать социальную значимость работы молодого талантливый композитора.

Как близки эти две даты: триумф “Чапаева” (1934) и “публичная казнь” Первой симфонии (1935). Поразительно: если дискредитация симфонии способствовала забвению ее автора уже при жизни, то слава “Чапаева” обернулась в дальнейшем несколько снисходительным отношением к нему, как рядовому кинокомпозитору. Вернемся, однако, ко времени написания Первой симфонии.

* Премьера Симфонической сюиты № 1 (“КШЭ”) состоялась 23 декабря 1932 года в Ленинградском радиоцентре. Дир. М.Шнейдерман.

Безусловно, работа в театре и кино заметно тормозила процесс создания симфонии. Композитор неоднократно сетовал на то, что эти заказы мешают его главному делу*. Однако здесь были и некоторые положительные моменты, в частности, возможность осваивать разные звуковые пласты (от бытовой до электронной музыки), вырабатывать точные звукообразные решения. Не только Гавриил Попов, но многие композиторы в тот период охотно, с интересом включались в поиски кино-музыкального языка, новых музыкально-театральных приемов. (Достаточно вспомнить так называемую прикладную, но по сути и вполне самостоятельную музыку Прокофьева, Шостаковича, Шебалина, Шапорина, Мосолова, Дешевова, Арапова, Волошинова, Пушкиова, Щербачева.)

Судьба Первой симфонии Попова примечательна: премированная на Всесоюзном конкурсе (1932), она была запрещена к исполнению на следующий же день после премьеры в Ленинградской филармонии (1935)**. И хотя Главрепертком вскоре отменил постановление Ленреперткома, сочинение попало в разряд “неудобных”, а имя композитора — в список негласно запрещенных, о чем, в частности, писала Э.Шуб, обращаясь к Попову за помощью в работе над музыкой к фильму “Страна Советов”: “Монтаж “Страны Советов” близится к концу. Композитора у меня нет. Картину, по моему желанию, будет сопровождать компиляция из классической музыки. Занимаются этим дирижер Штейнберг и Крюков. Только песня о “Стране Советов” будет сделана заново, но и ее поручили написать Крюкову.

Времена тяжелые. Ваше имя у нас под запретом. От Крюкова я ничего хорошего не жду. Не могу себе представить моей работы без Вашей музыки”³⁷.

Времена были не просто “тяжелые” — страшные. Политическая цензура обретала неслыханную власть. В.Иохельсон в статье “С чужого голоса” писал: “Если в первом клавирном варианте, при всех весьма крупных формалистических заблуждениях, автор пытается, с большим или меньшим успехом, подчеркнуть оптимистическую сущность перестройки мировоззрения советской интеллигенции,

* Позже аналогичные мысли выскажет и Э.Денисов: “Если бы не необходимость писать прикладную музыку и зарабатывать деньги, я бы мог написать столько действительно прекрасной и настоящей музыки!..” (Неизвестный Денисов. Цит. изд. С. 78).

** Симфония Попова была представлена на Всесоюзный конкурс, посвященный XV-летию Октября. 10 октября 1932 года композитор по партитуре показывал (на фортепиано) симфонию в дирекции ГАБТа. А уже 28 октября получил сообщение из Москвы о том, что его Первая симфония премирована (как и Симфония до минор ор. 11 Ю.Шапорина и симфония “Ленин” ор. 16 В.Шебалина). Первая симфония Попова удостоена была второй премии. Первая премия не была присуждена никому.

то в окончательной редакции композитор утверждает на позициях махрового формализма <...> С удивительной настойчивостью композитор пребывает в состоянии взвинченности, переходящей в истерию. <...>. Финал симфонии, который должен был обобщать, аккумулировать оптимизм интеллигенции, выходящей победительницей в процессе перестройки своего сознания, дан композитором в плане скрябинских мистерий, но неизмеримо ниже по качеству. Колокольный звон, то затуманенное, то аффективное звучание медной группы в окружении вакханального звучания всего оркестра болезненно воздействуют на психику здорового советского слушателя”³⁸.

В защиту Первой симфонии Попова выступили С.Прокофьев, Ю.Шапорин, В.Шебалин, их высказывания приведены в статье братьев Тур “Чрезмерная любовь”. Словно предчувствуя печальную судьбу симфонии, авторы подчеркивали, что “официальной отменой запрещения нельзя ограничиться во всей этой безобразной истории”³⁹. Симфонию поддержали также Б.Асафьев, В.Богданов-Березовский, Б.Арапов, В.Дешевов, Ю.Кочуров, К.Федин. Высоко оценил симфонию Д.Шостакович. Уже после смерти Попова он пытался найти утешительные голоса партитуры и ратовал за скорейшее ее возрождение.

*

Вторая половина 30-х годов — трудное время в жизни Гавриила Попова. Но напряженная творческая работа продолжается. Взгляд композитора сейчас обращен к историческому прошлому и настоящему России. В 1932 году он задумывает писать оперу “Бедный Евгений” (по “Медному всаднику” Пушкина). В 1936-м с новой энергией берется за эту работу вместе с О.Бриком*. Именно тогда, когда была обнародована беспощадно разящая все новое статья “Сумбур вместо музыки” (“Правда”, 28 января 1936 г.). Вместе с Шостаковичем под “прицельным огнем” оказались и другие одаренные композиторы, в том числе и Гавриил Попов, названный представителем формализма в музыке. Реакция на это событие последовала незамедлительно: “рассыпали” уже готовый набор корректуры Симфонической сюиты № 1 (“КШЭ”), которая так и осталась в рукописи; запретили к выходу на экран фильм “Строгий юноша” (сценарий Ю.Олеши, реж. А.Роом), над музыкой к нему Попов работал с 1934 по 1936 годы. Печальная участь, как известно, вскоре постигнет так

* В 1932 году Попов обратился к Б.Пастернаку с предложением о совместной работе над оперой “Бедный Евгений”. Писатель рекомендовал ему в качестве либреттиста С.Спаского. Однако обстоятельства сложились так, что композитор начал работать над оперой с С.Гресом. В архиве Попова сохранился эскиз либретто третьей картины будущей оперы, составленное С.Гресом.

и не увидевшую свет картину С.Эйзенштейна с музыкой Попова “Бежин луг” (эту работу композитор завершил в августе 1936 года).

Поразительно, как в столь мрачной атмосфере тех лет мог возникнуть один из самых проникновенных лирических опусов композитора — Скрипичный концерт (к сожалению, не оконченный)! Первая часть концерта, показанная Поповым в ЛССК в 1938 году, была встречена весьма одобрительно. Однако немногие, очевидно, слышали в музыке, исполненной тепла, света, дыхания весны*, развитие тех экспрессивных лирических мотивов, которые звучали в первой части Первой симфонии. То, что составляло в симфонии оазис позднеромантической лирики, здесь, в концерте переведено в русло ностальгических эмоций — скорее видений, нежели реальных. Диалог разнонаправленных начал (личное — внеличное) Первой симфонии утвердился в своем конфликтном противоречии, в разведении “мостов” (глубоко внутреннее — внешнее). За концепцией Скрипичного концерта угадывалась несостоявшаяся в своем светлом облике кода симфонии, которая здесь имела двойное прочтение: и как свет внутренней жизни и как ностальгия по окончательно разорванной гармонии с реальным миром.

Осенью 1937 года по приглашению Вс.Мейерхольда композитор с энтузиазмом принимается за создание музыки к пьесе Е.Габриловича “Как закалялась сталь” (по роману Н.Островского). Казалось бы, все здесь — от сюжета до музыкально оформления — соответствовало представлению о революционном пафосе переворота мира: песня Павла Корчагина (под баян), героический марш и двухголосная походная песня бойцов Красной Армии, обработки русских песен, в их числе “Выйду ль я на реченьку”. Попутно задумывалась “Русская сюита” (Песня, Частушка, Пляска) для хора с большим оркестром.

Однако ни героическая тема, ни неофольклорный колорит музыки не спасли работу Мейерхольда и Попова, ибо они вновь свидетельствовали о беспощадном времени революции, о бесчеловечных законах новой власти. На закрытом просмотре спектакль был подвергнут критике, а вскоре — 7 января 1938 года — театр Мейерхольда был закрыт. Еще одна работа талантливых мастеров ушла в небытие.

Кроме того, лишь в проектах Попова останется идея создания оперы “Герой нашего времени” (1938), не сложится работа над оперой “Оборона Царицына” по повести А.Толстого (1938), останется во фрагментах Фортепианный концерт, начатый еще в 1932 году, лишь

* “Конец первой части вырисовывается как волшебное летнее светлое солнечное раннее утро в природе с благоухающими ландышами...” — так поэтично характеризует композитор музыку концерта (Запись в Дневнике от 7 ноября 1936 года. С. 263).

эскизно будут намечены отдельные эпизоды новой симфонии, которую композитор предполагал писать в это время*.

Мысли о создании новых сочинений, глубоких по характеру образных концепций, о реализации идей пространственного соединения разнополюсных начал, о многомерных композиционно-стилевых основах не оставляют композитора. Он настойчиво ищет сюжет оперы, которая могла бы стать зеркалом современности. К концу 1938 года загорается, по его признанию, желанием создать оперу-повесть “Гобсек” и, вослед за Бальзаком, показать не только человеческие пороки и уродства, но их социальные корни.

Кто знает, какой бы сюжет выбрал композитор, если бы жизнь не подсказала ему тему реальную и страшную: начиналась новая мировая война...

*

Для поколения, к которому принадлежал Гавриил Попов, вторая половина 30-х годов также была временем битв, потерь, испытаний. Тяжело переживает обвинения в свой адрес Александр Мосолов. Его сочинения, названные “враждебными”, не печатались, практически не исполнялись. Будучи исключенным из Союза композиторов, он вынужден был уехать в Туркмению, а, возвратившись, осужден был вскоре без суда и следствия на 8 лет тюремного заключения и начал отбывать свой срок в Волжском исправительно-трудовом лагере, из которого освобожден был летом 1938 года. Здесь, в лагере, возник замысел поэтичного Концерта для арфы с оркестром (премьера его состоялась в 1939 году). Как и создаваемый в ту пору Скрипичный концерт Попова, Концерт для арфы Мосолова обращен к моделям классического жанра. Правда, в отличие от Попова, который формирует в своем концерте лирическую концепцию “скрытого” характера, Мосолов чувствует потребность воссоздать простые, светлые эмоции в искрящихся, ритмически активных мотивах песенного плана.

Почерк его изменился, интонация стала тихой, палитра красок спокойной. Исчез из его музыки некогда шокирующий шквал диссонансов и ритмических пульсаций. Во всем теперь была заметна позиция художника, держащего путь к классически выверенным идеалам.

В 1930 году уезжает в Самарканд Владимир Дешевов, получив заказ на создание оперы “Голодная степь” и балета “Джейранг”. В самый разгар работы над “восточной” темой театр расторгает с автором контракт. Для Дешеева наступают годы молчания.

* Попов начал писать Вторую симфонию, но оставил эту работу. Эскизы сочинения предполагал использовать в работе над Шестой — позже — над Седьмой симфонией, неосуществленной.

В начале 30-х годов в Узбекистане оказывается и Николай Рославец. Продолжая развивать навязываемую ему “фольклорную тематику”*, он пишет балет “Пахта” (“Хлопок”). Вернувшись в Москву, — создает Камерную симфонию (1934) и Скрипичный концерт (1936). Уже намечаются перемены и в его стилистике: появляются ностальгические мотивы, становится значительно проще музыкальный язык.

Те же тенденции ощущаются в творчестве Бориса Арапова. После первого серьезного и многообещающего опуса — оркестрового Фугато — он уходит в основном в сферу киномузыки; в академических же жанрах превалирует опора на традиции: фольклора (Таджикская сюита, негритянские песни протеста), русского романса (цикл на стихи Пушкина для двух солистов и оркестра).

Тонкий лирик, мастер полифонического линейного письма, Виктор Волошинов в эти годы в основном работает в жанре песни, пишет музыку к спектаклям. Одно из наиболее сильных его сочинений предвоенных лет — Концерт для скрипки и органа. Выдержанный в традиционной трехчастной форме, он таил в себе немало перспективных идей, подхваченных впоследствии мастерами второй половины XX века: это и необычное тембровое сочетание голосов в ансамбле, и раскрытие разных эмоциональных нюансов основного лирического образа, и приоритет мелодической линейности.

Подходил к концу творческий путь Петра Рязанова, сраженно-го в 1942 году тяжелой болезнью. Творческий кризис после окончания консерватории, гонения 30-х годов так и не позволили развернуться его художественному дарованию. Надо полагать, что созданные им в предвоенный период сочинения были своего рода эскизами к большой работе (“Короткие песни”, 1936; Лирические этюды для фортепиано, 1937; пьесы для виолончели и фортепиано, 1940). В них продолжали накапливаться “неофольклорные” идеи, лирико-романтические мотивы.

В лирическом ключе развивалось в 30-е годы дарование Виктора Томилина, погибшего в 1941 году. В какой-то степени он был невостребованным художником и так же, как и Попов, вынужден был много работать в сфере киномузыки, хотя, судя по его устремлениям, мог бы раскрыться и как оперно-симфонический мастер**.

* По заказам союзных республик Н. Рославец еще до отъезда в Узбекистан создает “Туркменский” струнный квартет и симфоническую поэму “Черный город”.

** Виктор Томилин был одним из авторов коллективной оперы-хроники “1905 год” (им написан пролог и 6-й эпизод “Баррикады”). Своему учителю В. Щербачеву он посвятил 5-частную симфоническую сюиту “Эпизоды из гражданской войны”.

Более ровным, внешне спокойным было течение жизни Виссариона Шебалина. На основе созданной музыки к спектаклям (первая половина 30-х годов) в середине 30-х вызревают концепции симфоний (Вторая, Третья, Четвертая), составивших своеобразную триаду. К 1940 году возникает Скрипичный концерт, в котором композитор продолжил линию симфонизации концертного жанра, в рамках свойственной ему лирико-эпической образности.

Хорошо известно, какую массивную атаку властей выдержал во второй половине 30-х годов Дмитрий Шостакович. По сути, ему был перекрыт путь к созданию оперных спектаклей после показательной “казни” “Леди Макбет Мценского уезда”. Надо думать, что Гавриил Попов тяжело переживал и события жизни Шостаковича, ибо 30-е годы, — как уже было сказано, время их активного дружеского общения. Они показывали друг другу новые работы в процессе их создания, делились замыслами. “Вчера Митя Шостакович был у меня. Сыграл ему Симфонию (речь идет о Первой симфонии. — *И.Р.*). Нравится ему финал. Об остальном молчит, следовательно, не нравится”, — записывает Попов в Дневнике (Д., 245). “Показывал экспозицию Скрипичного концерта. Одобрили. Шостакович (когда я накануне, то есть 1 июня, сыграл у него концерт) назвал вторую тему гениальной”, — эта запись датирована 1936 годом (Д., 263). “В воскресенье, 20-го, я был у Шостаковича. Он был очень мил со мной. Продолжалось, по-видимому, нечто теплое, внутренне ласковое, поднявшееся у него ко мне 17-го от прослушивания первой картины “Александра Невского”. Подарил мне партитуру Квинтета, ор. 57, с трогательной надписью: “Дорогому Гавриилу Николаевичу Попову с пожеланием расцвета его огромного таланта, с любовью от Д.Шостаковича. 20.IV.1941. Ленинград.” (Д., 281).

Гавриил Попов был одним из первых композиторов, кто высоко оценил оперу “Леди Макбет Мценского уезда” (он познакомился с произведением еще до премьеры). Четвертую симфонию Шостаковича, которую слышал в исполнении автора (на рояле), Попов называл гениальной, считая ее одной из лучших современных симфоний.

Четвертая симфония Шостаковича словно подводила некую черту под временем “Бури и натиска” в советской музыке 20-х годов. Ее герой, как и начинавшие в первые послереволюционные годы композиторы, видел печальные перспективы будущего. Подобно Малеру во Второй симфонии, Шостакович мог бы сказать, что он “хоронит своего героя”, некогда радостно устремленного к берегам новой жизни. Шостакович, как и Попов, Мосолов, Дешевов, Рославец и другие композиторы с более благополучной судьбой, своей

Четвертой симфонией прощался с романтическими идеями целого поколения, жаждущего переустройства жизни и искусства.

Для Гавриила Попова особым, созвучным его размышлениям сочинением этих лет стала Пятая симфония Шостаковича (1937). Он посвятил ей развернутую статью, в которой подчеркнул главное: “серьезность в постановке большой темы о человеке, о человеческих переживаниях”⁴⁰. Проблемы личностного свойства здесь обрели глубоко обобщающий характер. Финал Пятой симфонии выводил к энергичным, цепким маршеобразным ритмам, властно наступающим, зовущим к дальнейшим “преобразованиям”. Но был ли этот финал оптимистичным? Или он показывал метаморфозы превращения основного образа в механистичное и безликое начало? Вопрос, который и спустя десятилетия трудно разрешим.

Другим событием той поры стала Двадцать первая симфония Н.Мясковского (1940), которая обнаруживала явную направленность к лирическому высказыванию. И для Мясковского конец 30-х — тоже время укрепления классических основ, что проявилось в тяготении к народно-жанровой сфере (Восемнадцатая и Девятнадцатая симфонии), простоте и глубине образов, в лаконичной одночастной форме (Двадцать первая симфония).

Подобная стилевая эволюция, смена творческих тенденций, обусловленная “заказом” времени, вынужденная, но и во многом находящаяся в общем русле продвижения к новому осмыслению традиций, наблюдалась и в среде ряда художников-авангардистов. Так, к примеру, А.Моргунов, последователь М.Ларионова и К.Малевича, пройдя путь освоения как неопримитивизма, так и кубофутуризма, в 30-е годы работает в неоклассической манере. В реалистическом плане, точнее, на основе реального воплощении идей, впечатлений, образов раскрывался в этот период и один из “русских фовистов” А.Куприн. Напомним об уходе от проблематики авангардного искусства и А.Лентулова, чей творческий путь завершился в 1943 году. В этом же ряду новых традиционалистов находятся Е.Бebutova (умерла в 1970-м), В.Юстицкий (до конца своей жизни — до 1951 года он жил и работал в Саратове), Л.Бруни (умер в 1948 году).

Медленное угасание тех дерзновенных идей, которые буквально переполняли полотна, партитуры, литературно-драматические произведения 10—20-х годов, не было отмиранием, но преображением в новое теперь уже известного, традиционного. Следующая “волна” авангардного искусства “прокатится” в России в 60—70-е годы — время “лакировки” острых проблем современности, предгрозовую пору завершения советского периода. С новой силой возникнет интерес к авангарду 10—20-х годов, как бы заработают

перепрочитанные сюжеты, образы, стили (от Возрождения до кубизма). Но все это произойдет уже в мире новых подмен, скепсиса и разочарования, которые придут на смену общему патриотическому подъему военного времени.

*

Военная тематика входит в творчество Гавриила Попова уже в конце 30-х годов. В русле социально значимой тогда “оборонной” темы возникает замысел оперы “Александр Невский”. Идею эту поддерживал писатель П.Павленко, чья киноповесть “Русь”, опубликованная в журнале “Знамя” (1937), легла в основу исторического фильма С.Эйзенштейна с музыкой Прокофьева и побудила Попова разрабатывать оперную концепцию. Замысел композитора поддержал и С.Эйзенштейн. В конце мая 1938 года Попов заключил договор с Театром оперы и балета им. С.М.Кирова на создание оперы “Александр Невский” с намерением к концу 1939-го представить партитуру. Композитор работал вдохновенно (уже к ноябрю 1938 года было готово развернутое начало — 65 страниц партитуры), опережая подготовку либретто, хотя его творческая натура требовала большой точности, ясности и емкости текста. Откладывая партитуру, Попов сам брался за текст. Первоначальный вариант либретто, над которым он работал вместе с П.Павленко и А.Прейсом, его, очевидно, не устраивал. Однако и новый вариант, предложенный уже в 1944 году С.Городецким, был далек от задуманного композитором. В результате, Попов завершил масштабный первый акт оперы (час звучания музыки, 260 страниц партитуры) и на этом, по сути, остановился*. Опера “Александр Невский”, которую композитор считал главным делом своей жизни и до конца дней думал о продолжении работы над ней, так и осталась незавершенной. Несмотря на это, уже в послевоенный период М.Чулаки, будучи директором Большого театра, имел намерение поставить первый акт. Не случаен был и интерес Б.Асафьева к сочинению Попова, с одной стороны, содержащему в себе явные классические прообразы, с другой, — открывающему путь современной хоровой опере (точнее жанру оперы-фрески, развиваемому отечественными композиторами уже во второй половине XX века). Ученый, в частности, подчеркнул особую жанрово-стилевую направленность сочинения, обозначенную им как “опера-сказ”, отметил характеристичный, по-современному острый “целеустремленно-организованный речитатив”, конструктивное мастерство композитора (“интеллект серьезного

* В архиве композитора сохранились и отдельные эпизоды второго действия.

мастера без всяких “зря” и “наугад”), напряженность симфонического движения мелоса — как основы драматургии. “Думается, что такое впечатление только — пока, ибо Попов отлично ощущает драматургические возможности оркестра в оркестровом понимании “мелодийности”, но перегружает его” (П., 97—98).

Партитура “Александра Невского” отличается чрезвычайной сложностью. Это касается как оркестрового письма (расширенный состав оркестра), так и самой интонационно-гармонической структуры.

Имеющийся в архиве композитора музыкальный материал первого действия основан на раскрытии темы подготовки Пскова к обороне. Среди основных персонажей — воевода Павша, его дочь Василиса, воин Дмитрий, Пелгусий, посадник Твердило. Каждый из них представлен образно-музыкальной характеристикой, связанной с темой русского народа (ратники, сотские). В письме к П. Назаревскому Г. Попов так характеризовал принципы, положенные в основу оперы “Александр Невский”: “Музыки написано еще очень немного, но фундамент эпических и гармонико-мелодических элементов будущей оперы уже заложен: найдена манера музыкального выражения, при которой музыкальный язык оперы, развиваясь в сфере русских интонаций на основе богатейшей, еще не поднятой целины старых и древних северо-русских народных мелодий, остается современным театральным оперно-драматическим языком. Пение и драматургическая энергия! Верди и Чайковский. Они дали наиболее совершенное воплощение этим принципам, их сочетанию в оперной литературе. О других именах в целях большей краткости сейчас не упоминаю”⁴¹. Другие имена — это Мусоргский и Берг, Глинка и Шостакович (“Леди Макбет”), Бородин и Стравинский. Терпкая “мелодийность” музыки, полифония индивидуализированных пластов, хоровые “речения”, а при этом широкие масштабы сцен и тщательная проработка каждой детали экспонируют некоторые из основных моментов оперы-сказа, оперы-оратории.

Судя по вариантам либретто, композитор намеревался показать и Новгородский торг со скоморохами, каликами переходящими, с еще одним главным персонажем — Гаврило Алексичем, соратником Александра Невского (третье действие), и сцены в Ватикане, куда прибывают рыцари разных орденов и ратуют за организацию нового похода в Палестину и где оказывается посадник Пскова Твердило, умоляющий кардинала о помощи. Финал оперы, очевидно, должен был быть основан на важнейшем переломном событии — битве на Чудском озере.

Г. Попов играл всю первую картину (почти час времени) Д. Шостаковичу, который дал высокую оценку музыке и просил приехать

к нему с партитурой, чтобы внимательно ее проанализировать. При этом говорил, что Попов должен поскорее завершить сочинение.

Война нарушила все планы: оказавшись в блокадном Ленинграде, композитор вынашивает идею создания нового — симфонического — полотна, обращенного к теме стойкости непобежденного русского народа. В этой же связи в 1942 году на основе музыки “Александра Невского” он пишет “Героическую интермедию” для солиста (тенора), хора и оркестра*, а в 1944 году перерабатывает ее в увертюру-кантату “К победе!”**. Несмотря на успех этих опусов, как бы “отпочковавшихся” от оперы-действия, все же они не могли выявить той глубины и оригинальности сочинения, которое оказалось “непереводимым” на язык иных жанров. Не случайно, упомянутые симфонические интермедии остались лишь в музыкальной истории военного времени.

40-е годы, как известно, составили особый этап в истории отечественного искусства, в котором идеи национального самосознания, понятия Родина, жизнь, смерть обрели высокий смысл. В период тяжелых боев 1941 года в газете “Правда” была опубликована статья “советского графа” Алексея Толстого, с которым был дружен Гавриил Попов. А.Толстой писал: “Родина — это движение народа по своей земле из глубин веков к желанному будущему, в которое он верит и создает своими руками для себя и своих поколений. Это — вечно отмирающий и вечно рождающийся поток людей, несущих свой язык, свою духовную и материальную культуру и непоколебимую веру в законность и неразрушимость своего места на земле... Фашизм враждебен всякой национальной культуре, в том числе немецкой. Всякую национальную культуру он стремится разгромить, уничтожить, стереть самую память о ней. По существу фашизм — космополитичен в худшем смысле этого понятия. Его пангерманская идея: “Весь мир — для немцев” — лишь ловкий прием большой финансовой игры, где страны, города и люди — лишь особый вид безликих биржевых ценностей, брошенных в тотальную войну”⁴².

Люди вновь стали обращаться к святыням, к истории России, ее героическому прошлому. Духовные пастыри назидали в это время, что победа достигается не одним оружием, а силой единства. Об этом напоминали “столпы” земли русской: святые благоверные князья Александр Невский и Дмитрий Донской, славные защитники страны Минин и Пожарский, великие полководцы Суворов, Кутузов. Именно к ним, как к живым источникам русской крепости и силы, припадало в эти трудные годы и искусство. Самим временем оно

* Впервые исполнена в Перми (Молотов) в мае 1942 года.

** Премьера состоялась в Москве в 1944 году.

было призвано повествовать о вечных ценностях жизни, о духовной стойкости, о собирании всех сил для победы. Память о героическом прошлом воспламеняла сердца надеждой, без которой едва ли можно было выжить тогда.

Исторические киноэпопеи, дошедшие до наших дней либо забытые, оперы крупных мастеров и малоизвестных авторов, симфонии, песни — все жанры всех видов искусства включились в борьбу за укрепление силы духа людей, попавших в колесо войны. Среди забытых ныне оперных партитур отметим такие, как “Ледовое побоище” Глеба Таранова (либретто Б.Таранова, 1942), “Дмитрий Донской” Владимира Крюкова (либретто К.Кристи, 1947), “Сильнее смерти” Виктора Волошинова (либретто Ю.Калчанова, 1942).

Одними из первых откликнулись на зов времени композиторы, нещадно распинаемые властью в 30-е годы. Шостакович работает над Седьмой и Восьмой симфониями — художественно-историческими документами страшных лет войны. Мосолов создает песни об Александре Невском, Суворове, Кутузове, пишет кантату “Минин и Пожарский”, одноактную оперу “Сигнал”, фрагмент которой был издан уже в 1941 году. Рославец обращается к народно-национальным музыкальным истокам, на основе которых пишет “Легенду” для скрипки и фортепиано, Пятый струнный квартет. Национальный характер укрепляется и в сочинениях Шебалина — близкого друга Попова: “Русской увертюре”, Пятом “Славянском” квартете, которые, как и сюита “1941 год” Прокофьева, увертюра “1941 год” Гедике, были основаны на претворении героико-эпической традиции русской классики. Здесь же следует назвать ораторию “На поле Куликовом” Юрия Шапорина (с ним Попова связывали десятилетия творческой дружбы), а также Пятую симфонию Щербачева, завершенную в 1948 году, первую редакцию композитор намеревался озаглавить как “Героическая” (или “Русская”). Одна из самых вдохновенных частей этого четырехчастного цикла — третья — словно воссоздает поэтику и драму исторического прошлого (музыка навеяна образами битвы на Куликовом поле). К современной жизни и борьбе обращена Двадцать вторая симфония-баллада Н.Мясковского, с которым также пересекался творческий путь Гавриила Попова. Известно, что думая о раскрытии в этом сочинении темы войны и мира, Мясковский пытался определить главные “программные” мотивы: в частности, “событийный” характер второй части он связывал с “ужасами войны”, а финал (третья часть) — с идеей освобождения. Величавые образы эпического свойства многогранно развернуты и в знаменитом оперном диптихе Прокофьева “Война и мир”, его же симфониях военных лет (Пятой и Шестой), музыке к кинофильму “Иван Грозный”.

Драматическим набатом прозвучала в те годы и Вторая симфония Арама Хачатуряна, сверстника Гавриила Попова.

Соответственно, и стилевая направленность музыки отечественных композиторов была обусловлена национально-патриотическими идеями.

В творческой биографии Гавриила Попова 40-е годы составили период разработки героико-драматических тем. Композитор словно бы длил широкое эпическое повествование о жизни, обретаемой в огне смерти. В лоне нового осмысления русской классики возникают его основные произведения тех лет — Вторая и Третья симфонии.

В 1941 году композитор оставляет Пушкин (Царское село), не успев захватить с собой не только рукописи ранних сочинений (утраченных в годы войны), но и самые необходимые в быту вещи. Некоторое время он вместе с женой, Ириной Казанцевой, живет у родственников в Ленинграде. Здесь его и застает блокада. Ему приходится оставить работу над музыкой к двухсерийному фильму Г.Н. и С.Д.Васильевых “Поход Ворошилова” и “Оборона Царицына” из-за невозможности по нездоровью выехать на съемки в Сталинград (в результате автором музыки к киноэпопее стал Н.Крюков). Все, что композитор хотел, мог и должен был сказать об ужасах войны и героизме русских людей, он скажет в своей Второй симфонии, которую гордо назовет “Родина”. Эту симфонию он напишет в сжатые сроки (с апреля по октябрь 1943 года) и в ноябре того же 1943 года будет показывать партитуру в Москве. Собственно концепция симфонии вызревала постепенно, в окружении ряда киноработ композитора, созданных в 40-е годы.

В начале февраля 1942 года Попов с женой выехали из Ленинграда в город Любим Ярославской области. Оттуда их путь лежал в Молотов (Тверь). По словам пережившего блокаду композитора, он уже мог ходить. Летом того же года по вызову Центральной киностудии Попов отправляется в Алма-Ату и почти весь 1943 год работает: над музыкой к вошедшему в золотой фонд отечественного искусства фильму Ф.Эрмлера “Она защищает Родину” (“Партизаны”) и над Второй симфонией, образно-тематически связанной с партитурой к этому фильму.

Содержание Второй симфонии составили образы и ассоциации, почерпнутые как из самой реальной жизни, так и из тех фильмов военных лет, музыку к которым писал Попов. Среди них картина, не вышедшая на экран*, но стимулировавшая авторское осмысление темы войны и мира еще до начала Великой Отечественной. Это

* Во время войны были утеряны важные части картины, восстановить их не было возможности.

фильм Ефима Дзигана “Первая конная”, музыку к которому Попов начал писать в марте 1940 года. Автор сценария В.Вишневский рекомендовал Попову активно включать в партитуру голоса природы, топот конницы, боевые сигналы и т.д. Композитор — и это важно — чувствовал потребность в симфоническом (не иллюстративном) развитии музыкального материала, хотя сама картина ориентировала скорее на музыкальное сопровождение. На основе музыки к этому фильму создан был симфонический плакат “Поход Красной конницы” (лето 1940) для оркестра и мужского хора, который неоднократно звучал в первые годы войны.

Другая работа, повествующая о героизме простых людей, — фильм А.Файнциммера “Танкер “Дербент” по повести Ю.Крымова^{*}. Сюжет привлек композитора теплотой человеческих отношений, воссозданных в сценарии, простодушным юмором и мягкой лирикой. Соответственно и музыка (приблизительно 35 минут звучания), проникнутая особой доверительной интонацией, воссоздавала, с одной стороны, атмосферу мирного времени (бостон, звучание саксофона), а с другой, — драматизм ситуации.

В симфоническом ключе получилась и музыка к фильму “Ветер с Востока” режиссера А.Роома^{**}. Контраст эпизодов и эмоциональных состояний в фильме поддержан стиливыми переключениями — от строгих линейных разделов в духе барочного искусства (Бах, Гендель) к романтической лирике (Чайковский, Рихард Штраус). Толчком к окончательному решению писать большую симфонию, задуманную еще в блокадном Ленинграде, послужила работа Попова над музыкой к фильму “Она защищает Родину” (по сценарию А.Каплера)^{***}. Этот сюжет словно вобрал в себя все те притягательные для композитора моменты, которые были рассредоточены в предшествующих его кино-музыкальных партитурах. Фильм о простой русской женщине, которая пережила трагедию разорения ее дома, смерть маленького сына и нашла в себе силы встать на защиту Отечества, — давал возможность почувствовать и боль, трагедию, и героизм, и мужество русского характера. Пафос высокого слога, рожденный из лирики повседневных чувств, но обогранный переживаниями экстремального времени, был здесь не казенно-официальным, а естественно выявляющим силу народного духа, мужество народных героев, — таких, как Прасковья.

На основе развития основных музыкальных идей фильма “Она защищает Родину” оформилась окончательно концепция Второй

^{*} Фильм вышел на экран в июне 1941 года.

^{**} Фильм вышел на экран в феврале 1941 года.

^{***} Премьера фильма состоялась в мае 1943 года.

симфонии с внутренней темой героического становления образов. Закончив партитуру, композитор показывает ее Мясковскому, Шостаковичу, Соллертинскому, Шебалину, Шапорину, Щербачеву, Гауку, Оборину и другим музыкальным деятелям, чьими мнениями он дорожил. К тому времени Попов уже окончательно обосновался в Москве (конец 1943 года).

Премьера Второй симфонии стала событием важного художественного значения*. Успех Второй симфонии воодушевил композитора на возобновление работы над *Concerto grosso*, начатого еще в 1939 году на основе струнных эпизодов партитуры к фильму “Испания” Э.Шуб**. В ходе работы *Concerto grosso* формируется в симфонию для струнных — Третью симфонию. Так случилось, что начатое ранее Второй симфонии, это сочинение было завершено лишь в 1946 году***.

Вторая и Третья симфонии составили развернутую дилогию, повествующую о войне и мире.

Венчает творчество Попова военных лет Ария для виолончели и струнного оркестра (1945)**** памяти Алексея Толстого, чей путь завершился в 1945 году. С Толстым композитора связывали теплые дружеские отношения. Тяжело переживая кончину писателя, композитор обратился к вечной теме невосполнимых потерь, которая в годы войны обрела социальное звучание, не утратив при этом, глубоко личностного наполнения. Мир художника, его неповторимость, его творческая миссия — эта тема на острие смертоносной войны обретала особый смысл, равно как и сама проблема “художник — общество — время”.

Очевидно, в эти годы Гавриил Попов начинал осознавать, что уже никогда не вернется та благодатная пора, когда в художественной среде Царского Села рождались совместные проекты, обсуждались новые сочинения, шли дружеские беседы, озаренные мечтами о создании значительных по образам и языку работ. Еще в феврале

* Вторая симфония впервые прозвучала 15 февраля 1944 г. в Большом зале Московской консерватории в исполнении Государственного симфонического оркестра СССР под управлением Н.Рахлина.

** Сценарий и дикторский текст был создан В.Вишневским. Документальные кадры были сняты Б.Макасевым и Р.Карменом. “Мы делаем не хронику, не “документ” ... — отмечал В.Вишневский. — Мы делаем большой трагедийный фильм о народе, об Испании, ее борьбе. Мы ищем некие интернациональные житейские, философские, военные и исторические решения” (Вишневский В. Фильм “Испания” // Вишневский В. Статьи, дневники, письма. — М., 1961. С. 251—252). Фильм вышел на экран в мае 1939 года.

*** Композитор вынужден был прервать работу над *Concerto grosso* в связи с новыми заказами: музыкой к спектаклю “Ключи Берлина” для театра Революции и музыкой к фильму “Гость” реж. А.Минкина и Г.Раппопорта. Фильм этот, снятый по сценарию Л.Канторовича, на экран не вышел.

**** Сочинение было впервые исполнено А.Штримером и автором (в камерном варианте) 27 апреля 1946 года в Малом зале Ленинградской консерватории.

1939 года умер К.Петров-Водкин — один из царскосельской когорты, с которым дружил Попов. В 1941 году погиб Виктор Томилин. В 1942-м завершился творческий путь Петра Рязанова. 1945 год приносит известие и о смерти писателя Вячеслава Шишкова, с которым Попова так же связывало дружеское общение. Вскоре, в 1946-м, не станет соученика Попова по классу композиции Валерия Желобинского. Естественно, что все эти потери единомышленников, оставили свой след в душе композитора. Работая над Арией, он отдавал и дань памяти всем близким ему художникам, с которыми его связывали годы молодости и творческой зрелости.

Вскоре после завершения Арии Попов приступил к созданию музыки к фильму Ф.Эрмлера “Великий перелом”^{*} — одной из героических картин, посвященной войне и победе, думая на основе эпизода “Тишина” развернуть симфонический Ноктюрн для оркестра.

Годы войны стали временем интенсивной творческой деятельности Попова. Он постоянно бывает на концертах. Теперь, в начале 40-х, он с особым интересом вслушивается в любимые произведения Бородина и Чайковского, Глинки и Верди. Из современников отмечает прежде всего Прокофьева и Шостаковича.

Композитор искренно восхищен тем искрящимся светом, которым озарена партитура Девятой симфонии Шостаковича. Собственные же его партитуры еще долгое время (до конца 40-х годов) будут омрачены тревогой, драматическими ассоциациями с недавним прошлым. Тем не менее он мечтает написать произведения, далекие от военной тематики: думает о создании балета по Апулею “Амур и Психея”, в 1947 году в Комитете по делам искусств заключает договор на создание оперы “Ровесники” о “герое нашего времени”. Эти проекты оказались неосуществленными.

Последней в своеобразном триптихе 40-х годов стала Четвертая симфония. Она была задумана спустя два месяца после коснувшегося и Гавриила Попова постановления от 10 февраля 1948 года “Об опере “Великая дружба””. Вновь, уже в который раз, композитор был обвинен в пресловутом формализме. Его имя стояло рядом с именами крупных современных мастеров — Шостаковича, Мясковского, Прокофьева, Шебалина, Хачатуряна, Мурадели.

О новом ударе будто бы ничего не предвещало. В 1946 году за создание Второй симфонии Гавриил Попов был удостоен Сталинской, ныне Государственной премии второй степени. В 1947-м композитору было присвоено звание заслуженного деятеля искусств. Предполагалось, что и его Третья симфония будет премирована. Однако ее обсуждение было отложено. Повторялся сценарий середины 30-х,

^{*} Фильм вышел на экран в 1945 году.

когда после всенародного признания фильма “Чапаев” с музыкой Попова, награждением его, последовал удар по его Первой симфонии. Сценарий повторялся в тот момент, когда постепенно притуплялась боль обиды, долгие годы мучившей композитора в связи с негласным запрещением его сочинений.

Война отодвинула эти проблемы. Признание сочинений военной поры, казалось, утвердило положение Гавриила Попова как художника-гражданина. Тем страшнее звучало напоминание о том, что он “формалист”, чуждый интересам своей страны. Рана, которая начала заживать, теперь уже никогда не зарубцуется. Хотя он будет стараться держаться, думая, что воля его становится крепче, все же определенный перелом в сознании и творчестве произойдет. Не без направляющего “участия” Постановления 1948 года композитор обратится к хоровому жанру, к фольклорному материалу, песенной традиции. В этом же направлении, как известно, пойдет и Александр Мосолов, создавая одно за другим свои произведения в народном духе (не только хоры и песни, но и симфонии, в частности, Симфонию-песню — “Симфонические картины из жизни кубанских казаков-колхозников”, 1949—1950, Третью симфонию — “Четыре поэмы о целине”, 1960—1962). Заданный курс на доступность “подлинно народного” искусства заставит пойти на многие компромиссы и Дмитрия Шостаковича, обратившегося к ораториально-песенному жанру (“Песнь о лесах”), к симфонии, наполненной мотивами революционных песен (Одиннадцатая симфония “1905 год”).

Важное, если не основное место в творчестве Виссариона Шебалина этих лет также займут жанры, в которых, как и в кантате “Москва” (1946), композитор будет развивать в лирическом наклонении традиции русского хорового эпоса (Глинка — Бородин — Глазунов). В параллельном ряду находились в эти годы и ораториально-хоровые произведения Юрия Шапорина с их историко-былинной “сказительной” интонацией.

Песенно-вокальные опусы замыкают творчество Виктора Волошинова. Это цикл “Русский человек” (стихи Г.Грибачева, 1948—1949), настоенный на разного рода бытовых, фольклорных, романсовых мотивах; хоры а саррелла на стихи Уткина (1959), где претворены черты протяжной русской песни (“Аленушка”), а также особенности героико-эпических напевов (“Машинист”).

В духе времени выдержана Двенадцатая симфония (1948) Льва Книппера, пронизанная фольклорными мотивами. Да и его сочинения начала 50-х годов: симфонические сюиты, поэмы, опера “Сердце тайги” также запечатлели бытовые и народно-песенные образы.

Многочисленные хоровые партитуры появятся в конце 40-х годов и в творчестве Гавриила Попова. Только один 1948 год принесет сразу несколько разных по жанровому облику опусов, среди которых примечательна “Казачья шуточная” (хор а саррелла) на слова И.Сельвинского. Вот когда прорастет в его творчестве “донская” песенная стихия и вольные распевы казачьих мелодий наполнятся острыми гармоническими и ритмическими “ситуациями”. И в результате возникнет своеобразный сплав, основанный на современном слышании традиционных фольклорных жанров. Помимо этого хора композитор создает поэтическую, но при этом сверхтрудную для исполнения (широкий диапазон, высокий регистр, неожиданные хроматизированные ходы и многое другое) партитуру лирической песни для хора мальчиков “Поле росится” (слова А.Машистова). Хор этот составит сердцевину сюиты “Край наш родной” (1948), в которую также войдут песни “Наш сад” (слова А.Машистова) и “Кукушкин лен” (слова А.Прокофьева). Среди наиболее крупных хоровых опусов того же времени — марш-песня “Мы вольная молодость мира” (слова М.Левашова) для смешанного хора и фортепиано (1948) и “Все, чем жизнь желанна и красива” для смешанного хора а саррелла.

В потоке хоровой музыки конца 40-х — начала 50-х годов эти опусы Попова, казалось бы, ничем не выделялись: патриотическая тематика, мажорный настрой, фольклорный колорит. Более внимательное вслушивание в них убеждало в том, что композитор не отказался ни от свойственного ему энергичного гармонического движения (с диссонантно-хроматизированными комплексами), ни от своеобразного выведения общеупотребительных интонаций к берегам новой мелодически обостренной волны. Подчас, даже коллеги-композиторы отмечали повышенную трудность его хоров, “утонченные” гармонии, сложные интонационные ходы.

В таком окружении исподволь зарождалась Четвертая симфония. В мае 1948 года композитор начал работу над Концертом для хора а саррелла на текст М.Голодного. Предполагалось и название концерту — “Советской Армии — слава!”, ибо замысел его был связан с воссозданием нелегкого пути наших войск к победе. Сразу же определилась четырехчастная конструкция будущего сочинения. К середине июня была завершена вторая часть, причем в процессе длительного обдумывания (с перерывами, как это уже не раз бывало с заказанными работами), композитор решил изменить, а точнее укрупнить идею (обращение ко всем, кто творил грядущую победу, и воспевание страны-победительницы), а в связи с этим и отказаться от текста М.Голодного. Масштабная концепция требовала и более крупного жанрового разворота. Такие возможности давала

хоровая симфония, четвертая по счету, названная “Слава Отчизне!”, на текст И. Сельвинского.

Четвертая симфония была завершена 18 сентября 1949 года. Осенью того же года композитор показывал новое сочинение на секретариате Союза композиторов. Музыку хвалили, но отмечали серьезные технические трудности в хоровых партиях.

Действительно, мало кто ожидал, что в обстановке борьбы против пережитков формализма, в годы строжайшей цензуры появится столь напряженное и современное по языку сочинение, как Четвертая симфония Попова. Ее программа, ее вербальный план нацеливали на некую обобщенно-торжественную, официального характера концепцию, близкую по стилистике, языку массовым жанрам. Появилось, однако, совсем другое произведение: сложнейшая симфония, выявляющая хоровыми средствами драму войны, радость трудно доставшейся победы. Именно Четвертая симфония наиболее полно воплотила в себе характерные особенности хорового мышления Попова, основанного на обострении регистровых полюсов фактуры, индивидуализации не только голосов, но и отдельных мотивов в общей полимелодической (полифонизированной) партитуре, свободном использовании всех средств современной гармонии (включая сонорику квинтаккордов, цепочки диссонантных структур), а так же полиритмических образований, тщательно разработанной динамической нюансировки.

Естественно, что взяться за исполнение этой партитуры не рискнул ни один хоровой коллектив. И лишь вторая часть симфонии (“Весна”) прозвучала в конце ноября 1949 года силами сводного хора Большого театра и Гнесинского института под управлением А. Хазанова.

Надо полагать, что в связи со сложившимся мнением о том, что хоровая симфония Попова чрезмерно сложна и сверхмасштабна, рассмотрев ее в Комитете по Сталинским премиям, пришли к мнению повременить с наградой. Повод для отказа звучал вполне убедительно: симфония не исполнялась целиком, поэтому следует вопрос отложить. Так оборвалась, фактически не начавшись, жизнь еще одного крупного сочинения Гавриила Попова: Четвертая симфония никогда не звучала полностью.

Сложные и противоречивые чувства вызвали к жизни это сочинение: и желание сказать свое слово о радости победы, и стремление доказать всем (прежде всего своей стране), что автор симфонии служит общему делу и не идет наперекор определившемуся течению. Можно, также, предположить ситуацию осознанного компромисса, ради возможности создавать и исполнять свою музыку (он хорошо помнил времена, когда его имя было под запретом, а сочинения

не звучали). Партитура Четвертой, как и последующих симфоний Попова, свидетельствует: ее автор, с одной стороны, подчинился сложившейся общей ситуации, с другой, — продолжал говорить о том, о чем хотел, и так, как он хотел.

Четвертая симфония — рубежное произведение Попова, создавшего несколько смысловых уровней прочтения своей концепции, в определенной степени разделившего программные, жанровые и музыкально-образные решения. В сложных взаимосвязях этих трех, по крайней мере, начал выявляется настоящее лицо его Четвертой симфонии. Можно сказать и иначе: программа и жанр становятся для автора теми внешними определителями (рамками), внутри которых развивается живая, ничем не стесненная мысль.

Заданное временем обращение к хоровому жанру было для Попова не только вынужденным, но и вполне логично подготовленным ходом развития его творчества. Мелодист, в годы войны усиливший свое внимание к фольклорным пластам, всегда испытывавший особый интерес к стихии струнных (определенный итог в таком направлении — Третья симфония для струнного оркестра), в Четвертой симфонии он соединил характерные для него свойства в хоровой партитуре.

40-е годы — центральный период творчества Гавриила Попова, оказавшийся и значительным, и результативным. В пору своей зрелости композитор создал триаду симфоний (Вторая, Третья, Четвертая), панорамно рассмотрев существеннейшие для искусства проблемы: историческое прошлое и настоящее России; жизнь человека и ответственность за эту жизнь; роль личности в экстремальных условиях войны; осмысление темы подвига народа в битве за родную землю, которая привела к победе, но какой ценой!

*

Конец 40-х годов — новое наступление идеологического диктата, резко ограничившего свободу личности, свободу творчества. Все силы власти были брошены на искоренение тех духовных основ, которые открыто проявились во время войны. Возобновляются репрессии, чистка партийных рядов, возникает новая угроза подавления личного самосознания, национальных традиций.

Одновременно словно бы самой жизнью выдвигается программа сосуществования без вражды и насилия, борьбы за мир. Однако сама по себе прекрасная программа используется властью для лицемерного прикрытия той бесчеловечной войны в мирное время, которая велась против своего же народа. Очевидно и поэтому конъюнктурно-безжизненными оказались многие произведения тех лет, наигранно-радостный строй которых явно не соответствовал атмосфере

страха, еще не остывших слишком тяжелых военных воспоминаний. И все же в этом общем послевоенном порыве к миру и защите мира была своя правда: правда романтической мечты о солидарности всех людей, живущих на планете.

Уже в 1949 году на конгрессе в Париже движение сторонников мира оформилось во Всемирный Совет Мира. Спустя всего три месяца — в августе того же года в нашей стране прошла Всесоюзная конференция сторонников мира. Год 1950 ознаменован массовым сбором подписей под Стокгольмским воззванием постоянного комитета Всемирного Совета Мира о запрещении ядерного оружия. Газеты и журналы фокусируют внимание общественности на актуальных для той поры материалах.

Новым ответом на зов времени Гавриила Попова, мощно прописавшего тему мира в своей Четвертой — хоровой — симфонии, стала не только поэма “Народам мир” (текст А. Филатова) для смешанного хора а саррелла, но и “Былина про Ленина”. Трудно сказать, что побудило композитора обратиться к неприхотливому напеву и тексту сказителя Конашкова, положенного в основу сочинения. Быть может, он был движим желанием вновь вернуться к теме революционного прошлого и осмыслить кажущиеся ему положительными идеи Ленина... Тем более, что это давало возможность сопоставить мечту и реальность, время ленинских призывов и сталинского правления. Композитор активно берется за работу; к апрелю 1950 года был завершен первый вариант сочинения — в виде поэмы для баса, мужского хора и фортепиано, а к началу декабря — второй вариант: поэма-кантата для баса-баритона, мужского хора и симфонического оркестра. Склонность к модификации жанра вообще была свойственна композитору. И на сей раз из былины выросла развернутая концепция кантаты, укрупненная элементами симфонического развития. Сочинение содержит ряд выразительных фрагментов, воссоздающих эпизоды почти оперного плана. “Былина про Ленина” была одобрена на обсуждении в Союзе композиторов и рекомендована к исполнению, намеченному на декабрь 1950 года. Однако автор снял свое сочинение из-за того, что оно не было выучено должным образом.

Шли годы. Период “культа личности” сменила “оттепель”; в атмосфере развенчания сталинизма появилась возможность обратиться к темам глубоко личностного, психологического свойства. Работа над новыми крупными симфоническими опусами — Квартетом-симфонией и Пятой симфонией, задуманными в 1951 году, заслонила мысли об исполнении “Былины”. К тому же на композитора в это десятилетие буквально обрушился шквал заказов: только в 50-е годы им будет создано 12 (!) кинопартитур.

Премьера “Былины про Ленина” состоялась лишь в 1969 году. Внешне все выглядело благополучно: успех, пресса, издание партитуры, запись сочинения. Однако многие из тех, кто понаслышке знал имя бывшего авангардиста Гавриила Попова, были весьма разочарованы. Коллеги, принадлежавшие к старшему поколению, вновь утвердились в общей оценке своего современника как безусловного мастера, оставившего в прошлом свои дерзостные идеи. В условиях общего разочарования, глубокого скепсиса, краха кампании по строительству коммунистического общества, объявленной XX съездом, обнародование “Былины про Ленина” было еще одним постулатом “официозного” искусства. Так, незаметно для себя, Попов попал в малопривлекательное положение композитора, оставшегося в прошлом, как бы пережившего свое творчество подлинной глубины и силы. Он не мог не чувствовать этой двойственности своего положения: с одной стороны, — принятие его работ, а другой, — равнодушие к ним. Так, уже при жизни Попов стал неинтересен своим современникам.

И это — подлинная трагедия художника, всегда стремившегося к диалогу с миром, со временем. Признаки внутренней трагедии давали о себе знать уже в 50-е годы. Он чувствует свое глубокое одиночество, постепенно теряет волю к полноценной жизни. Особенно сильно переживает он смерть близких ему людей: в начале Владимира Щербачева и Юрия Кочурова (1952), а затем друга, жены Ирины Казанцевой (1953).

Ностальгией по прошлому вызваны симфонические сочинения 50-х годов. Квартет-симфонию он посвящает памяти отца, который оставался для него личностным идеалом. Пятая же симфония в определенной степени завершает ту линию творчества, которая была связана с обращением к прошлым бурям и грозам, романтическим и несбывшимся мечтам, истинной и мнимой “пасторали” бытия.

Память об отце — это и память о поколении людей, честно и достойно проживших свою жизнь в непростых условиях XX века. Импульс-идея создания сочинения “памяти о...” не могла не быть связана и со скорбным известием о кончине Н.Я.Мяковского, которого Попов высоко чтит, советами и поддержкой которого безмерно дорожил.

В процессе создания Квартета-симфонии Попов много и подробно рассказывает на страницах своего Дневника об образных идеях каждой части. В первой он отмечает сложный психологический подтекст, а одну из основных тем, направляющих незаметно, но твердо всю концепцию сочинения по лирическому руслу, называет темой “мечты”.

Третья часть, по словам композитора, связана с образом мечты о счастье и любви, а финал — с идеей утверждения силы человеческого

разума и воли. В этом ожидании едва ли не бетховенского завершения — еще одна мечта-идиллия композитора. Гавриил Попов все же остается на позиции художника XX века, остро рефлексивно-го на свои собственные утверждения. Сочинение завершается многоточием, точнее, выводением разных смысловых идей в параллельное стилевое поле. Волевой императив здесь — один из возможных двигателей финала. Идея мемориального сочинения была обострена и сообщением о кончине Петра Павленко, с которым он работал над оперой “Александр Невский”.

Квартет-симфония был завершен в сентябре 1951 года. Сочинение горячо поддержал Виссарион Шебалин, одобрил Дмитрий Шостакович, заметив, однако, что музыка чересчур напряженная. Гавриил Попов предвидел, что в Квартете-симфонии найдут, говоря его словами, политонализм, чрезмерную перенапряженность и переусложненность музыкально-психологических образов, чрезмерную масштабность, непреодолимые исполнительские трудности, изысканность, мир-искусничество, западничество, эстетство, нехватку (отсутствие) народности, гармоническую изошренность, формализм, декадентство, т.е. все то, что ранее свидетельствовало о его неправильной творческой ориентации. Безусловно, он боялся, что и это сочинение будет раскритиковано и новая партитура ляжет в стол. Квартет-симфония действительно непроста, написана в манере Попова, с его “удлиненным” ощущением формы, неспешностью повествования длительно-экспрессивного характера, общим диссонантным строем музыки при выпуклой мелодике. Опасения композитора сбылись: в сочинении увидели враждебные элементы, отметили растянутость первой части. Премьера Квартета-симфонии прошла 4 декабря 1951 года и вызвала как одобрение, так и критику, нацеленную, естественно, на искоренение остатков формалистического мышления.

50-е годы в творчестве Гавриила Попова проходят под знаком постепенного становления концепции Пятой симфонии. Осенью 1951 года композитор начал набрасывать эскизы к новой симфонии. “Мучает и тербит меня Пятая симфония”, — пишет он в Дневнике. И далее подробно говорит о своих сомнениях по поводу концепционного решения будущего сочинения: “Не могу до сих пор понять (и следовательно, решить): делать ли медленную часть “эпиграф”, “пролог” — о суровой и красивой, богатой, мощной и певучей душе русской природы перед Allegro, — частью о борьбе и воле русского человека к жизни, к раскрытию богатств природы, к ее покорению. Борьба, целеустремленная воля и красивая мечта о счастье и красоте в жизни — широкая и полная, нежная и певучая, яркая и

мощная, как русская земля-природа, взрастившая душу русскую и закалившая ее в историческом становлении и культурном развитии народа нашего. Пугает: образ души русской земли тянет на широкое развитие; его, образа, крупномасштабное раскрытие сильно затормозит стремительность драматургии отдельных трех частей; а они (эти три части) — главные, так как действительно должна быть раскрыта судьба, то есть осуществленный путь души народа. Вторая часть — его борьба, воля и мечта о счастье и свободе; третья часть — *Adagio* — зрелый лирико-эпический образ гуманитарного развития (состояния), то есть *человечность* души народа в ее культурно-осознанном состоянии (уже не мечты): здесь могут быть и светлые человеечно-гуманные устремления, и разочарования (при столкновениях с препонами — врагами), и страстно убежденное преодоление этих препон (и периодов страданий), и нежнейше-могучая убежденность в достижении прекрасного, о чем всегда мечтал народ; четвертая часть — финал — *апофеоз радости и веселья* — здесь возможны элементы острого динамического скерцо (как одной из форм кульминаций в развитии темы-образа радости и мощи народной)..." (Д., 310).

К началу 1952 года были написаны первая часть, фрагменты второй и эскизы для последующих. Однако... партитура осталась неоконченной. Очевидно, в процессе работы композитор понял, что повторяет тезисы и Первой симфонии, и Квартета-симфонии, к тому же устремляется за неким миражем, всеохватной эмоционально-образной конструкцией — своего рода моделированием мира в его развитии, истории в ее движении, человеческой души в ее тончайших переживаниях. И в этом был весь Гавриил Попов, готовый в каждом симфоническом сочинении объять необъятное. Страх самоповторения, рефлексии по уже проговоренному также, очевидно, мучил композитора.

Тем временем последовал заказ от Министерства культуры СССР на написание "Русской пасторали" (симфонической поэмы) к открытию ВДНХ в июне 1953 года. Времени на этот заказ было отпущено чрезвычайно мало (2 месяца), тем более если учесть, что Попов всегда длительно вынашивал и тщательно прописывал свои симфонические концепции. Тем не менее, композитор взялся за работу, которая с перерывами продолжилась 4 года (до мая 1957 года). Премьера сочинения состоялась в 1960 году.

Вновь, как это случалось уже не раз, поэма перерастает в симфонию — "Пасторальную" — в пяти эпизодах-частях. Судя по партитуре, новая симфония, возникшая на основе "Русской пасторали", имеет много точек соприкосновения с программой оставшейся незавершенной Пятой симфонии. Конкретизация темы, поставленной перед композитором, дала возможность более локально и четко

представить себе ход образного построения. Конечно же, Гавриил Попов под “пасторальной” программой понимает прежде всего тот видимый горизонт, за которым открываются иные дали. Но все же композитор определенным образом ограничен как темой, так и углом зрения на ее раскрытие.

Так “Пасторальной” симфонии суждено было стать пятой по счету. С одной стороны, она органично вписалась в атмосферу “потепления” жизни 50-х годов, с другой, — все же она оказалась в стороне от магистральных течений в искусстве тех лет, ибо направлена была не столько к новому романтическому чувствованию времени, сколько как бы вспять, соединив в себе драматизм коллизий и определенную сентиментальность, “старомодную” идиллию.

В отечественной музыке XX века идеи сентиментализма не получили развития, хотя отдельные его признаки давали о себе знать*. К ним можно отнести весьма впечатляющие “пейзажно-поэтические” зарисовки, коих немало в произведениях Щербачева (Третья, Пятая, “Ижорская” симфония, сюита “Гроза”). Звукопейзажи Щербачева всегда имеют психологический подтекст, как, допустим, в третьей части Пятой симфонии, прямо ассоциирующейся с печальным напевом-исповедью страдающей души. Аналогичные мотивы нередко звучали в сочинениях Виктора Волошинова — прирожденного лирика и музыкального “поэта”. Сошлемся на эпизоды лирико-сентиментального характера (с аллюзией на старинный романс) из вокального цикла “Слова любви” (стихи Н.Грибачева, 1955), одного из последних элегических опусов композитора. К воплощению тончайших движений души и поэзии природы отчасти был склонен Венедикт Пушкин (особенно явственна эта склонность в его кино-партитурах). Уместно здесь назвать еще одно имя композитора “камерного плана” — Юрия Кочурова, чья хрупкая интонация всегда словно овеяна нежной грустью.

По времени своего создания и по некоторым аспектам художественного миропонимания Пятая симфония Попова более всего соприкасается с Десятой симфонией Шостаковича и Двадцать седьмой Мясковского.

Двадцать седьмая симфония Мясковского — не только “лебединая” песнь выдающегося мастера, но и своего рода пролог к новой поэтике жанра двух последующих десятилетий. Она исполнена высоких и одновременно нежных чувствований; в ней множественные аллюзии, мимолетные воспоминания о стилистике Брамса,

* Сентиментализм в музыке (в том числе и XX века) — самостоятельная, к тому же неразработанная тема. Мы ее лишь намечаем и касаемся в той мере, в какой это необходимо для уяснения художественных устремлений Попова.

Чайковского, Танеева, во многом предвосхитивших появление романтических образов в русской музыке второй половины XX века, — как отражение присущего человеку во все времена поэтического восприятия мира. Пятую симфонию Попова с Двадцать седьмой Мясковского роднит особый — одухотворенный строй, воссоздающий с удивительной трогательностью красоту звучащей природы.

С Десятой же симфонией Шостаковича Пятую симфонию Попова сближает, с одной стороны, активный драматический пафос, а с другой — щемящий ностальгический колорит отдельных эпизодов.

Еще до премьеры Десятой симфонии Попов изучал ее партитуру, слушал во время репетиций, был на премьере 17 и 18 декабря 1953 года. Свои суждения он запечатлел в Дневнике, подчеркнув прежде всего особый меланхолический характер симфонии Шостаковича. Как и пастораль в понимании Попова была не конкретной идиллической картиной, а сложным миром чувств, сопряженных с голосами мира-природы, так же в его понимании меланхолия — тот жалобный смысловой лейтмотив, в котором соединены и порыв, и смятение, и отчаяние, и робкая надежда, и глумление над порывом к свету. Конечно, Пятая Попова и Десятая Шостаковича — симфонии разных эмоциональных доминант, однако, повторим, у них есть, бесспорно, и сближающие их мотивы, главный из которых — непостоянная элегичность.

Как согласуется эта печально-элегическая контртема Пятой симфонии Попова и Десятой симфонии Шостаковича с общим сложным мироощущением времени: возрождением самосознания, исторической памяти после смерти Сталина и одновременно с недоверием к возможным переменам, с оплакиванием-развенчиванием прошлого!..

В 50-е годы уходят крупнейшие симфонисты XX века — Мясковский, Прокофьев. Еще только набирают силы молодые, те, кто захотят говорить о мире, как о другой ипостаси, имеющей подлинные, но скрытые ценности. В конце же этого десятилетия выйдут со своей неофициальной программой оппозиционно настроенные “шестидесятники”. В этом им поможет “покаянное” Постановление ЦК КПСС от 28 мая 1958 года о частичной реабилитации композиторов-формалистов, в том числе Попова. Справедливость, казалось бы восторжествовала. Однако композитор не выражал своей радости, ибо в связи с отменой во многом трагического для современной русской культуры Постановления 1948 года, невозможно было вернуть несозданные сочинения. Воспоминание о событиях десятилетней давности всколыхнули чувства, обострили непроходящую боль. Да и собственная жизнь, тем временем, шла к своему закату. Гавриил Попов, словно подводя некую черту в год своего 55-летия, с горечью осознавал,

что сделал гораздо меньше, чем хотел и мог, оправдывая себя тем, что вынужден был постоянно сочинять “прикладную” музыку.

Зададимся вопросом: только ли работа в сфере кино и театра мешала композитору воплотить свои замыслы?.. Действительно, “прикладной” музыки написано было много, в 50-е годы — преимущественно, лирического плана. Событиями стали две ленты, два поэтических повествования: “Неоконченная повесть” (1955) и “Поэма о море” (1958)*. “Неоконченная повесть” — последняя совместная работа с Ф.Эрмлером, своего рода пасторальная кода в многолетней героической теме борьбы и созидания новой жизни и нового человека. Остро темпераментная, экспрессивная и одновременно нежная музыка воссоздает мир трепетных человеческих чувств, любовь, созидающую невозможное. Сила лирической эмоции здесь доминирует, вызывая бурю чувств, поток невысказанных мыслей. Сказывались то напряжение, та горячность, с которыми работал композитор, словно исповедуя свою собственную боль, сопряженную с медленным и тяжелым угасанием жизни бесконечно любимой жены.

Музыкальная партитура к фильму А.Довженко “Поэма о море” более сдержанна по тону, эпически масштабна, но вместе с тем поразительно личностна. В связи с “Поэмой о море” есть в Дневнике пересказ ее обсуждения на Мосфильме. Композитор, по всей видимости, потрясен тем, как искренно и точно говорили собравшиеся о новаторском по своей сути фильме, соединившем трагические эмоции с поразительным жизнелюбием и красотой. “Поэма о море” — это еще одно прощание с иллюзиями, своего рода будущее “Прощание с Матерой”. Боль за свою землю, искусственно исковерканную, и одновременно радость от преобразования этой земли (комплекс противоречивых чувств) — та двойная доминанта, к которой, как к эпицентру, сходятся все музыкальные фрагменты фильма.

Надо полагать, что и лирико-драматические, и “пейзажные” сюжеты кинолент “работали” в эти годы на становление концепции Пятой симфонии. Так, композитор много уточняет для себя в плане образного развития, создавая партитуру к фильму Ю.Егорова “Море студеное” (примерно 43 минуты музыкального звучания). Он словно натуралистически пытается воссоздать образы разбушевавшейся стихии, штормовые раскаты, ассоциирующиеся с грозами человеческой жизни**.

* Неожиданно острой, словно бы обращенной к идеям 20-х годов, стала музыка Попова к “полочному” фильму Ф.Эрмлера “Разбитые мечты” (1953). Фильм звучал как обличение, поэтому и был запрещен к показу. На экран он вышел только в 1962 году, к тому же под другим названием — “Званный ужин”.

** Среди менее значительных работ этих лет — партитуры к фильмам “Дети партизан” (1953), “Своими руками” (1956), “Фортуна” (1959), музыка

На фоне многочисленных кино-театральных опусов зреет идея создания оперы “Король Лир”. Композитор много работает над самим литературно-драматургическим материалом, ведет переговоры с режиссером Минского театра В.Федоровым, который в свою очередь присылает готовое либретто. Начинается правка либретто, параллельно прописываются эскизы тем, эпизодов, выверяются музыкально-психологические ситуации. Композитору не суждено было написать ни “Короля Лира”, ни то, что он задумывал для музыкального театра. Тем не менее подготовительная работа над сложнейшей драматургической основой шекспировской пьесы, несомненно, оказала свое воздействие на формирование концепции последней — Шестой симфонии.

*

Почти мистическим образом творческий путь Гавриила Попова пересечен десятилетиями: 20-е годы — мощный разбег и взлет; 30-е — дерзостные порывы, успех и ... обвинения в “формализме”; 40-е — время серьезных раздумий и обобщений; 50-е годы — ностальгия по прошлому, прощание с ним. Каким будет последнее десятилетие?

Листая Дневник Попова, невольно ощущаешь, как сокращается его объем, стремительно редеют записи. Словно истончается нить жизни. Не оставляет чувство, что и сам композитор реально понимал, что наступило время заката, угасания сил. Вновь и вновь он приезжает, точнее, возвращается в город своей юности, где, собственно, и состоялись все главные творческие события его жизни. С особой остротой осознает свою принадлежность культуре, художественной жизни Петербурга-Петрограда-Ленинграда, о котором хочет написать симфонию.

12 сентября 1968 года Гавриилу Попову исполнилось 64 года. Он выглядит грузным, усталым, больным. Его глаза, ставшие водянистыми, смотрят теперь куда-то вглубь, в прошлое. Оно, прошлое, казалось из другой биографии. В молодости — красавец, почти киногерой 30-х годов. Тогда мнил себя европейским денди: курил сигары, подписывал ранние опусы и письма не иначе как Gabriel Popov. Увлекался джазом. Восторгался женской красотой, был постоянно платонически влюблен. Бесконечно любил природу, особенно море. Был отличным пловцом. С азартом играл в шахматы. Да и вообще все делал с азартом, порывисто, страстно. Мог бы стать выдающимся пианистом. Не пропускал ни одного хорошего концерта из произведений

к радиопостановкам “Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем” (1952), “Николас Никльби” (1952), радиоверсии легендарного “Чапаева” (1953), откровенно слабой пьесы Дм. Зорина “Вечный источник” (1957).

как классических, так и современных композиторов. Искренне интересовался творчеством своих современников, молодых авторов. Огорчался, что из партитур исчезала мелодия, без которой он не мыслил музыки. В зрелые года очень любил Верди, особенно его “Реквием”. Преклонялся перед гением Достоевского. Всегда оставался верен высоким нравственным идеалам...

Жизнь подходила к закату. “Может быть, это последний день рождения (64-й) в моей жизни. И мне захотелось вечером побеседовать с друзьями”⁴³. Очевидно, он трудно переносит то разобщение, которое постепенно утверждалось в творческой среде. Мероприятия в Союзе композиторов никоим образом не могли заменить ему живого повседневного обмена впечатлениями, такого общения, какое было у него в далекой юности в Царском Селе. Чувство одиночества не покидает композитора, равно как и понимание, что ни он сам, ни его музыка не ведомы молодому поколению. В письме к З.Апетян из Репино он просит передать А.Зорову, который писал статью о Шестой симфонии, чтобы тот обратился к высказываниям Б.Асафьева и по возможности не сокращал объемные цитаты из его статьи⁴⁴: “А уж если сокращает, то очень осторожно, вдумчиво: не пропуская особо важных, острых и действенных формулировок. Дело в том, что новое поколение музыкантов не знает ни меня (ни моей музыки), ни высказываний Асафьева обо мне. А вместе с тем Асафьев (конечно, абсолютно независимо от моей музыкальной фигуры) являлся (и до сих пор является) самым глубоким и самым пронизательным современным мыслителем о музыке. И с этим следует считать, если серьезно разбираться в музыкальных явлениях”⁴⁵.

Гавриил Попов для многих музыкантов, входивших в жизнь в 60-е годы, — имя из прошлого. В это время “второго” (после 20-х) авангарда им было много интересней вслушиваться в голоса своих современников: С.Губайдулиной, Э.Денисова, Н.Каретникова, Р.Леденева, В.Сильвестрова, Б.Тищенко, А.Шнитке. Было важнее заново открывать для себя додекафонию, узнавать серийную технику, активно используемую молодыми. Что же касается “фольклорной волны”, поднявшейся в этот период, то она расширялась благодаря свежим национальным наклонениям, которые обнаруживали себя у Г.Свиридова, А.Эшпая, Р.Щедрина, С.Слонимского, В.Тормиса, Г.Канчели, А.Тертеряна. Гавриил Попов, равно как и Александр Мосолов, выпадал и из этого композиторского блока.

К 60-м годам сформировалась также когорта композиторов, крепко стоящих на позиции развития классических идей и, в основном, следующих по пути, проложенному Мясковским и Шостаковичем: Б.Чайковский и М.Вайнберг, Н.Пейко и Р.Бунин, Ю.Левитин

и А.Леман, Г.Уствольская и К.Хачатурян. Получилось, что Попов, а вместе с ним и Мосолов, другие композиторы, открывавшие новые горизонты в пред-послереволюционное время, оказались как бы между поколениями, сменившими друг друга, и вне разграничивающихся стилевых интересов (авангард, неоклассика, фольклор).

Повышенное внимание в этот период к новейшим средствам музыкального письма, к самому феномену музыкального языка также способствовало выдвижению “шестидесятников”. Упоминание об экспериментальных опытах Попова, Мосолова, Рославца отнюдь не побуждало обратиться к забытым мастерам, напротив, вызывало определенный скепсис и недоверие. К тому же, имя Дмитрия Шостаковича постепенно затмило едва ли не всех, начинавших с ним, за его творчеством слышался наиболее сильный голос поколения. Все это способствовало общей апатии по отношению к его сверстникам-композиторам. Очевидно, тогда еще не пришло время осмысления всего опыта отечественной музыки XX века. Новый рывок к современной технике письма в 60-е годы открывал прежде всего путь на Запад, к малоизвестным в России именам Штокхаузена, Берио, Булеза, Ноно, Ксенакиса, Пендерецкого, Лютославского.

В такой художественной атмосфере протекали последние годы жизни Гавриила Попова. Вполне вероятно, что никто уже и не ждал от него не только новых свершений, но и вообще крупных работ, считая его автором, пишущим в основном для кино. Сам же Попов, как и в молодости, подбадривал себя и побуждал верить в собственные силы.

Наперекор всему и вся он пытается утвердиться в своем новом стремлении самому участвовать в исполнении собственных сочинений, работать с оркестром. В ноябре 1963 года он дирижирует музыкой к пьесе “Егор Булычев и другие” в постановке Б.Ливанова во МХАТе на записи отдельных номеров.

После исполнения Третьей симфонии в Большом зале консерватории появляются строки в Дневнике, проясняющие мотивы его стремления встать за дирижерский пульт: “25 октября сего года в абонментном концерте в БЗК была сыграна моя Третья симфония, ор. 45 (1946 год), симфоническим оркестром Московской филармонии. <...> Публика принимала хорошо. Шостакович после концерта звонил ко мне, поздравлял с хорошей музыкой и успехом, говорил, что Симфония ему понравилась. Поляновский тоже поздравлял с успехом. Мосолов и Карэн Хачатурян тоже одобрили Симфонию, хотя и критиковали исполнение... Я особенно страдал во время безжизненного, безынициативного, безогненного исполнения четвертой части (Largo)... Вот почему мне необходимо выступать дирижером-интерпретатором моих симфоний...” (Д., 335).

Действительно, исполнение музыки Попова — задача не из легких. Помимо активно насыщенных (зачастую без пауз) оркестровых партий, в целом партитуры его испещрены динамическими взрывными импульсами, резкой сменой оттенков, внезапными переключениями от ансамблевой к туттийной фактуре, к тому же, всегда изобилуют сложными полифоническими, полиритмическими, политональными средствами. Вероятно, композитор прежде всего адресовал свои партитуры музыкантам-виртуозам, блестящим мастерам и интерпретаторам, не учитывая средний уровень оркестров и исполнителей. Вот почему не только ему самому, но и слушателям нередко музыка в интерпретации средней руки дирижеров могла показаться вялой и безжизненной, что оборачивалось и соответствующим отношением к самому композитору. Не говоря о том, что публичное исполнение его сочинений было редким. Так, к 60-м годам относятся всего две премьеры: Пятой симфонии (1960) и “Былины про Ленина” (1969). И еще после 30-летнего перерыва состоялось новое исполнение Септета (1963). Кстати, именно благодаря этому факту наметился некоторый интерес к музыке Попова 20-х годов. Септет, а вместе с ним Квартет-симфония, Вальс-канцона из музыки к фильму “Строгий юноша” и фортепианные пьесы “Листок из альбома” и “В альбом” вошли в программу авторского концерта, который намечался к 60-летию композитора, но состоялся лишь в апреле 1967 года. Юбилейная дата была забыта. Арам Хачатурян в связи с авторским концертом Попова растерянно пишет: “Если у тебя сейчас какой-либо юбилей, то я тебя сердечно поздравляю и желаю тебе счастья”. Письмо А.Хачатуряна примечательно во многих отношениях: во-первых, оно дышит теплом и человеческим участием, которого в эти годы особенно не хватало Попову. Во-вторых, А.Хачатурян счел своим долгом выразить глубокое уважение мастеру-симфонисту, чью музыку он знал еще с давних времен. Наконец, письмо это отражает общее отношение к Попову, как композитору из прошлого, когда-то очень ярко начинавшему...

“Дорогой Гавриил Николаевич!

Не потому, что меня мучает совесть за непосещение твоего авторского концерта, я пишу тебе это письмо. После шестидесяти лет я начал думать: стал расставлять людей в своем сознании, стал выяснять, чего стоят люди и как я к ним отношусь.

Так позволь же, дорогой друг, сказать тебе, что, никогда не будучи с тобой в близких дружеских отношениях, мало и редко встречаясь с тобой, я всегда чувствовал к тебе большое уважение, был творчески солидарен с тобой и держал тебя в своем сознании как яркого и незаурядного человека.

Пишу тебе это письмо от большого внутреннего и искреннего желания. Сегодня хочу вспомнить и хочу сказать тебе о том большом впечатлении, которое произвел на меня твой Септет, сыгранный несколько десятилетий тому назад в Бетховенском зале, когда ты был молодой человек с рыжей бородой.

Твой острый гармонический язык, необыкновенная полифония и форма (инструментовка) были ярким явлением в ту пору. Таким образом, я люблю и ценю тебя как композитора еще с тех времен, когда я не был с тобой знаком.

*В дальнейшем многие твои симфонические и хоровые произведения привлекали мое и слушательское, и композиторское внимание.*⁴⁶

Небезынтересен и ответ Г. Попова А. Хачатуряну, ибо он содержит эмоциональный, как в прошлые годы в Дневнике, рассказ о музыке Квартета-симфонии, сочинении, которое пролежало “бездельно” (под спудом) 16 лет после первого (талантливого!) исполнения в 1951 году в Малом зале Московской консерватории с клеймом: “Не преодолены элементы формализма”⁴⁷.

Одним из последних радостных событий в творческой жизни Гавриила Попова стала премьера Шестой симфонии, которую композитор назвал “Праздничная” (1970).

К Шестой симфонии, как мощному “восклицанию” в конце симфонической эпопеи прошлых лет, направляли и кино-театральные работы 60-х годов. В большей степени — музыкальная партитура к фильму “Сказка о царе Салтане” (режиссер А. Птушко, 1965—1966). При существующем известном и талантливом позднем оперном опысе Римского-Корсакова трудно было ожидать здесь открытий.

Открытия, однако, были, и прежде всего в самом подходе к сюжету, как глубоко народному по мироощущению, по синтезу разных эмоциональных слагаемых, всегда окрашенных жизнелюбием, верой и устремленностью в будущее прекрасные дали. Режиссерский замысел был направлен на создание картины-аллегии, в которой прошлое и настоящее соединяются в пространстве сказки-притчи: полчища врагов, предательство, зависть, вражда, разъедающая людей, и смиренное приятие бед, которые оборачиваются радостью. К финалу, как празднику, высветляющему истинные ценности, направлены и сценарий, и режиссерское решение. Музыка Попова подчеркивала многосоставность образно-эмоционального решения, звучала на языке современном, хотя и изобилующем фольклорными речениями. Любопытно, что даже режиссер отметил повышенную сложность партитуры, претендующей если не на основное, то на одно из главных мест в картине. Не удивительно, что музыка

Попова к фильму “Сказка о царе Салтане” была признана лучшей среди всех (более 100) художественных и документальных фильмов, представленных на III Всесоюзном фестивале киноискусства, который проходил в мае 1968 года в Ленинграде.

Еще до фестиваля, завершив работу над музыкой к фильму, композитор готовился написать Симфонические картины, разрабатывая основные музыкальные эпизоды музыки к фильму и используя оркестр и хор. Затем изменил свое решение и написал Пять хоров а саррелла по “Сказке о царе Салтане” А.С.Пушкина — сюиту, внутренне контрастную и одновременно драматургически единую.

Терпкий хоровой пласт составил и одну из выразительных эмоциональных линий как музыки, так и драматургии фильма “Казаки” по повести Л.Толстого (1960—1961)*. Иная стихия, вольное казачество, но все та же, что и в “Сказке о царе Салтане”, активная эмоциональная динамика. Наконец, светло, лирико-экспрессивно и, по выражению композитора, “могуче” звучала его музыка к последней совместной картине с Ю.Солнцевой “Зачарованная Десна”. Однако в фильме она оказалась неким разреженным фоном из-за переакцентировки внимания на дикторский текст повествования А.Довженко. К размышлению о пережитом и настоящем побуждали композитора как биографическая лента “Братья Васильевы” с цитатами из его сочинений прежних лет, так и возвращение к фильму “Чапаев” в связи с перезаписью музыки в 1964 году.

Итак, на подступах к Шестой симфонии Попова, параллельно ее созданию оказались кино- и театральные работы, идеи которых, сопряженные с осмыслением настоящего, перекликивались с идеями композитора в связи созданием оперы “Король Лир” и вызреванием замысла крупного сочинения. Но оформился этот замысел не сразу. Сначала была задумана в 1963 году Русская праздничная увертюра. Правда, обдумывая концепцию сочинения, композитор решает создать Поэму радости или Праздничную поэму (1966). Спустя год (1967) он поворачивает жанровое название в связи с новыми образными реалиями произведения в сторону, отдаленно напоминающую о Девятой симфонии Бетховена: “Ода радости”, однако тут же, словно подчеркивая национальную принадлежность музыки, дает новый вариант — “Русское каприччио”. В результате, осенью 1963 года он завершает работу над... Шестой “Праздничной” симфонией, которая сконцентрировала в себе наиболее принципиальные авторские идеи. Тугим узлом переплетены в ее концепции черты “праздника-игры”, фарса, драмы, даже трагедии. В водоворот “праздника”

* Режиссер В.Пронин, сценарист Б.Шкловский. Фильм вышел на экран в 1961 году.

попали и карнавальные маски. Шестая предстала как развернутая драма-*qüoso*, как единое (три части следуют без перерыва) многосложное целое. Особая роль отведена в партитуре органу, дающему выходы к аллюзиям вечных и вечно чтимых идеалов (баховский прообраз). Важными оказались “отступления” струнных, их фразы-вопросы, повисающие над картиной праздника жизни. За этими реалиями вырисовывалась концепция значительной драматической силы. Конечно, “есть много грустных пьес, грустней чем та, что здесь играем мы”, — как и Герцог в “Гамлете”, мог бы сказать Попов, оставляя форму открытой, без резюме, не приводя к общему знаменателю ее составляющие. Карнавал продолжался. Каково место человека в этом карнавале жизни?

Композитор понимал, что судьба его симфонии окажется печальной, ибо перспектив на ее исполнение мало. И хотя Шестая симфония все-таки прозвучала в середине 80-х годов, много лет спустя после смерти автора, последовавшей в 1972 году, она, по сути, так и осталась незнакомой страницей творчества Гавриила Попова.

Талантливый, зрелый мастер предстал в этом серьезном и глубоко произведении, подводившем определенный итог его творчества. Мудро и тактично вел он повествование о главном — о душе человека, страдающего в мире свершившихся подмен. Реальным продолжением этого “печального праздника” станет последняя — Пятнадцатая симфония Шостаковича.

Начало 70-х — время рубежа, не только смены поколений (ибо поколение Попова и Шостаковича уходит из жизни), но и смены художественных позиций, о которых открыто заявили композиторы-“семидесятники”. Это им, наученным всем техническим средствам письма, уже апробировавшим как идеи “всевозможности”, так и идеи “всеограниченности”, придется вновь искать новые подходы к классическим ориентирам, к проблеме содержательности музыки, которая зиждется на интонации живого эмоционального чувства и ведет к мелосу — как главному двигателю произведения.

Не напрасно так долго и трудно шел Гавриил Попов к утверждению высоких классических мотивов, всегда нового и самостоятельного решения определенных художественных задач. Сказанное слово не исчезает бесследно. И даже не будучи услышанным, оно готовит продолжение. Зерно, брошенное в землю, прорастает. Должно наступить время Гавриила Попова — мастера-симфониста, еще не признанного классика XX века.

Глава II

МИР СИМФОНИЙ (20—60-е ГОДЫ)

*Здесь будет все; пережитое
В предвиденьи и наяву.*

Б.Пастернак

“Наша эпоха жаждет в строительстве симфонии миновать личные чувствования в их субъективно-психической консистенции и “хочет драму жизни” симфонизировать в высшем единстве, вовсе не отделяя личного от коллективного действования” (П., 60). За этим глубоким и метким высказыванием Б.Асафьева, по сути, открывается важнейшая черта советского симфонизма в целом. Действительно, “симфонии импресси” — как определил ученый опусы Книппера (П., 60), составили значительную, притом стройную концепцию преобразования мира и человека в послереволюционное время, да и в последующие десятилетия.

Внешний и внутренний разлад жизни (общества, страны, человека), тщательно скрывааемый бодрыми лозунгами и призывами, живо, хотя и неравнозначно по степени таланта, мастерства, художественных обобщений, отображен в сочинениях авторов, творивших в 20—60-е годы, то есть в период интенсивных поисков все новых и новых социально-политических миражей.

Реально разыгрываемая жизненная драма многих поколений людей сливалась с фантазмагорией тем, лозунгов, решений, продиктованных властью, вводимых в жизнь с помощью искусства. Создавалось впечатление реальности тех художественных описаний эпохи, которые были воплощены в исторических музыкальных фресках, “эпитафиях”, “воспоминаниях”. Искусство, казалось, твердо было поставлено на путь воссоздания революционного подъема народа, утверждения правды и правильности пути, как бы избранного Россией, ставшей страной советов. Героический тонус был поддержан Гражданской и Отечественной войнами. Все смешалось: правда защиты Отечества и ложь братоубийственной резни, патриотизм и предательство, надежда и страх. Правда требовала иносказаний, вымысла. Вымысел оказывался правдой.

В это заполненное неверием и бездуховностью время художники разных сфер отдали дань “сочинениям-импрессиям”. После революции 1917 года в отечественном искусстве начал резко насаждаться, а затем и утверждаться своего рода *пролетарский ампир*, замешанный не только на показном, но и на истинном оптимизме. Характерно, что именно революционное (героическое) начало стало главным в раскрытии новой красоты жизни. “И в советской музыке наряду с идеей *героического* возрождается идея *прекрасного*”¹ — в этом тезисе сфокусирован эстетический императив времени (вплоть до 60-х годов).

“Героика принадлежит к числу существеннейших “лейтмотивов” советской эпохи”, — справедливо отмечал исследователь². Помимо хрестоматийно известных произведений Н.Мяковского, Д.Шостаковича, С.Прокофьева, А.Хачатуряна было создано множество исторически важных, но художественно недолговечных опусов, таких, как “Симфония памяти С.М.Кирова” В.Мурадели (1938) и опера “Мать” В.Желобинского (1939), “Великий Сталин нас ведет” А.Парусинова (текст А.Ольховского, 1942) и Героическая ария для меццо-сопрано и симфонического оркестра Ю.Кочурова (1943), Четвертая симфония “Москва” Б.Шехтера (1947) и Симфония-песня (симфоническая картина из жизни кубанских казаков) А.Мосолова (1950).

Не случайно в творчестве советских композиторов важное место заняли идеи программности, конкретно-образного повествования. Они выполняли функцию тех самых лозунгов, за которыми следовало еще услышать истинные мотивы.

В развернувшейся в середине 30-х годов дискуссии о советском симфонизме по этому поводу звучали разного рода соображения. Пытаясь обобщить основные тенденции времени, И.Соллертинский, в частности, подчеркивал: “Наш симфонизм развивался в двух планах: либо декоративно-орнаментально-батальном (к примеру — симфонии Книппера), и тогда изображались тюлени, чайки, альбатросы. Либо тематика была, наоборот, полной мира, полной видений, и тогда отдавало тем, что в тезисах Острецова названо “колеблющейся личностью”. И на этой основе родилась симфония Шапорина, которая страшно устарела, и для самого Шапорина, я надеюсь, стала историческим документом”³. Уточним: А.Острецов в своем выступлении называл два этапа в становлении советского симфонизма. Начальный, по его мнению, ознаменован поворотом к советской теме. Следующий — связан с поисками конкретного образного решения и конкретности музыкального языка. В этом контексте и прозвучала его критика в адрес не-героя времени (колеблющаяся личность) в ряде сочинений советских композиторов.

Педалируя идеи программности, многие выступавшие во время этой дискуссии пытались найти тот идейно-смысловой стержень, вокруг которого следовало бы вести магистральные линии развития советского симфонизма. Естественно, что одним из лейтмотивов звучала мысль об отдаленности композиторов от революцией крещеных масс, а, следовательно, о том, что и симфоническая музыка еще “далека от пролетариата”⁴. Подтекстом развивались идеи фольклоризации, против чего однозначно выступил В.Шебалин: “Рецепты, скажем, такого порядка, что-де все спасение — в фольклоре... явно неудачный способ разрешения вопроса”⁵.

Интересно, что подчас не явно, но скрыто были постулированы тезисы об идеологической направленности, необходимой советской музыке в целом и симфоническому жанру в частности. Так, высказывая некоторые соображения в связи с симфоническим творчеством на Западе, К.Кузнецов приводил в качестве примера музыку Онеггера, оговариваясь: “Но, конечно, его идеологическая база далека от тех путей, по которым движется и будет двигаться советский симфонизм”⁶.

Вместе с тем, потребность и необходимость идеологизации композиторского творчества оказывались несовместимыми с “абстрактностью” идей-образов-языка, и это отчетливо прозвучало в речи Гладковского, избравшего Первую симфонию Попова в качестве примера негативного свойства. Приведем развернутый тезис из его сообщения, ибо он содержит одну из мощных, социально заказанных идей времени.

“Есть целый ряд произведений, к которым композитор подыскивает идеологическое объяснение, частично даже подставляя программу. К таким произведениям может быть отнесена симфония Попова: те идеологические проблемы, которые автор связывает с нею, недостаточно ясны даже для него самого и тем более, конечно, для слушателя. Однако, технологический процесс создания этой симфонии в ней ощущается сильно, — здесь формальное начало в значительной степени довлеет над композитором. Я не говорю, что это — целиком формалистическое произведение. Но абстрактность налицо”. Характерно при этом то, что композитор часто не учитывает способностей восприятия широкого слушателя; он дает столь быстро меняющиеся звуковые комплексы и линии, что они неминуемо должны вызвать у слушателя самые хаотичные представления, тогда как при чтении партитуры глазами видна вся формальная

* Материал дискуссии, опубликованный в журнале “Советская музыка”, был тщательно проработан Поповым и содержит его пометки. В частности, здесь он ставит восклицательный знак, очевидно возмущенный явным неслышанием вполне конкретных аллюзий, уточняющих замысел симфонии (см. об этом ниже).

структура произведения”⁷. Словно отвечая на сей удар по “формализму”, Д.Шостакович — на ином примере — показывает ущербность ложно понятных представлений о ясности, простоте языка и четкости идеологических установок: “По-моему, путь, который избрал Книппер в этих симфониях (речь идет о Третьей и Пятой симфониях — И.Р.), не может служить отправной точкой развития советской музыки. <...> здесь вопрос о чистоте и простоте языка стоит остро. Я этой чистоты и простоты языка в симфониях Книппера не нахожу. Наоборот, в этих произведениях чувствуется какая-то разжеванность языка и, я бы сказал, “торгсиновская” звучность: и серебро, и медь, и олово, и золото, и несмотря на это, все-таки музыка убога и примитивна”⁸.

Итак, обобщая идеи дискуссии о советском симфонизме, следует отметить явно или скрыто прозвучавшие приоритеты, идейно, социально ориентированные:

- идеологическая (пролетарская) направленность творчества (симфонизма);

- концептуальная и конструктивная ясность;

- уход от “некритической преемственности <...> по отношению к традициям империалистического музыкального Запада и старой русской академической школы”⁹;

- существенная опора на фольклор, особенно в его современном звучании (революционный пафос);

- ориентация на массового (пролетариат) слушателя.

Исходя из данных, составляющих суть советского симфонизма, можно было, очевидно, допустить мысль об отсутствии тогда, в середине 30-х социально обоснованного феномена: “В этом смысле советского симфонизма еще не существует, и отсюда вся трудность дискуссии о нем”¹⁰. К XVIII-летию Октября еще трудно было рапортовать власти о том, что перестройка в сознании художника произошла и сложился новый тип советского симфонизма.

Рассматривая проблему с позиции конца XX столетия, убеждаемся в том, что в это время уже достаточно ясно были “проговорены” новые образно-смысловые идеи в симфониях Мясковского, Шебалина, Шапорина, Шостаковича, Попова, однако в них, действительно, не было той конъюнктурной “приправы”, которую желали видеть те, кто направлял процесс творчества в единое партийно-пролетарское русло. И в этом смысле среди подлинных творений отечественных композиторов того времени трудно назвать “советскими” многие симфонические сочинения, это истинно современные опусы, в которых определялись новые подходы к традиции, фольклору, к собственно выразительным средствам. Ставшие классикой XX века

Шестая симфония Мясковского и Пятая симфония Шостаковича, как в фокусе, собрали эмоциональные и логические идеи времени (личность — интеллигенция — разрушение — смерть — надежда). Однако и в тех сочинениях, которые основательно забыты, очевидно в силу не слишком значимого масштаба и в результате однозначно злободневного решения, ощущался субъективно-личностный акцент в запечатлении исторических событий. В этом плане небезынттересен симфонический цикл А.Животова на тексты революционных поэтов Запада (1932)*. В картинных эпизодах (“Город”, “В траншее”, “Колыбельная”, “Моему сыну солдату”) возникают “побеги” лирики, есть и меты экспрессионизма. Ощутимы психологическая основа сочинения, подтекстовые идеи. В этом же ряду, как ни парадоксально, оказывается и Третья камерная симфония Щербачева (1930): здесь принципиально важен сугубо личностный взгляд композитора на недавнее прошлое-настоящее сквозь призму сочетания несопоставимого (влияния И. Стравинского, Р. Штрауса). Не случайно это произведение было отнесено в разряд явно неудачныхopusов: “Эмоциональная окраска произведения невротична. В этой симфонии Щербачев замкнулся в пределах, быть может, глубоких, но субъективно-психологических переживаний”¹¹. Личностное начало определило и внутреннее содержание симфонии “Турксиб” М. Штейнберга — сочинения, вызвавшего острые споры в связи со схематичным, как тогда казалось, решением важной темы. Помимо лирико-психологического подтекста в ряде произведений отечественных композиторов того периода звучали — и достаточно определенно — эпические интонации, восходящие к симфоническим пластам русской школы, с типичной для них взаимообусловленностью личностного подхода к раскрытию темы и надличностных обобщений. Здесь уместно сослаться и на забытые опыты А. Пащенко, в частности, на Четвертую симфонию (1927—1928), продолжающую линию лирико-эпического симфонизма Глазунова, а также на Пятую симфонию (1929), в которой переплелись героические и эпические идеи, сопряженные с их “уточнением” с помощью фольклорных прообразов (симптоматично введение в финал симфонии интонаций украинской народной революционной песни “Ой, послухай ты”). И даже в таких откровенно социально заказных произведениях, как Симфония П. Гладковского (1935), посвященная Красной Армии, помимо чисто внешних, лозунговых моментов, в общем монументальном русле устремленности к укрупнению идей-образов проступают некоторые неоклассические

* Тексты взяты из книги “Революционная поэзия современного Запада” под ред. П. С. Когана (М., 1927).

жанровые опоры, на основе которых можно было строить концепцию современного звучания.

Не стоит забывать и о том, что в середине 30-х годов к симфоническому жанру обращались очень многие композиторы, в их числе В. Желобинский и М. Чулаки, Б. Брунс и В. Волошинов, В. Томилин и В. Золотарев. И — совершенно очевидно — опыт художников разных поколений, разной творческой ориентации был важен в освоении тем — жанров — средств, которые отвечали бы запросам эпохи и, одновременно, не снижали бы планку классического уровня, становясь симфониями-импрессиями.

В этом многообразии Ижорских, Блоковских, Карельских, Траурно-триумфальных, Первомайских и иных симфоний раскрывался тот модус видения современности, в котором главным оказывался не программный текст — тезис — название, но *скрытая программа*. Двойное ориентирование сочинений, подчас, было очевидным, иногда — непонятным (здесь мы не касаемся тех опытов, в которых ставились определенные, назовем их репортажными, задачи). Во многом примечательны в этом аспекте симфонические опусы Попова.

1. Логика нарратива

“Пасторальная”, “Праздничная”, “Героическая”, “Слава Отчизне”, “Родина” — в период всеобщего разочарования и крушения надежд, особенно вскоре после “оттепели”, симфонии Гавриила Попова воспринимались как лозунги с ложным пафосом. Тем важнее попытаться услышать настоящий голос Попова-симфониста, раскрыть еще один уровень отечественного симфонизма 20—60-х годов, в котором отразились идеи времени и собственные размышления художника, небезразличного к судьбам своей земли и своего народа.

Смысловой императив симфоний Гавриила Попова определен глубинными процессами послереволюционного времени, резким поворотом от самосознания личности (общества) в сторону парадоксального единения надежды-неверия, чем пропитана советская история. Симптоматична уже его Первая симфония.

Гавриил Попов, как и молодой Шостакович, зрелый Мясковский или Прокофьев, со всей горячностью юношеского пыла ощутил необходимость принять участие в том обновлении мира и искусства, которое ассоциировалось с весной лучшей жизни. Сила таланта, провидение неоднозначности перемен, тревога о будущем, однако, не дали ему уйти от попытки поставить, если не решить,

острые проблемы времени и прежде всего те, которые были связаны с внутренним разладом личности. При этом композитор абсолютно честно хотел показать не только боль, но и пьянящую радость от грандиозности переворота, произведенного в стране. В рамках социального заказа (воспевание революции, величание страны советов, ее вдохновителей и вождей) он попытался развернуть панораму эмоциональных переживаний, связанных с темой “интеллигенция и революция”.

Несмотря на заявленную программу (хотя и не обнародованную), Первая симфония вызвала резкое неприятие со стороны власти определяющих. Напомним, что после премьеры сочинение было запрещено, как идеологически чуждое. Ни первые симфонии Шостаковича, ни революцией овеянные известные произведения Гнесина, Шапорина, Шебалина, Мясковского, не вызвали подобных репрессий*. Опасность, которую ощутили партруководители искусством в Первой симфонии Попова, действительно была, ибо в сочинении явно прослушивались не утверждающие, но обличительные мотивы. Причем акцент на личностном начале, тщательный анализ внутренних психологических мотивировок и ходов происходил в контексте общечеловеческих ценностей. Отнюдь не в силу ученической неопытности композитор подчеркивал здесь аллюзии, вызывающие мгновенные ассоциации с Бетховеном и Вагнером, Чайковским и Стравинским, Танеевым и Бахом. Не изолированность, но естественная связь того индивидуума, который не является ни героем в классическом понимании этого слова, ни антигероем, а просто человеком, остро рефлексирующим, пытающимся примирить внутреннюю свою жизнь с внешней, сверяя идеи и идеалы с ценностями вечными, — таким предстал в Первой симфонии несколько непоследовательный, “взъерошенный”, во многом наивный персонаж-автор. Собственно понятно, отчего возник сильный гнев на композитора и на его первый крупный опус: в нем чувствовалось недоверие к провозглашенным и провозглашаемым лозунгам, в нем очень резко, притом на всех уровнях, был показан разрушительный процесс. Самой большой крамолой оказался финал, в котором отсутствовал мажорный вывод. Искреннее желание композитора завершить симфонию “о борьбе и провалах, человечности, энергии, воле и радости труда-победителя” (Д., 236), ликующе-радостно, по сути, лишь усугубило несоответствие между ярким (“потрясающим”, по словам Попова) финальным восклицанием оркестра и общей неустойчиво-

* Имеются в виду “Симфонический монумент” М.Гнесина (1925), Первая симфония Ю.Шапорина (1932), Симфония “Ленин” В.Шебалина (1931), Шестая симфония Н.Мясковского (1923).

смятенной атмосферой сочинения. Последний аккорд — своего рода лозунг, извне вторгающийся в глубоко психологический внутренний процесс осмысления мира и значимости отдельной человеческой судьбы в хаосе цепных реакций на революцию.

Здесь, в Первой симфонии, быть может интуитивно композитор наметил тот тип программности, который в дальнейшем определит логику авторского повествования. Назовем ее логикой *нарратива*. Выделим некоторые наиболее значимые моменты:

- обобщенная программность при супердетализированном симфоническом процессе;

- многозначность трактовки темы, сложные взаимоотношения между внешней и внутренней программой;

- внутренняя глубина и сложность развития образов при внешне устойчивом, простом “каркасе”;

- роль начальной тезисной темы как “заглавия-программы”;

- выведение из основного лозунга-тезиса идей, явно входящих в открытый конфликт с заявленной темой;

- обязательное наличие многочисленных подтем (подтекстов);

- использование идей эха, зеркальных инверсий, полифонии смысловых пластов;

- наличие обязательных уровней (своего рода горизонтальные планки) повествовательного и экспрессивно-личностного характера.

Первая симфония определила и собственно центральную тему в творчестве Попова. Решение же ее было взаимосвязано и обусловлено размышлением композитора об эпохальных и вечных проблемах агрессии войны (Вторая и Третья симфонии), радости желанного мира (Четвертая симфония), судьбы отечества (все симфонии), о видимых и скрытых явлениях жизни (Пятая и Шестая симфонии).

Позволим себе утверждать, что Первая симфония, так серьезно и остро поставившая проблему Личности, во многом подготовила появление Пятой симфонии Шостаковича. Отголоски идей, образов, языковых реалий этого сочинения Попова проникли — в качестве художественного документа эпохи — в одну из лучших — Десятую симфонию Шостаковича.

С Первой симфонией Попова перекликается его же Шестая симфония — последняя симфоническая фреска, названная композитором “Праздничная”. Несмотря на такой программный подзаголовок, музыкальные образы как бы существуют в иной плоскости — трагедии-абсурда. Своим смятенным характером, драматическими прорывами это внешне “парадное” сочинение словно дает ответ на вопросы, некогда поставленные Первой симфонией. Там все было пронизано ощущением потери, здесь — все сокрыто маской благополучия.

Доверяя звуковому активу нести истинную смысловую идею сочинения, Попов словно хотел заслонить настоящее лицо симфонии нарочито торжественным названием, направить внимание по ложному пути. Он понимал, что в противном случае и это сочинение постигнет участь Первой симфонии. После расправы над ней он всю жизнь работал “с оглядкой”, с ощущением страха. “Очень волнуюсь за судьбу Шестой симфонии, так как она сложна и технически (для дирижера и оркестра) и психологически. Быстрые темпы, буйно-скерцозные вихри, порывы”, — записал он спустя два дня после окончания работы над партитурой (Д., 338). Наверное, он все же надеялся, что его коллеги почувствуют сложность, неоднозначность образного решения, прочтут скрытый смысл произведения. Каково же было его недоумение, когда выяснилось, что при показе сочинения на коллегии Министерства культуры РСФСР было отмечено, что Симфония имеет русский колорит и светлый, радостный характер. Заголовок был обращен в характер, слышали то, к чему призывало название. В этом тоже был элемент эпатажа, может быть, куража: вера в лозунг оказалась сильнее доверия интуиции, слуху. Карнавал современной жизни, многочисленные фальсификации, гротеск-смятение, явный обличительный пафос произведения — в этом заключается смысловой императив Шестой “Праздничной” симфонии Попова. Композитор боялся и ждал, что ее поймут. Но симфония была причислена к “рапортующим о достижениях” опусам и надолго забыта. К сожалению, она практически не известна и не услышана до сих пор.

Небезынтересно сравнить Шестую симфонию Попова с практически в одно время созданной последней — Шестнадцатой симфонией Пащенко (1972). Она имеет подзаголовок-посвящение “50-летию образования СССР”, который, как и название Шестой симфонии, имеет явно программный смысл. Как и у Попова, в симфонии Пащенко три части, нацеливающих на классический образный ряд: с лирикой *Larghetto* и активным тоном финала. Несмотря на значительное расхождение при исходном и резюмирующем началах, последние симфонии Попова и Пащенко схожи в некоторых принципиальных моментах, важных для понимания нарративной логики мышления многих авторов, прошедших через все и всяческие запреты. Как средство общения избирается своего рода эзопов язык, порождающий многообразные ассоциации. В музыке Попова к таковым можно отнести “ремарки” в духе Стравинского, Чайковского и Малера, Кабалевского и Шостаковича, Римского-Корсакова, а также квази-автоцитату из Септета. У Пащенко — явные переклички с поздним Римским-Корсаковым и Лядовым, со “Спящей княжной”

Бородина, образами современных торжественных фанфар, несколько измененными (очевидно, не без влияния Стравинского). При этом партитура Попова — многослойна, подчас переусложнена, нередко вызывает ощущение перегруженности деталями, неоправданными экспрессивными динамическими и тембровыми контрастами. У Пащенко — напротив — бесконечные паузы (пустоты), обилие общих, фоновых мотивов, движение как бы по кругу без особых выходов, прорастаний, преобразований. У Попова налицо ироничный подтекст; у Пащенко — отстраненный взгляд, в несколько наивном виде преломляющий некие представления о сложившейся атмосфере времени. При этом оба сочинения — как в двойном зеркале — отображают правду той эмоциональной неоднозначности, за которой чувствуется и гнев и опустошение одновременно, притом с обязательной маской во время игры-жизни.

Шестая симфония Попова — ровесница и Четырнадцатой симфонии Шостаковича. Взгляды художников-современников обращены, казалось бы, к противоположным берегам. Шостакович длит “тост смерти”, Попов вовлекает в карнавал жизни, названный праздником. Однако оба эти сочинения имеют одну точку схода: нацеленность на раскрытие изнанки видимого. Для Шостаковича — это реалии безжизненности, для Попова — наигранного благополучия. Четырнадцатая симфония разворачивается по бесконечной горизонтальной линии, Шестая — подчинена логике абсурда вертикали, когда все смешивается в запутанные узлы. Можно предположить, что Попов в определенной мере предвосхитил появление загадочной Пятнадцатой симфонии Шостаковича, создав свою Шестую “Праздничную”. Ибо в последней симфонии Шостаковича, как и в Шестой Попова, возникает несколько ирреально-закамуфлированная атмосфера, в которой персонажи-тембры играют свои роли, тщательно скрывая правду о времени и о себе. Вопрос судьбы (лейтмотив Вагнера), пресекающий этот странный маскарад Пятнадцатой симфонии, — воспринимается как голос вечности.

На разломе этого времени возникла и Первая симфония Шнитке, в которой воплотились трагические и прекрасные стороны жизни. “Линия отрицания” в симфонии очень развита и глубокопроникающая¹². Добавим: отрицания ложного пафоса, ложных идей, уже свершенных подмен. Бетховенский импульсивный порыв здесь оборачивается мертвенным стуком. Дыхание смерти, как и в Четырнадцатой симфонии Шостаковича, почти натуралистически осязаемо. Как, впрочем, — и игры бесконечного движения, в котором мелькают маски-лица, то хорошо различимые, то полуузнаваемые (коллаж). Очевидно, что известный комментарий Шнитке к Первой

симфонии содержит ряд программных моментов, сущностных для концепции произведения. Это, прежде всего, “борьба сатанинского зла и непреклонного самоотверженного духа”¹³. В этом единении активно импульсивного и трагически заостренного начал Шнитке, надо полагать, как бы сблизил те смысловые императивы, которые свойственны и Шестой симфонии Попова и Четырнадцатой Шостаковича.

Симптоматично, что в конце 60-х годов Валентин Сильвестров создает одно из значительных своих произведений — “Драму” для трех исполнителей, “действие” которой “разыгрывается” в трех плоскостях: первой сонаты, в которой странным образом сосуществуют голоса скрипки и фортепиано, второй сонаты — с трудными соединениями партий виолончели и фортепиано и финала-трио. На всем протяжении этого составного макросочинения действуют аллюзии, направленные к выявлению несогласования “высказываний” прошлого-настоящего. “Сталкивающиеся в “Драме” музыкальные “диалекты” до такой степени несовместимы, что их острейшее противостояние выходит за рамки чисто звуковой сферы”¹⁴. В этом — еще одно проявление программности-обобщения, столь характерного для конца 60-х годов. Явный трагический (траги-гротескный) уровень нарратива здесь налицо. Под такой печальной тематикой скрывались выводы о сущем. Конец 60-х — знаменовал собой некую черту, некий период подведения итогов, в котором соединились голоса и тех композиторов, что прошли долгий путь социалистического государства (Шостакович, Попов), но и тех, кто только начал в 60-е годы осмысливать реалии жизни (Шнитке, Сильвестров, Каретников). Не случайно именно на рубеже нового десятилетия, в котором проявят себя уже другие авторы — “семидесятники” — возник и Реквием А.Караманова (для солистов, хора и оркестра, 1971).

Мотивы отпевания-оплакивания, прощания с иллюзиями, надеждами, желание истинного обновления жизни (искусства) — значительная, притом сильная образно-смысловая сфера сочинений отечественных композиторов конца 60-х годов. Отнюдь не случайно, а, видимо, в определенной зависимости от идей-настроений, самой атмосферы времени проявляется — утверждается — и принцип полистилистики. И здесь вновь возникает арка, перекидывающаяся к рубежу 20—30-х годов, когда осваивались элементы коллажной, многостилевой основы, в том числе и в Первой симфонии Попова. Мучительные вопросы тогда, в начале преобразований жизни и общества, и теперь, в период квазирасцвета, настойчиво требовали и неких опор в прошлом, и определенного “ухода” к другим реалиям, и конкретизации смысловых идей, порой трудно различимых в сложном языковом пространстве современных сочинений. И не проявляются

ли в этом многоуровневом звучании, в полифоническом соединении подчас несоединимого, в глубоко затаенном, остром переживании всех бесконечных подмен, которые укоренялись как в жизни, так и в искусстве, собственно стилевые контуры эпохи?

40-е годы — особое время истории отечества, связанное с событиями Второй мировой войны. Жизнь наперекор смерти, судьбы народов и судьба конкретного человека — раскрытие этих тем побуждало многих художников говорить с пафосом, приподнято-плакатным языком и одновременно от первого лица, с осознанием своей сопричастности героико-трагическим событиям войны. В аналогичном аспекте решены три симфонии сороковых годов Гавриила Попова.

Вторая симфония “Родина” обращает память, взор к отечеству, земле, тому, что укрепляет надежду-веру, дает силы: “Эрмлер в качестве эпиграфа к “Симфонической песне” (будущей Второй симфонии. — И.Р.) предложил из Гёте:

Конечный вывод мудрости земной:

Лишь тот достоин жизни и свободы,

Кто каждый день идет за них на бой” (Д., 283).

В статье “О симфонии “Родина” композитор возможно четко рассмотрел структурно-образное решение сочинения, назвав две главные сферы (и отделенные, и взаимосвязанные): первые две части, следующие без перерыва обращены к миру, Largo и Финал — к трагедии войны¹⁵. Известно, что В.Шебалин критически отозвался о таком двоемирии (образном и стилистическом): “В симфонии Г.Попова “Родина” другое несоответствие — чисто стилистического порядка. Получается впечатление, что первые две части принадлежат одному произведению, а Largo и финал — другому. Таким образом, концепция симфонии становится несколько загадочной, и симфония в целом воспринимается как сюита, не свободная от некоторой стилистической пестроты”¹⁶. Здесь важно подчеркнуть отмеченное Шебалиным разностилевое начало, хотя, по сравнению с Первой симфонией, не столь резко выраженное. Другое дело, что, обратившись к одной из актуальных и всечеловеческих тем (“мир-война”), композитор показал довольно сложную картину.

Вторая симфония Попова, как и Седьмая Шостаковича, военные симфонии Мясковского и Прокофьева, Хачатуряна и Пащенко, ми-мажорная симфония Мосолова (1944), Первый квартет Половинкина (1944), да и многие иные жанровые решения, исполненные скорбно-волевых импульсов, стала не только художественным фактом военного времени, но и обобщением прошлого, предвестием будущего мира.

Если Вторая симфония Попова как бы принципиально русская, то Третья симфония, названная “Героической”, ставит проблему войны и мира, обращаясь к испанским событиям. Посвящение Д.Шостаковичу, использование возможностей только струнного оркестра, аллюзии на *Concerto grosso*, активная драматизация Скерцо (их два в сочинении), выделение в качестве смыслового центра четвертой части, *Largo* — все это составляет программные уточнения, данные через разные уровни сочинения. Его концепция словно возникла из глубинных недр жизни, из вечных противостояний истинных и мнимых идей, разнонаправленности устремлений людей (наций, народов) в поисках цели, смысла самого существования. В Третьей симфонии соединились некие обобщенные полярные представления об Испании, как вечно цветущей, манящей к себе стране и ее жизнерадостном народе с одной стороны, а с другой — об Испании, запечатленной резкой кистью Ф.Гойи.

Не только локальный колорит, вся атмосфера — искрящаяся, но готовая в любую минуту взорваться криком, стоном, вечным вопросом “за что?” — важна была композитору для раскрытия философской, общечеловеческой тематики, воплощенной в “Героической” симфонии. Пожалуй, трудно назвать другое произведение того времени, в котором за инонациональной темой русский художник смог так ясно означить собственную позицию и по отношению к своей земле, ее недавнему прошлому, ее настоящему.

Четвертая симфония “Слава отчизне!”* — как торжественный эпилог возвышается над своего рода сверхциклом 40-х годов, в котором Вторая симфония выполняет роль зачина, а Третья — развернутого повествования.

В Четвертой симфонии Попов обратился к звучанию большого смешанного хора а cappella и голосам солистов (сопрано, меццо-сопрано, тенор, бас). Стихи И.Сельвинского, тогда воспринимавшиеся свежо и современно, сейчас производят впечатление устаревших, и языково, и образно, и эмоционально, а главное — поверхностно отображающих суть происходящего.

Логика нарратива в этом произведении будто бы уточнена автором в названных отдельных частях: “Советской державе — слава!”, “Весна”, “Скорбь и гнев народа”, “Слава вождю”. Однако стиливые аллюзии сочинения подсказывают иные образно-конкретизирующие ряды: Русь, Россия, ее голоса (отдаленное эхо колоколов, “гусельные”

* Название симфонии характерно для первых послевоенных лет, если припомнить хотя бы некоторые опусы: Торжественную оду для симфонического оркестра А.Мосолова (1947), Героическую поэму для оркестра А.Животова (1947), торжественную симфонию “Москва” Б.Шехтера (1946—1947) и многие другие героически приподнятые, ликующие, мажорные опусы.

переборы, широкие гимнические распевы, энергичные “весенние” взлеты) в первой части; воспоминания о войне с почти оперно-театральной зарисовкой во второй части; оплакивание погибших (своего рода реквием) в третьей. Наконец, заключительную часть коду-апофеоз, как и эпилог “Жизни за царя” Глинки, пронизывает многократное “слава!”.

Бряд ли Четвертую симфонию Попова можно назвать одной из лучших, воплотивших идею победы. Но то, что сочинение безусловно значительное, акцентирующее тему радости жизни (в контексте войны-смерти) — безусловно. К тому же оно выделяется своим оригинальным решением крупной симфонической темы хоровыми средствами. Наряду с Десятью поэмами на слова революционных поэтов для смешанного хора а cappella (1950) Шостаковича, Четвертая симфония Попова явилась крупным достижением в области хорового симфонизма. Возможно, она предвосхитила появление Тринадцатой симфонии Шостаковича, отчасти — симфонии “1917 год” Р.Бойко (смешанный хор, солисты, ударные инструменты — 1957), “Симфонии в обрядах” Л.Пригожина (смешанный хор и гобой), Симфонии С.Баласаняна для смешанного хора а cappella.

Пожалуй, лишь в период так называемой хрущевской оттепели произошел временный отказ от героико-патриотической официальной идеологии, что не замедлило сказаться на творческой атмосфере тех лет. Произошел поворот к лирике, в которой соединились боль пережитого, надежда, острое желание почувствовать за завесой “советской” страны Русь, как землю с глубинными традициями*. Именно с оттепелью связано появление ростков новой романтической ветви в творчестве отечественных художников и малозамеченного сентиментализма.

Показательно, что с сентиментализмом в культуру современности вошли идеи “субъективизма” и “историзма”. По поводу последнего исследователь творчества Карамзина пишет следующее: “Время не просто задает рамки или фон совершающегося “исторического”, его осевой смысл, который никогда не дается эксплицитно и безостаточно, но требует *открытия* (реконструкции-“прорыва” сквозь завесу феноменального к подлинно-историческим ноуменам). Но это открытие возможно только как сотрудничество, как совокупное творение двух данностей-“фактов”, исторической империи, доставляемой источниками, с одной стороны, и с другой, — “фикции”, воображения, творческой интуиции, которая возникает при личном и личностном

* В этот период из официального лексикона почти полностью исчезло слово “русский”, тогда как постоянно звучали слова “советский”, “социалистический”, “интернациональный”.

переживании времени и в соответствии с которой организуется эмпирический материал”¹⁷. На такого рода личностном, субъективном переживании времени (с обязательным контекстом мира-природы, природы-человека, эмоций-природы) появились два симфонических опуса Попова 50-х годов: Квартет-симфония — или, по уточнению автора, “Камерная симфония для квартета”, и Пятая симфония, названная “Пасторальной”.

Оба произведения принадлежат той ветви лирико-эпического симфонизма, которая в эти же годы получила вдохновенное воплощение в Десятой симфонии Шостаковича (1953), а позже — в Первой симфонии “Времена года” (1980) Д. Смирнова, в ряде пасторальных опусов 70-х — 90-х годов.

В письме А.И.Хачатуряну уже в середине 60-х годов Г. Попов, подчеркивая эмоционально-смысловой характер музыки “Камерной симфонии для квартета”, писал: “...мне жаль, что ты не слышал вдохновенно-артистического исполнения моего Квартета-симфонии молодым ансамблем-квartetом Союза композиторов. Эту трудную пьесу, насыщенную большим рядом действенных мелодико-психологических и виртуозно-активных музыкальных образов, артисты квартета сыграли, “дonesли до публики” как взволнованный эпико-лирический, моментами даже интимно-прозрачный *рассказ* (курсив наш. — И.Р.) о Человеческих думах и чувствах”¹⁸. Продолжив мысль композитора, можно говорить о том, что Пятая симфония стала многочастной лирико-эпической *поэмой* (пять частей следуют без перерыва).

Квартет-симфония, как и Первая симфония, исполнен внутренних борений, противоречий, столкновений, которые окрашены в трогательно-сентиментальные тона (квазицитата “Отцвели уж давно хризантемы в саду” в финале). Однако широко-масштабный характер чувствуется не только благодаря развернутой в постепенном, неторопливом движении форме, но и в самом тоне сочинения, с распевом в духе “Славься” в третьей части (Adagio). Русло Пятой симфонии, хотя и более пространной, подробно повествующей о грозах жизни (вторая часть так и названа — “Гроза”, третья часть “Борьба”), так же, как в Квартете-симфонии, устремлено к пасторальным четвертой (“Элегия”) и пятой (“Пастораль”) частям.

При ясных лирико-сентиментальных контурах этих сочинений, в них отчетливы и экспрессивно-драматические тона, и резкие скерцозные (гротескного плана) мотивы. Многоуровневый характер эмоциональных сопряжений, богатый спектр разнородных образов, сложные концептуальные ходы внутри рамки-программы (“Пасторальная”) или камерного жанра (квартет) — все это дает возможность говорить об уточнениях содержания сочинений

самим композитором (вербальный план), за которыми открывается собственно концепция-программа (музыкальный план). Подчас современниками Попова это различие заданной и реальной программ отмечалось в качестве специфических особенностей музыкальных партитур композитора. В частности, в одном из писем Попову дирижер Натан Рахлин высказал свое ощущение музыки “Пасторальной” симфонии, которое основано не на поверхностном, но глубоком изучении партитуры: “Сколько страсти, чувства, скорби и силы в твоей Пятой, прямо диву даешься. <...> Тут академическими реверансами не обойдешься. Много пота, крови и сил заберет она у оркестра и дирижера. Она мятущаяся, страшно напряженная и русская”¹⁹. Аналогичные данному замечания по поводу Квартета-симфонии высказал Д. Шостакович, которому Попов показывал новое сочинение вскоре после его завершения. Подчеркнем: напряженный тонус музыки Попова обусловлен его экспрессивным почерком, обязательным звучанием в симфонических произведениях глубоко взволнованного, пожалуй, даже страстного, нередко смятенного голоса композитора.

Авторская нить повествования-процесса естественным образом связала на расстоянии все его симфонии. Они предстают в виде развернутого *сверхцикла*, охватывающего значительный временной срез — 20-е — конец 60-х годов. О функциональной логике этого многочастного симфонического целого речь впереди. Здесь же отметим концепцию образных рядов всех восьми симфонических сочинений композитора:

- пафос преобразований, но и разрушений (Септет, Первая симфония);
- пафос героики, но и трагедия войны (военный триптих);
- пафос борьбы за человеческое счастье (Пятая, Шестая, Квартет-симфония), но и сожаление, ностальгия о прошлом.

Собственно, о человеке и о народе, достойном жить без страха и унижений, без лжи и цинизма — о себе и своем времени взволнованно, резко говорил и одновременно сосредоточенно-неторопливо размышлял композитор на протяжении всей жизни. На основе этих размышлений, наблюдений, обобщений и рождались его программные концепции. Гавриил Попов много и часто пытался словами охарактеризовать свою музыку, ибо ему важно было подчеркнуть *содержательную* сторону сочинений. Был ли это непреодоленный страх и своего рода оправдание в связи с обвинениями в формализме или же просто желание художника, обладавшего явным литературным даром, чувствовавшего себя драматургом*, досказать то,

* Композитор считал, напомним, главным делом своей жизни создание оперы “Александр Невский”, над которой работал с перерывами долгие годы и все же не завершил эту партитуру.

о чем повествует музыка... Или же за этим повышенным вниманием к нарративу стоит традиция русской музыки и логика романтического познания мира?.. Чтобы разобраться в этом, рассмотрим произведения Попова прежде всего в аспекте генезиса жанра.

2. Генезис жанра

В широкой, многоплановой панораме творчества отечественных композиторов XX века открываются, как и во всяком сложном, многозначном явлении, близкие и дальние планы, видимые и трудно различимые перспективы. Очевидно, что логика взаимодействия типологических моделей, межжанровые связи, тенденция жанровой индивидуализации — всеобщая реальность современного художественного мира, четко означенная в историческом контексте. Столь же наглядным предстает процесс камернизации жанров, тембровых персонификаций, моно-диалогических форм.

Менее четко и ясно прорисовывается линия, которую можно представить в виде *“симфонизма по вертикали”*, то есть прорастания концептуальных идей и структурных реалий в несимфонических жанрах, благодаря чему происходит их укрупнение, переосмысление и приближение к симфонии (в ее различных модификациях). Не только воздействие собственно метода, но малозаметное, притом постоянное на всем протяжении нынешнего столетия влияние *симфонии как жанра* во многом определяет одну из глубинных художественных идей времени. Симфония в XX веке словно обретает статус *универсальной сверхжанровой системы*, от которой и к которой направлены связующие нити. Свойственный ей масштаб обобщений, о чем свидетельствует творчество композиторов ранней венской школы (Антон Циммерман, Маттиас Монн, Георг Вагензейль, Карл фон Диттерсдорф, Иоганн Ваньхаль), не говоря уже о венских классиках, проникновение в суть личностных и всечеловеческих проблем, зеркальные повороты личное-внеличное, притом не линейная, но концентрическая композиционная основа, — это и многое другое оказалось как нельзя более действенным смысловым императивом, укрупняющим современные тезисы-идеи едва ли не всех жанров. Словно само время взывало к панорамному видению, к обобщениям, философскому взгляду на происходящее. Волнующий исторический материал, переживаемый каждым художником по-своему, определил и усилил общую личностно-гражданственную позицию в раскрытии той, в общем-то, единой, темы, имя которой *“Век XX и...”*. Эстетическая и этическая основы миропонимания,

неотделимые от судьбоносных проблем времени, направляли художника от малого “делания” в сферу больших идей, развернутых уже не тезисов, а концепций. Так — естественно — происходило движение внутри камерных жанров (инструментальных, вокальных) к симфоническому уровню. Как наиболее мобильные, быстро реагирующие на сломы-изменения жизни, камерные жанры оказались прежде всего носителями новых симфонических импульсов, проявленных к концу 20-х годов с очевидной рельефностью в развернутых инструментальных полотнах Мясковского и Шостаковича, Шебалина и Шапорина, Щербачева и Попова, Пащенко, Мелких, Гнесина...

Представляется важным привести некоторые из малоизвестных высказываний Асафьева, нацеленных на выявление симфонического роста внутри камерных сочинений. “Путь лирики ленинградских композиторов определяется, в сущности своей, двумя датами: в июле 1926 г. возник содержательный по своей мелодической сочности и симфонической напряженности в области камерности *Вокализ Гавриила Попова*. В 1934 году напечатаны Музгизом *Песни на стихи Г.Гейне Юрия Кочурова* <...> (П., 102). О мышлении Ю.Кочурова в области камерных жанров (виолончельная соната) сказано следующее: “Большая форма для Кочурова — напряженнейший рост зерен-идей без безразличных вспомогательных переходов. Всюду рост, всюду движение соков, всюду испытующая импульсивная мысль” (П., 106). Не случайно возникло и почти парадоксальное высказывание ученого одновременно об опережении культуры симфонизма и об отставании симфонии как жанра в послереволюционный период: “Симфония — сфера интеллектуально вдумчивого сообщения не могла не запаздывать в своем познании эпохи и своем отражении происходящего. Она должна была найти при иных стимулах роста иные средства и иную динамику развития мыслей, чтобы завоевать себе место и право на признание в нашей современности, в ее буйной и бурной перестройке идей и чувствований” (П., 114). И далее: “... а между тем, культура симфонизма идет впереди и отражает творчески организованную композиторскую работу в столь высокой интеллектуальной сфере музыки” (П., 116).

Окидывая взором творческую панораму прошлых десятилетий, начиная с конца 10-х годов, сегодня, на рубеже веков, очевидно, следует говорить о *параллельных процессах выявления, укоренения новых симфонических идей как в симфоническом, так и в многообразных камерных жанрах*. Ветвь камерной инструментальной музыки здесь была особенно импульсивно реагирующей не на внешние события, явления, но более всего на внутренние тихие процессы становления новой отечественной классики XX столетия. Они,

эти поисковые, не всегда отчетливо различимые направления чрезвычайно важны, ибо, как в свое время метко заметил исследователь, “значение медленных и пульсирующих процессов в общей структуре человеческого бытия не уступает роли взрывных”²⁰.

В поле произрастания малозаметных, как бы глубоко еще сокрытых новых инструментальных идей находятся и ранние сочинения Попова, в частности, его Мелодия для фортепиано (ор. 1, 1925), Вокализы №№ 1 и 2 (ор. 3, 1926 и ор. 4, 1926—1927) и, конечно же, Большая сюита для фортепиано (ор. 6, 1932). В вокальных опусах наиболее значимыми смысловыми и конструктивными показателями становятся: интонационно-мотивное разворачивание с постепенным и неуклонным ростом музыкального образа, прочерчивание перекрестных линий в воссозании объемности звучания, развернутый диапазон фактуры, тяготение простой трехчастной формы к сложной, непрерывность нарастания метроритмической пульсации, единое динамическое (почти оркестрового уровня) *crescendo* (*пример 1*).

В фортепианных сочинениях важны активные полифонические посылы (Мелодия), ассимиляция разножанровых и разностилевых элементов, особенно четко проявленная в Большой сюите для фортепиано. Это произведение словно наглядно воссоздает процесс расширения рамок камерности. Инвенция и Фуга — первая и четвертая, заключительная части, — в иных условиях, поставленные рядом, могли бы выполнять функцию своеобразного диптиха, единой конструкции, наподобие прелюдии и фуги (*пример 2 а, б*).

Однако композитор резко разъединяет эти полифонические разделы, близкие по логически-эмоциональному ракурсу, отдаляет их друг от друга, словно рассматривая сквозь призму нового интегрирующего склада: в виде хоральной хоровой вертикальной линии (Хор, вторая часть) и русского ноктюрна с чертами песни-причитания (Lied, третья часть). В таком контексте открыто барочные аллюзии крайних частей воспринимаются как своего рода предклассическая рамка, внутри которой бьется то новое, еще не вполне определенное, смешанное, уже не традиционное и еще не оформившееся, во имя чего создано сочинение. При очевидной сюитной заданности здесь крепки внутренние связи, обусловленные интонационно-образным комплексом, который формируются в первой части, Инвенции, и благодаря новым его разворотам в средних разделах обретает иное качество в финале. Усиливает эти внутренние связи и темброво-регистровое решение — при общем нисходящем движении от предельно высокого, “стеклянного” звучания Инвенции в экспозиции (3-я и 4-я октавы) ко все более мрачному (до субконтроктавы) в репризе и к расширенному полному (почти оркестровому) охвату

регистров в Фуге. Благодаря отмеченным особенностям достигается синтез двух начал, открыто представленных в Большой сюите: романтического скепсиса и романтического порыва в почти сюжетно разворачиваемом камерном действе. Композитор как бы персонифицирует жанры и жанровые слагаемые и наглядно показывает путь преобразования старой (предклассической) модели в новую (современную предклассическую). Зная последующие работы Попова, в частности его Септет и Первую симфонию, можно предположить, что уже в Большой сюите наметились и те концептуальные ходы, и те образно-языковые моменты, которые определяют смысл “больших” форм. Большая сюита — Септет — Первая симфония — могут быть уподоблены трем близким ракурсам, трем этапам развития симфонических идей, реагирующих на новое и обобщающих современную психологическую атмосферу жизни. От камерности *Большой сюиты* — к камерному симфонизму в *Септете* — и, наконец, к собственно симфонизму в крупномасштабной *Первой симфонии*. Таким предстает ранний период творчества Попова, совпавший с начальным этапом развития симфонизма в советскую эпоху.

Можно предположить, что брожение симфонических идей в камерных опусах тех лет связано и с определенной потребностью времени в личностном (камерность), индивидуализированном (персонификации тембров жанров, тематических образований) и вместе с тем философски объемном, углубленном (симфонизация) подходе к сложным явлениям новой действительности.

“Жизнь требовала от композиторов быстрого точного и сметливого реагирования в лаконичных формах, насыщенных повсеместно для всех живыми интонациями” (П., 13). Социальные потрясения, ломка сознания, глобальные проблемы бытия — все это вызывало потребность испытывать и претворять разные симфонические ходы в пространстве камерных жанров. Важнейшим и новым здесь был подход к мелосу, как “нервно-двигателю” (П., 108) музыки. Камерная основа создавала благодатную почву для претворения мелодико-симфонизированных идей, направляла на путь скрупулезного исследования-развития и в рамках крупномасштабных симфонических полотен.

Не удивительно, что камерный жанр, как писал В.Беляев, имея в виду и советскую музыку раннего периода, “не только в большом почете у композиторов всех стран, но он понемногу проникает собой почти все области музыкального творчества до области симфонии и оперы включительно”²¹. При этом в 20-е годы жанр камерно-инструментального ансамбля развивался у нас и в традициях русской и западноевропейской классики (Секстет С.Ляпунова, 1921;

Шестой квартет А.Глазунова, 1921; Первый квартет Шебалина 1923, его же Струнное трио, 1924), и в новых, подчас экспериментальных условиях (Квинтет Г.Римского-Корсакова, 1926; Сюита для флейты, кларнета, фагота, скрипки и виолончели В.Томилина, 1928; незавершенный Октет А.Животова, 1929). “Что касается инструментальных ансамблей, ... то здесь речь может идти лишь об отдельных явлениях: о талантливом Трио Шостаковича (Ленинград), об изысканном Квартете Ширинского (Москва) и еще о нескольких юных опытах”²². Симптоматично, что после появления Септета Попова в 1927 году о нем высказались в прессе как о крупной победе новой отечественной музыки²³. Как известно, Септет был выделен и С.Прокофьевым: “Молодые ленинградские композиторы показали мне свои сочинения. Из них особого внимания заслуживали соната Шостаковича и Септет Гавриила Попова”²⁴. Анализу Септета Попова посвятил специальную работу Асафьев, в которой на основе своих наблюдений дал глубокие и точные характеристики всех компонентов, составляющих стиль композитора²⁵.

Вернемся, однако, к жанровой специфике Септета. Он был задуман с очевидной ориентацией на романтическую модель (в духе камерного симфонизма Чайковского). Однако сам материал и обусловленный им новый смысловой императив музыки настойчиво требовали от композитора усиления, точнее, расширения камерного звучания. После репетиций первых двух частей Попов убедился в необходимости добавить седьмой инструмент — контрабас, углубляющий басовую линию. Важно подчеркнуть, что с самого начала работы над сочинением автор продумывал идею гораздо большего тембрового разнообразия на основе использования различных способов звукоизвлечения и артикуляции. Это было связано, безусловно, с выявлением не только отдельных (по сути, всех) интонационно-тематических линий, но и с индивидуализацией мотивов в общей полимелодической ткани. Септет, таким образом, был одновременно ориентирован на индивидульно-симфонизированное претворение замысла и стал своего рода промежуточной моделью между камерным и симфоническим жанрами. Бесспорно, здесь сказались влияния таких мастеров, как И.Стравинский, П.Хиндемит, А.Шёнберг, А.Веберн, творчество которых тщательно изучал Попов. Однако не столько желание работать в необычных жанровых условиях, сколько сама идея сочинения — симфонического роста и преобразования основного образа, ведущего к новым реалиям и новому психологическому контексту — подтолкнула композитора к написанию одной из первых в послереволюционной России камерных симфоний. Примечательно, что при переиздании партитуры

в 1971 году (“Советский композитор”), Попов изменил название произведения, подчеркнув его особое “происхождение”: Септет был переименован в Камерную симфонию.

Нетрудно увидеть определенную родственность Септета с Нонетом В.Щербачева для голоса, флейты, арфы, струнного квартета и исполнителя пластического танца. Не случайно Септет посвящен учителю. В частности, Поповым были восприняты и развиты идеи симфонизации прежде всего через мелос (с его русскими корнями). Работая как бы по модели, Попов почти дословно воспроизводит тембровую атмосферу начала Нонета, с бликами мотивов арфы и общей затаенной атмосферой, создаваемой флажолетами засурдиненных струнных. Однако в отличие от Щербачева, поручившего основную мелодическую линию голосу (с двойническим — пластическим — решением), Попов усиленно мелодизирует инструментальную фактуру, создает упругую и напевную мелодическую ткань, лишь отталкиваясь от вокализации, как своего рода прообраза (начала первой части). Нонет Щербачева изначально многосоставен, как бы многонаправлен: и к идее синтеза разных искусств, и к некоему театрализованному мистериальному началу, и к “малой” структуре двухчастного камерного цикла. Логика Попова в Септете больше работает на воссоздание симфонического *целого* (четырехчастность) в лоне камерного жанра.

Своего рода камерным двухчастным этюдом к симфонии явился и Октет Д.Шостаковича, который он писал параллельно с Первой симфонией. В двух частях, Прелюдии и Скерцо, словно прорисовываются дали будущих, типичных для стиля Шостаковича лирико-психологических и гротескно-скерцовных образов. Здесь, как и в Септете Попова, явственна задача поисков новых тембровых решений (сочетаний), нового подхода к трактовке инструментального ансамбля как такового. Однако если Шостакович принципиально избегает туттийного звучания в Октете, то Попов, напротив, создает ансамблевые “ситуации”, в которых провоцирует симфоническую оркестровую “подтекстовку” Септета. Есть и схожие позиции современников: Попов, как и Шостакович, активизирует внимание на мелодийно-полифонической основе, подчеркивает контрасты близких тембров и гармонию разнотембровых слоев.

Интерес к камерному симфонизму обнаруживал в тот период и А.Животов. Изданные в 1930 году фрагменты для Нонета * (ор. 2) Животова являются интересным и во-многом показательным материалом для рассмотрения вопроса о взаимопроникновении камерных

* Состав: флейта, кларнет, фагот, труба, 2 скрипки, альт, виолончель, фортепиано.

и симфонических идей в сочинениях отечественных композиторов в 20-е годы. Очевидно, композитор предполагал девятичастное (сюитное) построение Нонета, в котором своего рода внешними линиями являются начало (Appassionato) и истаявающая (мерцающая) звучность заключительной части (Furioso). В центре же внимания композитора — образы, исполненные речевой (вокальной) выразительности (Freddo, Recitato, Melodioso). Каждый из заявленных номеров-эскизов содержит потенции к симфоническому росту, — в каждом из фрагментов проигрываются разные тембровые, интонационные, гармонические идеи. Симптоматично, что при всех посылах к широкому воплощению образов и завершению сочинения Животов не стал работать над окончательным претворением своих фрагментов в камерно-симфоническое целое. Возможно, то был определенный замысел композитора, намечавшего суперкраткие (конспективные) решения развернутой формы. Очевидно, также, что Животов здесь проецировал разные жанры (фортепианная пьеса — Recitato, вокальная миниатюра — Mesto, набросок к фаготовому соло — Disereto, почти оркестровое скерцо) и, быть может, чувствовал их разнонаправленные лучи, не фокусирующиеся в едином симфоническом активе. Как бы то ни было, неоконченный Нонет Животова и завершенный Септет Попова роднит ряд типологизированных черт: во-первых, повышенная экспрессия высказывания, балансировка на грани игры-фарса и лирико-драматической исповеди, во-вторых конкретные языковые реалии (мотивная полифонизация, разнотембровые, многократно изменяющиеся комплексы, рост образа на мелодической основе).

Возможно, ключ к пониманию жанрово-стилевой специфики Септета содержится в рассуждениях Б.Асафьева, отметившего высокую мелодическую организацию нового и новаторского сочинения Г.Попова: “Камерный ансамбль может быть *мелодией*, если все “собеседование инструментов распевается” и каждый “голос” одушевлен как личность. Это не прежняя полифония, в которой чаще всего доминировала *соподчиненность движения* голосов, а не музыкальная выразительность “диалога”, т.е. индивидуально-интонационное раскрытие мысли каждым участником. Такой ансамбль нового качества возник уже в музыке Гавриила Попова естественно и непринужденно из внутренней потребности и тяготения к мелосу, как нервном двигателю музыки (разумею *Септет* Попова для флейты, кларнета, фагота, трубы, скрипки, виолончели и контрабаса)” (П., 107—108).

Действительно, многофункциональный интонационно-тембровый тезисный план Септета, да, собственно, и каждый зафиксированный образно-смысловой миг произведения возникает из

мелодического истока. Мелодическая горизонталь и мелодизированная вертикаль — суть двуединое начало, которое дает возможность одновременному росту и продвижению музыкальной мысли как вперед, так и вглубь, и вширь, то есть создает прецедент одновременно-разнонаправленного хода в линейно-временном и полимелодическом вертикальном сопряжениях. Здесь любопытен сам подход композитора к музыкальному материалу как к сугубо интонационно-мелодийной ткани, которая определяет ладогармоническое “поле”, вызывает определенные метро-ритмические комплексы, управляет формой. Однако не только и не столько мелодическая основа Септета создают новую реальность камерного симфонизма, сколько основополагающий здесь принцип бесконечного, безостановочного развертывания интонационных идей — как бы кругами и по спирали. При этом реально чувствуется “вырастание” и самой формы, которая намечается в краткой прелюдии (первой части) и развернуто представлена в разноставной заключительной части. Если первая часть — намеченные тезисы, путь их развития-преобразования и видимый результат-итог, то финал тяготеет к открытой форме, в которой уже провозглашенное ранее (в первой части) резюме возникает, возможно, и наперекор всем логически выстроенным концептуальным ходам. Первая часть — предвосхищение сонатного Allegro, а четвертая — образно говоря, опрокидывание сонатного Allegro в глубь стихии финала. Первая часть — принципиально камерна, заключительная — принципиально симфонически энергична. В сочинении словно действует закон перевернутой пирамиды: вначале представлена сущностно важная итоговая вершина (своего рода пирамидион), затем с большим весом проговариваются тезисы-сравнения, разрастаясь в масштабе, пока, наконец, не проявляется основание (финал), в котором глубоко сокрыты многочисленные потайные ходы и ловушки (основа пирамиды).

По мере развития образной концепции укрупняются тезисы, вырисовываются все более рельефно, выпукло и объемно. Возникает своего рода “геометрическая прогрессия”, благодаря которой из интонации-мотива произрастает раздел, затем часть формы, наконец, достигнув основания (финала), интонационный рельеф словно растворяется в общей полимелодической материи. Так, в частности, из начального соло флейты формируется Largo (третья часть) — (пример 3 а, б), отголоски которого будут ощутимы в финале в процессе “расформирования” материала предшествующих частей, их новой внутренней переработки. Аналогичным образом из краткого возгласа трубы в первой части (4-й такт после ц. 30) рождается стаккатное Скерцо (вторая часть) — (пример 4 а, б), импульс которого дан подтекстом в остинатной пульсации ряда разделов финала.

При общей направленности всей формы к финалу, он, по сути, не столько проясняет, сколько усложняет ход развития действия, в котором и разрабатываются, и перерабатываются предшествующие мотивы, и отыскиваются оптимальные варианты действия в новой среде новых идей.

Пожалуй, именно философский замысел сочинения, ориентация на концептуальное решение одной из сложнейших современных проблем времени — осмысления перемен и подмен, произведенных активно и резко, — подтолкнули композитора на создание жанра, явно тяготеющего к симфоническому. Личностный же взгляд, психологический подход к новым реалиям, к самой сути происходящего направляли к камерному решению глобально поставленной темы. Вот с чем связана и необычная конструкция, и непривычный для отечественного камерного инструментального жанра тип симфонии в камерных условиях. Септет Попова по-своему уникален, ибо он вобрал в себя множество нетипичных еще решений, поворотов, идей, которые разовьются со временем. Это и новая романтическая программность, сопряженная с экспрессивной манерой высказывания и жестким конструктивистским принципом, и моделирование многостилевых реалий, и вторжение квазиджазовых элементов, не говоря уже о межжанровом синтезе сочинения, его исповедально-фарсовой интонации, театральности (прообраз будущих опусов из ряда сочинений инструментального театра).

В лоне симфонического жанра сформированы еще два камерных опуса Попова — *Симфоническая ария для виолончели и струнного оркестра* (ор. 43, 1945) и *Квартет-симфония для двух скрипок, альты и виолончели* (ор. 61, 1951). Подчеркивая симфоническое “происхождение” арии и квартета, композитор не только акцентировал внимание на собственно методе работы с материалом, способах его организации и произрастания, но имел в виду и смысловую общность несимфонических жанров с симфоническим (масштабность форм, плотность, оркестровая насыщенность фактуры, симфонический масштаб образов).

Важно отметить внутренний и внешний планы камерно-симфонических опусов Попова, которые, пересекаясь, фокусируют симфонические (жанрово-стилевые) идеи. В Симфонической арии, допустим, за суперкрупной трехчастной композицией скрывается, по сути, симфоническая поэма, в которой явственны и черты симфонической сюиты. Такая множественная жанровая ориентация, с одной стороны, является своего рода жанровой программностью, а с другой — направляет слух к глубинной (ария) основе симфонического сочинения. К той мелодии, которая как бы олицетворяет

самую жизнь в ее движении, падениях, поворотах, реальном земном завершении. Такой контекст возникает, опять же, из замысла композитора, посвятившего арию памяти Алексея Толстого, с которым был дружен на протяжении многих лет. На одном из черновиков, сохранившихся в архиве композитора, содержится следующее пояснение: “Кончина Алексея Николаевича в 1945 г. была для меня тяжелой утратой, которая меня глубоко потрясла. Под впечатлением нахлынувших на меня чувств и воспоминаний я написал “Симфоническую арию” для виолончели и струнного оркестра, которую посвятил памяти моего друга, большого писателя Алексея Николаевича Толстого. Это произведение основано на 2-х мелодических музыкальных образах: философско-героическом и лирико-романтическом”²⁶ (пример 5 а, б).

Реально же возникает единый и многоконтрастный музыкальный ряд, который открывает пролог и завершает распевно-ностальгическая кода. А в центре — эпизоды-речитативы, маленькое Largo и развернутое Cantabile, краткий экспрессивный миг-фрагмент (Maestoso) и широко развернутое движение в духе Аппассионаты. Так, словно в спрессованном, сжатом виде разворачивается панорамное действие, которое могло бы составить многочастную симфоническую концепцию. Но взятая в личностно-психологическом ракурсе всечеловеческая тема, развиваемая от своего становления до свертывания, угасания, имеет субъективно-лирический модус и остается, таким образом, камерной музыкой симфонического размаха. Здесь, как и в Септете, явно обнаруживается тенденция роста камерного жанра, включение новых — симфонических — регулирующих параметров, внутреннее наполнение камерного сочинения симфоническими реалиями. Темброво-оркестровое воображение без труда позволит “услышать” неприсутствующие здесь инструменты — трубу, тубу, арфу, флейту. А тщательно выписанные динамические блоки воссоздают зону “тишины” (первый эпизод) — проекция медленной части и активную кульминационную зону (второй эпизод) — проекция драматического скерцо в возможной симфонической партитуре. Если попытаться включить это сочинение Попова в контекст инструментальной музыки тех лет, то, пожалуй, лишь известные опусы Шостаковича обладают такой сильной симфонической потенцией. Однако, если Шостакович в рамках классических жанров выявляет и длит симфонические тезисы, то Попову свойственно изменять и самую жанровую стезю камерной музыки, подводить ее к симфоническому пути.

Напрашивается сопоставление Симфонической арии Попова памяти Алексея Толстого с известным Фортепианным трио

Шостаковича памяти И. Соллертинского (ор. 67, 1945). Четырехчастный концептуальный план трио Шостаковича выдвигает на первое место принцип симфонического контраста, за которым стоит скорбное размышление о сущем, о смерти, о конечности всего земного и пляска, гримасы образа-смерти, вакханалия адовых мук. Столкновения несопоставимого и составляют тот двойной взгляд, через который просматриваются философские проблемы жизни-смерти. Шостакович, продолжая традиции той камерной ветви русского симфонизма, которая возникала как своего рода дань памяти ушедшим из жизни (Трио “Памяти великого артиста” Чайковского, Элегическое трио Рахманинова, Трио Аренского) создает камерную музыку, в которой по-симфонически крепко объединяет разделы и части, но, главное, в обобщенно-философском ключе говорит на языке трех равноправных голосов-инструментов. Попов, хотя и указывает на вокальный прообраз Симфонической арии, склонен к симфоническому длению нити-мысли, развитию музыкальной идеи из начального импульса, внутреннему расширению арии, которая словно включает в себя всю “оперу” жизни. Попов чувствует логику симфонизированной мелодии, представленной в многоуровневой камерно-симфонической партитуре. Шостакович акцентирует жанровые идеи (пассакалия, скерцо, смертоносная пляска — финал), движет форму ладово-гармоническими “прорывами”, “сгущениями”, инструментальными красками фиксирует сложные эмоциональные состояния. Попов выявляет вокальную основу инструментального мелоса и утверждает его.

Как бы то ни было, Шостаковича и Попова роднит то, что и определяет их путь: *энергия симфонического письма*. При этом Попов не только не уступает Шостаковичу-симфонисту, но выявляет новые возможности роста-дления музыкальных образов. В этом плане рассмотрим жанровые идеи *Квартета-симфонии* Попова, осознавая его в контексте квартетов Шостаковича, которые исполнены симфонического дыхания.

Квартет-симфонию иначе можно было бы назвать “камерной симфонией для квартета”. Так, во всяком случае, задумывал это сочинение композитор: “Как я хотел бы тебе сыграть эту музыку. Она полна (первые три части) страстного пения, воли, борьбы, суровости и нежности. Получается, как я и задумал, камерная симфония для квартета.”²⁷ Сохранившийся в архиве композитора машинописный текст его выступления по радио (после 1969 года) содержит мысль о том, что именно симфонический метод мышления определяет логику, концепцию Квартета-симфонии, уложенную “в звучание четырех, кстати, потрясающих инструментов, потому что две

скрипки, альт и виолончель — это целый оркестр при любви к их глубокой душевной эмоциональности, к природе звучания их 4-х струн, к их краскам и при умении, конечно, справиться с их невероятными психологическими и техническими богатствами”²⁸.

Приоритет лирико-мелодического начала — собственно черта музыкального мышления композитора — ясно ощутим и в Квартете-симфонии, сочинении ностальгического характера, обращенного к памяти отца. Вновь перед нами — своего рода “личностное приношение”, *In memoriam*, в котором возникают аллюзии на стиль Бетховена, Шопена, Чайковского, Малера. Контурсы финала “обведены” знакомой мелодией романса “Отцвели уж давно хризантемы в саду” (*пример 6*). Здесь же ясные повороты в сторону Септета и Первой симфонии. В широко распетом *Adagio* (третья часть) речитатив виолончели напоминает о “герое” Симфонической арии, тогда как ансамблевые голоса настойчиво ведут к известной теме “Славься” Глинки (*пример 7*). Так “большая и глубокая повесть о человеке, о его борьбе за счастье, радость, жизнь...” становится надличностной “историей”, в которой живет память прошлого²⁹. И, соответственно, над Квартетом-симфонией возникает еще один, невидимый образ художника, чьи идеи по-своему, глубоко индивидуально преломил и развил Попов — это Игорь Стравинский и его многочисленные “мемориалы”, полистилистические работы, открывающие новые связи с традицией в широком понимании этого слова. Квартет-симфония Попова, таким образом, становится одним из предвестников развития жанра посвящений, приношений, получившего в дальнейшем большое развитие. Небезынтересно заметить, что и одно из первых сочинений А.Шнитке в разряде произведений-мемориалов, так же, как и у Попова, обращено к идеям Стравинского и выявляет новые возможности именно струнного квартета. Отказавшись от жанрового определения, связанного с исполнительским составом (две скрипки, альт, виолончель), Шнитке подчеркивает в названии сочинения метод композиционной работы (канонические имитации) и четко определяет собственно “посвящение”: “Канон памяти И.Ф.Стравинского” (1971). Ясно, почему композитор избежал квартетного определения, ибо вся асинхронно движущаяся интонационно дифференцированная ткань словно уходит от ансамблевого наполнения, выявляет конкретную звуко-окраску, “тембровый миг”, возникающий из глубины каждого струнного инструмента. Позже Шнитке усилит эту линию мемориалов, полистилистических “движений”, обратившись к памяти Шостаковича, Прокофьева, Моцарта, Малера, Хиндемита и еще многих композиторов, чьи художественные прозрения расширили горизонты культуры XX века.

Казалось бы, во второй половине нашего столетия четче обозначены моменты расщепления формы, инструментального состава с преобладающим тяготением к микрокомпозиционной технике на всех уровнях. Однако и те ростки, которые направлены к симфоническому обобщению, укрупнению концепции, жанра, формы, общего звучания, определившиеся у Попова, своеобразным эхом отзываются в творчестве авторов второй половины XX века. Так, явное тяготение Фортепианного квинтета Шнитке (1976) к реалиям оркестрового плана, колоссальная экспрессия струнных, как бы вобравшая в себя энергию деревянной и духовой групп, “ударная” позиция фортепиано, резкие броски-соединения разных стилистических образов — это и многое другое позволило композитору создать оркестровую версию сочинения — *In memoriam*, усилив многоконтрастность сплошной вертикали и общую — симфоническую — линию движения к бесконечному многоточию в финале. К началу 70-х относится и известный “Канон памяти Игоря Стравинского” Э.Денисова (1971). Как и Шнитке, Денисов подтекстом дает аллюзию “трио памяти...”, выделяя полюсы притяжения самого Стравинского (“Канон памяти Дилана Томаса”) с ответом неоклассицизма, прозрачностью фактуры и конструктивной четкостью композиционного решения. Позже возникнет “Музыкальное приношение” для органа и духовых Р.Щедрина, в котором барочные и классические идеи сопряжены с внутренней симфонической логикой. И, конечно же, Третья и Четвертая симфонии Эшпая, Пятая симфония Тищенко — уже собственно направляют жанр мемориала в крупномасштабную форму, раскрывая замысел приношений в симфоническом ключе. На подобной — симфонизированной — основе выстроены и “Музыка памяти Шостаковича” (для чтеца, камерного оркестра и двух магнитофонов, 1983) В.Тарнопольского, и Третья симфония (обращена к памяти И.Стравинского) С.Павленко (1982), и *Memoria* П.А.Вустина (для ударных, клавишных и струнных, 1978).

Должно было пройти около 30 лет после создания Квартета-симфонии Попова, чтобы многие, раскрытые в нем идеи, начали работать в произведениях отечественных композиторов нашего времени. Наивно предполагать, что побудительным моментом для открытия шлюза полистилистики, симфонических реалий в новых условиях явилось малоизвестное, к тому же прочно забытое сочинение Попова. Однако нельзя не понимать, что он был в числе тех художников, которые прочертили некие условные линии, ведущие к концу XX столетия.

Композитор ясно осознавал, что его Квартет-симфония не вписывается в общую картину творчества второй половины 40-х —

начала 50-х годов. Он чувствовал, что сочинение не будет услышано и в нем найдут и черты формализма, и недостаток народности, и чрезмерную перенапряженность музыкально-психологическими и конструктивными идеями, сокрушался, что “отрежут ...голову” “за этот самый квартет” (Д., 308). Произошло несколько иначе: сочинение хвалили, но, действительно, не поддержали, не открыли его новаторские мысли, чувствования, технические идеи, и оно попало в разряд произведений, фактические неисполняемых. После премьеры (1951) Квартет-симфония звучал на пленуме СК России в 1967 году. Спустя 10 лет была издана партитура, однако и по сей день это сочинение находится в забвении.

Квартет-симфония, по сути, дает возможность говорить не только о разностилевых принципах в симфоническом реестре идей, но и о явной тенденции сближения, синтеза классических и романтических линий в XX веке, усиленных благодаря прорастаниям побегов экспрессионизма. Уже первая часть сочинения “выравнивает” разностилевые наклонения и в то же время акцентирует реальный исторический взгляд — от рационального к романтически взволнованному. На полюсах одной лишь главной партии (экспозиция-реприза) обнаруживаются смещенные акценты. Черта, проведенная “малеровским” скерцо (вторая часть сочинения), отдаляет классические прообразы, переводит весь эмоциональный ряд в ностальгическое русло. Нельзя не обратить внимание на парадокс двух реалий — постепенное укрупнение до масштабов симфонического и одновременно акцент на сугубо индивидуальном, личностном моменте. Если сравнить лирико-симфонические идеи Квартета-симфонии Попова с теми музыкальными образами, которые открываются в сочинениях Шостаковича тех лет, то можно заметить много общего: прояснение мелодических линий, прозрачность фактуры, “внутреннюю камернизацию”, что наиболее полно представлено в Пятом квартете (1952), исполненном тончайших лирических переживаний, усиленных, как и в Квартете-симфонии Попова, по мере раскрытия содержания.

При первом приближении к симфоническим полотнам Гавриила Попова возникает соблазн выделить оазис камерного симфонизма среди плотного массива масштабных эпических фресок. Казалось бы, и Септет, и Симфоническая ария, и Квартет-симфония составляют все же некий интермедийный план в общем движении симфоний-колоссов. На самом же деле все, за исключением Первой симфонии, работы композитора *в симфоническом жанре как бы постепенно произрастают из несимфонических жанровых идей* и, подчас, отчетливо сохраняют “подробности” предполагаемого

жанрового решения. И, следовательно, развитие симфонического жанра в творчестве Попова почти всегда связано с определенной *жанровой модуляцией* (аналог динамической волны, своего рода жанровое *crescendo*), во время которой и воздвигается симфоническое “здание”.

Вместе с тем, исходный импульс, формировавший эту постепенную жанровую модуляцию, всегда ориентирован на активное преобразование и симфоническое развитие. Энергичные посылы к длительному “испытанию” симфонической идеи, явные выходы к разнонаправленным эмоциональным “побегам” от одного корня, сам характер неспешного, но и экспрессивно-активного развертывания музыкального материала, — все это определяло главное, симфоническое русло. Иначе говоря, путь создания симфоний пролегал от симфонического истока через промежуточный жанровый план. В этом процессе обнаруживаются две полифонически сопряженные, жанровые доминанты: одна, обусловлена внутренним симфоническим стержнем, другая — заданная начальным и промежуточным решением. Перекрещиваясь, они и создают в итоге необычные, каждый раз новые симфонические жанровые модификации.

Будучи прирожденным художником-симфонистом, Попов любой несимфонический жанр воспринимал и “проявлял” сквозь призму логики, объема, уровня симфонии. Отсюда — особая смысловая, образная насыщенность его камерных сочинений, фортепианных и вокальных миниатюр, словно в значительно сокращенном масштабе раскрывающих энергию содвижений и преобразований, свойственную развернутой фреске. Перо Попова-симфониста всегда прочерчивало некую единую нить — своего рода путь, воссоздающий художественный процесс. Обладая впечатлительной натурой, склонностью к драматургически-визуальной конкретике замыслов, к синтезу по-театральному характерных и в то же время обобщенных образов, он зачастую стремился к воплощению процесса-действия, в котором, как в сюжетном повествовании, были бы четко расставлены необходимые акценты. В этом плане ему всегда содействовали кино-театральные работы, которые как своего рода описательные этюды многое уточняли в работе над крупными симфоническими произведениями. Параллели, перекрестные связи, образные аллюзии соединяют кино-театральные и симфонические партитуры Попова, также, как и ряд работ Шостаковича в визуальной сфере с его же симфоническими полотнами. Очевидно, однако, что связи между симфониями Попова и его кино-театральными *симфонизированными* партитурами намного крепче и ближе, чем у Шостаковича. Попов словно сдвигал ту незримую планку, которая пролегла между высоким и сверхмассовым искусством XX столетия:

между симфонией и кино. Его музыка к фильмам рождалась как бы на стыке симфонической, театральной музыки, с использованием оперных средств и принципов. Музыка Попова практически к любому фильму несет в себе черты смешанного — театрально-(оперно-го)-симфонического жанра. Композитор — сознательно или интуитивно — искал тот *новый контекст* (жаровый, стилевой, содержательный), в который органично включался бы кино-музыкальный текст. Его музыкально-драматургические искания в условиях кино были созвучны тем новым жанровым реалиям, которые открывал в кино-музыке Сергей Прокофьев. Не случайно именно Попову Прокофьев предложил совместно работать над музыкой ко второй серии фильма С.Эйзенштейна “Иван Грозный”: “Дорогой Гавриил Николаевич, т.к. я не смогу написать всей музыки ко 2-ой серии “Ивана Грозного”, очень было бы хорошо, если бы мы могли сделать это совместно. С.М.Эйзенштейн будет с Вами говорить о том — пожалуйста не отказывайтесь!”³⁰ Уже сам факт реально возникавшей возможности у Попова работать вместе с Прокофьевым — говорит о многом. Попову, как и Прокофьеву, был свойствен образно-картинный, эпически неторопливый характер музыкального повествования. Как и Прокофьев, Попов обладал особым “чувством кадра”, вскрывал его возможности музыкальной драматургии, музыкального темпо-ритма.

Вместе со скульптурной лепкой мизансцен, театральной пластикой движений и речи, художественно-живописной (картинной) манерой натурных съемок — что во-многом характерно для отечественного кино 30 — 50-х годов — музыка Попова, как и Прокофьева, активно включалась в процесс выработки нового синкретического жанра, объединяющего разноплановые элементы. Создавалась реальная иллюзия открытия в рамках кино — как в свое время оперы — *многоуровневого, многосоставного* целого. Отсюда — повышенная ответственность Попова за *качество* музыки к фильмам и — в целом — сложные композиционно-жанровые и многостилевые решения симфонизированных кинопартитур.

Можно предположить, что кино для Попова (как опера для классиков) таило неоткрытые еще возможности и для собственно инструментальной, симфонической музыки. Во всяком случае, он не раз решал проблемы чисто симфонического уровня, используя и опыт, и материал кинопартитур. Так, в частности, возникла Симфоническая сюита № 1 в пяти частях (Увертюра, Вальс, Интермеццо, Grave, Фугато), в основе которой лежит музыка к документальному фильму Эсфири Шуб “Комсомол — шеф электрификации” (“КШЭ”).

Непривычные жанровые сопряжения внутри Симфонической сюиты обусловлены музыкальной драматургией фильма, контраст-

ностью и характеристичностью эпизодов, в которых сочетаются и правдивая интонация документа (фильм снят как бы еще не существовавшим тогда методом “скрытой камеры”), и подтекст, подчас весьма острый. Таков Вальс — один из крупных планов фильма. Неспешно кружатся, а затем и мелькают в значительно увеличенном виде показанные электрические лампочки. Закадровая музыка являет собой колоритный вальс, иронический тон которого подчеркнут изломанной мелодией-скороговоркой бас-кларнета. А звукопейзаж (шум воды, расцвеченный поочередно возникающими возгласами английского рожка, флейты и фаготов и волнообразными пассажами) оформлен в виде лирического Интермеццо. В эпизоде пуска турбины на Днепрострое композитор обратился к выразительным возможностям фугато. Оригинальной оказалась заставка фильма — Увертюра (*пример 8*). Она вводит в рабочую атмосферу съемочной группы: идет репетиция симфонического оркестра, в это время готовится аппаратура и, наконец, начинается запись музыки. Крупным планом — терменвокс, из звуков которого рождается лирический, с терпкими оборотами, вокализ в соединении с голосами двух солистов — сопрано и тенора. Из этих контрастных эпизодов — ключевых в фильме — и возникла Симфоническая сюита. В ней явны черты поэмности (метод монотематизма), соединенные с чертами жанровых вариаций на один — первоначальный — комплекс интонаций, составляющих лирико-экспрессивного характера тему первой части.

Симфоническая сюита № 1 Попова, как и симфонические сюиты Прокофьева на основе театральных работ, его кантата “Александр Невский”, как бы собирает и укрупняет музыкальные разделы (эпизоды, кадры) кино-театрального плана, переводя их в более крепкое симфоническое русло. Подобный принцип использован Прокофьевым и при создании Третьей и Четвертой симфоний. Как известно, рельефные, особенно интенсивно развертываемые в первых трех актах оперы “Огненный ангел” музыкальные образы составили основной концепционный план Третьей симфонии. Духовная, возвышенная сфера и стихии балета “Блудный сын” предстали в широком симфоническом обобщении Четвертой симфонии.

Иные формы взаимосвязи тематически близких, но жанрово различных сфер характерны для Второй (“Родина”) и Третьей симфоний Попова, выросших в лоне киномузыки. Концепция *Второй симфонии* определена логикой симфонизированной многочастной структуры кинопартитуры фильма Ф. Эрмлера “Она защищает Родину” — это Увертюра, Скерцо, *Cantabile*, *Presto*, Фуга, Финал. Однако между киномузыкой и собственно симфонической “песней”

“Родина” переброшен некий промежуточный жанровый мостик, который был определен композитором как симфоническая сюита. Осмысливая содержание будущей симфонии, которую собирался назвать “Русской песней”, композитор начал ее с выразительного Запева. И уже в нем оказались проявлены глубоко симфонические идеи и представлена рельефная полифоническая структура образов, действительно, даже властно влекшая автора по пути создания развернутого и целостного симфонического мира. “Симфоническая песня” так разрослась во внутреннем развитии своих частей и образов, что вместо шестичастной “Симфонической песни” я решил закончить ее в виде четырехчастной Симфонии № 2” (Д., 283).

В Запеве (*пример 9*) намечены, прочерчены интонационные лики всей симфонии и задан импульс развития, направляющий движение по линии позднеромантического песенного симфонизма.

Опыт Малера здесь оказался словно переключенным в то русло славянской симфонической школы, которое вело от партитур Глинки и Бородина к Танееву, Мясковскому, Щербачеву, Попову. Русский, песенного склада материал в Запеве начинает оформляться через движение строф, подголоски и контрэлемента, расширяясь и словно увеличиваясь в масштабе (показательна динамика — мощное нагнетание от *ppp* к *fff* и завершение-угасание, как бы свертывание образа). Собственно и вся Симфония-песня обретает неофольклорный вид: после энергичного зачина (Запев и Скерцо, первая и вторая части) следует лирико-драматическая “симфо-строфа” (Largo и Финал, третья и четвертая части). В результате жанровой характеристичности, эмоционально-образного контраста, четкого отделения первых двух и последующих двух частей, идущих без перерыва, в четырехчастном цикле определяются два стержневых начала, две силы: *развивающая и разрушающая*. Путь развивающей осевой линии становится малоразличим во втором “блоке” симфонии, особенно в Largo.

В Финале она исподволь, трудно, но восстанавливается. Контр-начало движет вторым “блоком”, постепенно теряя силу. Так прочерчивается жанровая структура симфонии, напоминающая о классической конфликтной драматургии (от “Жизни за царя” Глинки до “Александра Невского” Прокофьева). При этом первые две части симфонии, объединенные единым тематизмом и собственно составляющие Запев, образуют тот песенно-танцевальный малый цикл, который так естествен для народного искусства (сопряжение свадебной песни и плясовой, лирической и шуточной, протяжной и быстрой). В Запеве — Скерцо через сферы эпоса — лирики — скерцо проступают крепкие опоры, связанные с национальной традицией и укладом. Жанровый симфонизм, казалось бы, четко работает

на раскрытие одного — единого — образного начала. Однако Попов уже в Скерцо акцентирует внимание на жанровом колорите (а не на жанрово-вариационном движении): темброво-регистровые средства способствуют созданию некоей ирреальной атмосферы (иллюзия растворения контуров основной темы в нарочито безмятежном звучании). Словно проявляется двойное зрение на происходящее: как на реальное и нереальное (воспоминание, сон) одновременно.

Две следующих части (Largo и Финал) как бы теряют заданный вариационно-вариантный пульс. В Largo попытки движения к мотивам Запева оборачиваются напряженными речитативами (фагот, виолончель), скорбными нисходящими интонациями-падениями. Конфликт в Largo обнажен и предельно заострен: между лирико-драматическими крайними разделами сложной трехчастной формы вклинивается механистично-наступательный контробраз (*пример 10 а, б*). Largo — центр, вокруг которого и строится симфонический диптих “мир-война”. От Largo — как от эпицентра драмы — протягивается непростой путь воссоздания-укрепления утраченного. Финал, поэтому, многоступенчат: в импульсивном Интермеццо через многочисленные интонационные побегі постепенно определяется инвариант темы Запева, чтобы затем, по мере энергичного развертывания Фуги, подойти к обновленному начальному тезису Запева и в мощной коде утвердить основной, исполненный силы образ Симфонии-песни (преломление традиций симфонизма Глазунова, Танеева).

Итак, военная Вторая симфония Попова имеет несколько жанровых уровней:

- первоначальный сюитный (с чертами поэмности);
- песенный (глинковски-малеровский);
- собственно симфонический (с бифункциональной структурой).

По мере развертывания материала песенный симфонизм (внутренний жанровый план) все активнее проявляет потенции к симфонизму в классическом (Largo) и необарочном (Финал) виде. Жанровые идеи Второй симфонии имеют глубинные токи, они словно скрыты за квазисюитной структурой, в которой Запеву отвечает (на расстоянии) Фуга. Тем сильнее и действеннее внутренние жанровые “рычаги”, регулирующие процессы развертывания материала.

В ряду масштабных полотен, созданных отечественными композиторами в предвоенные и военные годы, Вторая симфония Попова занимает свое — особое — место. В ней, как некогда в “Жизни за царя” или в “Камаринской” Глинки, напев, близкий народному, обретает новый — классически высокий уровень и сам становится симфонией. По силе художественного обобщения, жанровому своеобразию Вторая симфония не уступает новаторской Седьмой

Шостаковича. Как и “Ленинградская” Шостаковича, “Родина” Попова фокусирует общезначимые идеи времени, к тому же содержит подлинные открытия, в частности, по-новому претворяя возможности, специфику как самого жанра, так и соответствующего ему метода.

Работая с материалом фольклорного типа, Попов избирает наиболее трудный путь, сопряженный с выявлением симфонического пространства, особой — песенно-симфонической — логики, которая формирует жанр нового вида — симфонию-песню. По сравнению с опусами неофольклорного плана, созданными хотя бы в тот же период времени (Русская увертюра Шебалина, Драматическая увертюра Пейко, Вторая симфония Шехтера, Девятая симфония Книппера, фантазия на белорусские темы Золотарева, Пятая симфония Желобинского), Вторая симфония Попова таит в себе прозрения глубинных образно-жанровых, конструктивных возможностей песенного симфонизма. Потенциал этот не вполне раскрыт и до сих пор, несмотря на активное вовлечение вокально-песенных средств в лоно симфонического жанра (Р.Щедрин, Б.Тищенко, М.Вайнберг, Н.Сидельников, В.Гаврилин). В Симфонии-песне непривычным для своего времени было сопряжение разноплановых жанровых уровней (неоромантический, неоклассический, необарочный, неофольклорный).

Сама идея жанрового синтеза оказалась весьма перспективной и состоятельной в XX веке, равно как и тип фольклорно-песенного симфонизма, избранный Поповым. Забегая вперед, отметим и усиление в 60—70-е годы мелодийно-песенной интонационной сферы в инструментальных, вокально-инструментальных жанрах — того, что, по существу, намечено было Поповым.

Несмотря на временную отдаленность, есть резон сопоставить Вторую симфонию Попова с Одиннадцатой Шостаковича. Обе они впитали в себя кино-песенный, кино-драматургический материал, обе имеют внешне сходные композиционные, “рабочие” моменты. Сходство обнаруживается в структуре циклов: оба они открываются Зачином (Прологом), имеют центром медленную третью часть, их Финалы — разработочно-активны. Шостакович по-симфонически виртуозно использует вариационно-вариантные приемы, тогда как Попов включает их в общее русло симфонических прорастаний (столь свойственных Шостаковичу!). В Одиннадцатой симфонии сильны как центростремительные (поэдность), так и центробежные токи (скитность). Второй симфонии Попова они так же свойственны, но преобладает логика четырехчастного сонатно-симфонического цикла. Шостакович, следуя за песенным тематизмом, развивает его соответственно законам именно песенного жанра. Попов, используя песенный тематизм, выявляет его симфонический характер.

В Одиннадцатой симфонии проявились определенные — универсальные — свойства симфонии, обращенной к песенному тематизму. Во Второй симфонии Попова раскрылись идеи преобразования из песни — симфонии.

Как ни парадоксально, но более глубинные связи соединяют Вторую симфонию Попова с Десятой симфонией Шостаковича. В последней протяженно-песенный образ, как и во Второй, составляет ту основу, которая определяет как жанровый облик, так и формообразующую структуру сочинения. Попов, однако, постепенно и целенаправленно уводит от песенно-вариационного движения, активизирует симфонические идеи (формирование контр-, подтем, контрастных образных реалий). Шостакович словно расширяет концентрически-вариационную форму симфонии, постоянно возвращаясь к основному, выполняющему функцию своего рода лейтмотива (рефрена) тезису. Здесь — иной характер самого отношения к песенному материалу, как постоянному истоку нового вариационно-вариантного раскрытия образа. Иными словами, жанрово-композиционные ходы Десятой симфонии Шостаковича напоминают круги, концентрирующиеся вокруг одного “солнца” — главного лирико-песенного образа. В то время как Вторая симфония Попова являет собой разветвленный “путь”, словно “начертанный” основным песенным образом. Именно жанровый облик Второй симфонии и связанный с ним песенный тематизм определяют ее во-многом неповторимый характер. Подчеркнем: не собственно классический вариант работы с песенным материалом в условиях симфонии использовал Попов, а именно *симфонизм, вытекающий из условий песенного жанра*.

Это отличает Вторую симфонию Попова от известной Шестнадцатой симфонии Мясковского. Здесь песенные мотивы конкретизируют концепцию и составляют один, но не единственный, тематический пласт, включенный в классические рамки симфонии. Цитата “Летят самолеты”, равно как и квазицитатный материал (особенно во второй и четвертой частях) даны как сформировавшиеся образы, подвергаемые развитию в симфоническом цикле. Песня здесь — своего рода семантический элемент, а не жанровый ключ к симфоническому целому.

На подобной основе, отчетливо, по-своему ярко представленной в Шестнадцатой симфонии Мясковского, сформирован ряд крупных инструментальных циклов отечественных композиторов (Книппер, Шехтер, Мосолов, Животов).

Приведем в качестве примера малоизвестную Пятую симфонию Пащенко (1952). Четырехчастный цикл, приближенный в результате образного и темпового единства (*Allegro — Allegretto —*

Vivace — Allegro) к развернутой симфонии-поэме, основан на песенно-эпическом материале. Классическое сопряжение в первой части энергично действенной главной партии и элегической побочной обуславливает, опять же, классически выверенный путь активизации лирического образа. Финал выдержан в песенно-гимническом тоне с характерной песенно-хоровой вертикалью оркестра. Симфония, ее классическая логика, принципы контрастных сопряжений возникают на материале, близком песенному (фольклорному, бытовому, современному), опять-таки в ином, нежели во Второй симфонии Попова, плане.

Другим распространенным симфоническим жанром, опирающимся на фольклорный материал, является одночастная, нередко программная симфония (поэма, увертюра). Уместно напомнить здесь одну из лучших — Двадцать первую симфонию Мясковского — своего рода лирико-драматическую поэму, в которой ощутимы фольклорные праистoki. В симфонии активно взаимодействуют логика сонатно-симфонического Allegro и репризной трехчастности. Как и во Второй симфонии Попова, здесь Пролог являет собой симфоническую проекцию разноплановых образов лирико-эпического, лирико-драматического характера. Общим со Второй симфонией моментом является песенный исток, от которого берет начало Двадцать первая симфония. Однако если Мясковский словно выверяет пульс песенного распева по обобщенно-философским, активно симфоническим образам (вторая и третья темы Пролога, главная партия), то Попов постоянно расширяет текстовое пространство мелоса-песни, воздействующего на структуру, форму, жанр.

В военные и первые послевоенные годы создано немало одночастных эпико-драматических симфонических произведений. Нередко их жанровый склад связан с романтической поэмностью и неофольклорным наполнением. Распространенными стали моменты “вторжения”, как в Седьмой симфонии Шостаковича, Второй симфонии Попова.

Такова, в частности, Торжественная ода Мосолова (партитура издана в 1947 году) для большого симфонического оркестра. Со Второй симфонией Попова ее сближает песенно-фольклорный характер, идея обобщения через песенный мотив, обретающий функцию общезначимого символа. Как и Двадцать первая симфония Мясковского, Торжественная ода Мосолова открывается тихим соло кларнета, в котором, подобно русской лирической песне, начальному нисходящему ходу отвечает квинтовый распев, дающий возможность затем проявиться характерному движению к септиму натурального минора. Тема, по сути единственная в сочинении, дана в вариационном движении — от ясного, безмятежного через напряженные,

модифицированные варианты к мажорному апофеозу. Ясен и путь образа “вторжения”. Вначале — это настороженно-отрывистые pizzicato аккордов струнных, затем секундовые толчки-синкопы, контрапунктом данные к лирической теме, и, наконец, остигатная ритмическая “формула” литавр, настойчиво, как и в эпизоде-нашествии Седьмой симфонии Шостаковича, “перебивающая” лирическое повествование. В целом образуется краткая симфоническая песнь (всего 40 страниц партитуры), в которой основная тема, близкая народной, не претендует на сложные симфонические преобразования, напротив, акцентирует такие песенные свойства, как простота и ясность, распространяющиеся на форму, жанровую конструкцию, оркестровое движение.

В аналогичном виде предстает и Героическая поэма Животова, в которой изначальный драматический мотив фагота имеет явно фольклорные корни. По мере утверждения-прорастания героических интонаций (своего рода постоянное эмоционально-образное крещендо), в начальной теме активнее проявляются народные элементы. Резюме — преобразованный, “выпрямленный” песенно-маршевый образ, к которому, как к хоровому гимну, ведет все развитие. Очевидно, что фольклорный материал в такого рода сочинениях выполняет прежде всего образно-характерную функцию (своего рода программность через песню). Тогда как во Второй симфонии Попова именно песенностью, подчеркнем еще раз, обусловлена симфоническая логика.

В русле песенного симфонизма находится и одна из лучших — *Третья “Героическая” симфония* Попова.

Однако путь формирования ее жанрового облика был более сложным, извилистым.

Работая над музыкой к документальному фильму Э.Шуб “Москва строит метро”, Попов задумал сопоставление двух планов: джазового и классического, восходящего к Concerto grosso. Однако реализация этого замысла была отодвинута в связи с необходимостью работать над музыкой к новым фильмам. Один из них — “Испания” (режиссер Э.Шуб) — позволил композитору воплотить некоторые из волновавших его звукообразных идей. Так, несколько номеров кинопартитуры “Испания” композитор писал только для струнного состава оркестра (№№ 3, 15, 17, 21) и сделал пометки, из которых следует, что этот материал предназначался для будущего Concerto grosso.

Симфонический прообраз Третьей симфонии, включенный в сферу киномузыки и вызвавший новое стремление к аудиосамостоятельности, явился скорее смысловым лейтмотивом, который прочертил важные образные линии в кинопартитуре и направил развитие

симфонии по вполне определенному жанровому руслу. Завершив работу над музыкой к “Испании”, Попов приступает к написанию *Concerto grosso*, используя тематический материал только что законченной партитуры, ибо он, этот материал, диктовал композитору симфоническое продолжение. По мере создания *Concerto grosso* становилось ясно, что замысел требует значительного расширения не только структуры, но и самого жанра. Камерные средства (струнный состав) оказались приближенными к оркестрово-многоголосной фактуре (максимальные *divisi*, активно усиленная струнная линия), но, главное, произошло рождение струнного пятичастного цикла, в котором логика песенного позднеромантического симфонизма, опыт картинно-эпического претворения идей “русской музыки о Востоке” и предклассические реалии концертно-симфонической структуры обрели взаимодополняющее единство.

“Выбор струнного оркестра для воплощения этого замысла (раскрытие идеи борьбы испанского народа. — *И.Р.*) подсказан мне доминированием народно-песенного, мелодического и танцевального (в “скерцо” симфонии) тематического материала, как основной стихии задушевно и эмоционально ощущаемых автором программно-симфонических образов.

Привлечение медных и ударных инструментов в ткань этой партитуры совершенно разрывало бы органичность ощущения стиля”, — пояснял Попов необходимость использования струнного тембра в этой симфонии³¹. Вновь, как и при работе над Второй симфонией, композитор шел от интонационно-тембровых элементов песенного (лирико-эпического) характера, от камерной сути внутреннего содержания (песня), пронизанного широким симфоническим дыханием. Так, из начатого струнного *Concerto grosso* вызревала и все более мощно заявляла о себе многочастная симфония. Пожалуй, здесь вновь четко проявилась двойная позиция художника, ориентированного и на камерный, и на симфонический план.

В Третьей симфонии Попова, по сравнению со Второй, усилена, акцентирована образная сфера, связанная с энергией движения, моторики, стихии танца (вторая, третья, пятая части). Здесь важнейшую роль играет жанр скерцо, преломленный в разных аспектах (драматическом — вторая часть, гротескно-драматическом — третья часть, гимнически-приподнятом — Финал).

Как и во Второй симфонии, в Третьей первые две части (*attacca*) образуют диптих, в котором за песенно-эпической Интрадой следует импульсивно-танцевальное, драматизированное скерцо. Однако затем композитор углубляет, симфонизирует именно танцевальные образы, в которых песенное начало имеет подчиненное

значение. За первым скерцо, лишь отчасти выполняющим роль сонатного аллегро (реально — сложная трехчастная форма с чертами сонатной формы) следует второе скерцо-тарантелла. Оба они, как и Пролог (Интрада), ведут к экспрессивному Largo — центру сочинения, его драматической кульминации — к зоне сильных контрастных полюсов (сонатная форма) (*пример 11 а, б*).

Смещение центра тяжести к точке “золотого сечения” (четвертая часть, Largo) еще активнее динамизирует симфонический процесс. В нем явны арочные связи: песенное повествование Пролога приходит к своему итоговому резюме в масштабном, распетом Финале-коде (на материале Пролога). Эпически неторопливая интонация песни-сказа в обрамляющих частях цикла сменяется, как действие после рассказа, движением, контрастными и конфликтными ситуациями в средних, центральных частях. Так возникает двуплановая жанровая драматургия: эпико-повествовательная (своего рода “картинная рамка” цикла) и драматически-действенная (аналог батальных симфо-сцен).

Важен и ракурс преломления жанровой — скерцозной сферы: явно ощутима стихия безудержного вихря-танца, кружение которого готово поглотить всё и вся. Пожалуй, именно благодаря Largo, которое открывается инструментальным, скорбно-трагическим речитативом, до конца проясняется сущностное значение скерцо, его скрытый лик, напоминающий пляску смерти (*пример 12*).

И здесь необходимым, на наш взгляд, становится обращение к Четырнадцатой симфонии Шостаковича. Пожалуй, трудно назвать два других симфонических произведения, которые были бы столь различны и столь близки. Противоположные полюса здесь очевидны и определены концептуальным началом: взор Шостаковича прикован к смерти, тогда как Попов выявляет возможность, естественность стремления к жизни наперекор смерти.

Третья симфония Попова запечатлела эмоциональный накал военной поры. Четырнадцатая симфония Шостаковича стала своего рода реквиемом по иллюзиям мирного времени. Третья симфония Попова воплощает образы Испании; Четырнадцатая симфония Шостаковича — наднациональную тему. Шостакович создает своего рода вокально-симфоническую концепцию, значительно расширяя возможности симфонии, тогда как Попов использует только средства оркестра, причем строго ограниченные (струнные).

Вместе с тем Третью симфонию Попова с Четырнадцатой Шостаковича роднит многое. Это:

— песенно-танцевальная основа и трагедийно-гротескное ее преломление (с использованием испанского колорита!);

- аклассические принципы симфонического цикла;
- использование внутреннего камерного жанрового плана (песня-танец);
- сопряжение несимфонических (песенных, оперных) жанровых форм;
- переключения картин-образов от статуарно-живописных (повествование) к активно переживаемым (действие);
- камерность средств и протяженность симфонической формы.

При определенной близости ряда симфонических “положений” истоки Третьей симфонии Попова и Четырнадцатой Шостаковича естественно различны. Шостакович отталкивается от опыта Мусоргского и средневековой традиции карнавализации-трагедии. Попов по-своему претворяет и развивает опыт Глинки и Римского-Корсакова в создании “русской музыки об Испании”.

Тема Испании — как одна из открытых романтиками тем европейского искусства XIX века — русскими композиторами была представлена в виде симфонических панно, колоритных, в фольклорном характере. Картина летней, звенящей песенно-танцевальными мелодиями ночи в Мадриде Глинки будто бы вобрала в себя все сочные краски, импульсивные ритмы, присущие жизни, быту, культуре Испании. Римский-Корсаков с присущей ему чуткостью к тембру-краске, запечатлел в “Испанском каприччио” изменчивый, своеобразный национальный образ (как своего рода обобщение-символ), лишенный теневых сторон. Романтический тонус, повышенная красочность, концертный блеск — эти качества как нельзя более органично соответствовали фольклорному и квазифольклорному материалу.

Взгляд русских художников — взгляд извне — выхватывал прежде всего те впечатляющие черты фольклора, через которые, казалось, открывался живой испанский характер (танцевальная ритмика, энергичные и в то же время прихотливо-изящные песенно-танцевальные мотивы, “уложенные” в трех или шеститактные периоды, характерная переменность метра, полиритмия). Римский-Корсаков к тому же, очевидно, ощутил и определенное родство испанских напевов арабским (известно, что под влиянием арабской музыки формировались интонационно-ладовые, ритмические особенности испанского фольклора, в том числе разделение трехдольного такта на два и др.).

Попову, как и Шостаковичу, отнюдь не был чужд такой ориентальный подход к испанской теме (вспомним романсы Шостаковича на испанские тексты — практически, обработки известных испанских народных мелодий или подлинную песню “Прекрасная

луна”, ориентально варьированную Поповым во второй части Третьей симфонии). Однако конкретика поставленной самой жизнью темы (война в Испании) вызвала иной — стереоскопический — взгляд современного художника. Попов, воплощая концепцию мировой войны, подчеркивает драматический и трагический тона, кардинально преобразует бойкие фольклорные мелодии.

Попов раньше, Шостакович позже в экспрессивно заостренном виде воплотили ту вечную, невидимую миру боль, правду жизни за внешне радужной завесой (и здесь тема Испании была особенно благодатной), которая явственно проявилась при открытом столкновении с разящей смертью. В середине 70-х годов эта тема оказалась продолжена и развита Н. Сидельниковым в его “Романсеро о любви и смерти”, ставшем одним из заметных в неоромантическом “блоке” произведений отечественных композиторов.

Надо полагать, что Попов интуитивно (ибо он об этом не пишет в связи с Третьей симфонией) искал тот модус эмоционального воплощения предельно заостренных образов-состояний, который был свойствен Малеру, композиторам нововенской школы, прежде всего Шёнбергу. Заметим, что не без влияния главы Второй венской школы Попов вынашивал мысль о создании сочинения для одних струнных. “Мне очень нравилась его симфоническая поэма (ор. 4) “Verklärte Nacht” (“Просветленная ночь”) для струнного оркестра <...> Я слышал у него выразительную мелодию, ощущая большое умение создавать эмоционально горячую музыкальную форму. Я чувствовал у Шёнберга элементы симфонизма, как бы проникающие в его музыку от Вагнера через Рихарда Штрауса”, — говорил композитор³².

На пересечении позднеромантических, экспрессионистских тенденций с национальными традициями в воссоздании испанской тематики и возникла Третья симфония Попова. Ее жанровые черты складывались под очевидным воздействием:

- Concerto grosso (важная роль концертности в симфонии);
- камерной музыки (в частности, струнного секстета);
- эпически-картинного (русского) симфонизма;
- позднеромантического песенного симфонизма;
- инструментально-симфонической музыки экспрессионистов.

К тому же, в Третьей симфонии своеобразно претворен кинематографический прием “наплыва”, который оказался близок сочетанию эпического и действенного начал в музыке (соотношения частей цикла). Многофункциональная, а точнее разножанровая направленность симфонии подчеркнута и особенностями композиционного строения: пять частей организованы в три блока (первая — вторая, третья — четвертая, пятая). При этом трехфазность

сочетается со своеобразной “двухдольностью” каждой фазы, включая и Финал, в котором выделена кода (оригинальное претворение в масштабах симфонии свойств хоты — трехтактные периоды в двухдольном движении). Одновременно в симфонии действует и принцип обрамления (эпика — скерцо — драма — эпика).

Жанровая специфика симфонии, ее драматический характер определены и центрополагающим значением Largo. Надо думать, что Попов, как и Шостакович, преодолевает здесь инерцию классической (особая роль сонатного аллегро), а также романтической ветви симфонизма (тяготение к финалу, как к главному центру) и выявляет в качестве философски обобщающей, наиболее значительной, укрупняющей идею сочинения медленную часть. Отсюда и определенная концентричность формы, ведущей в глубь симфонии, как к корню всей концепции.

Такого масштаба симфонии для струнных в русской современной музыке еще не было. В определенной степени ее можно сравнить со Второй симфонией Онеггера, хотя, конечно же, последняя, будучи сопоставлена с Третьей симфонией Попова, оказывается значительно более камерной и предстает в виде лаконичной (“трехстворчатой”) симфонической картины.

Если же анализировать Третью симфонию Попова в контексте единичных симфонических сочинений для струнных отечественных композиторов — современников Попова, а это прежде всего Симфониетта Мясковского и Симфония для струнного оркестра Свиридова (своего рода маленькая симфония для струнных), то станет очевидным ее новаторский характер, ибо решение глобальной всечеловеческой темы осуществлено с подлинным симфоническим размахом средствами струнных инструментов, “работающих” в объеме всего симфонического оркестра. Жанр симфонии для струнных, как можно определить Третью симфонию Попова, в последние десятилетия XX века получит активное развитие, притом окажется значительно модифицированным. Зачастую — сопряженным с жанром Concerto grosso. Не подозревая того, Попов наметил, предвосхитил одну из важных тенденций второй половины столетия, обращенной к эпохе барокко. Напомним о Маленькой камерной музыке № 1 для 15 струнных Л.Грабовского (1966), Камерной музыке Э.Денисова (альт, клавесин, клавишные), Concerto grosso А.Шнитке (70-е годы), “Симфонии элегий” для 2-х скрипок, струнного оркестра и ударных В.Артёмова (1992), хотя понятно, что не столько конкретная жанровая модель, сколько принцип свободы выбора жанровых параметров, обусловленных концепцией, вырабатывался Поповым.

И здесь мы подходим к необходимым обобщениям по поводу генезиса жанра в творчестве Попова на примерах его военных — Второй и Третьей симфоний.

Совершенно очевидно, что Попову было свойственно связывать разьединенные временем, национальными, культурными традициями жанровые истоки. Восприняв одну из серьезных идей отечественной музыки, образно, но и конкретно сформулированных как сочетание русской песни и фуги, Попов энергично, подчас дерзко смешивал, сближал, укоренял в едином движении свойства симфонизма Глинки и Малера, Римского-Корсакова и Шёнберга, Бородин и мастеров эпохи барокко. Жанровая родословная его симфоний всегда неожиданна и разнопланова.

Созданные, проработанные композитором модификации, при сохранении значения устоев собственно жанра и симфонического метода письма, значительно обогатили и расширили представления как о самой симфонии, так и о симфонической концепции в целом.

Симфонические серенады, постлюдии, “Largo-симфонии”, “Метаморфозы для...”, “Посвящения” — эти и другие — многолико представленные в панораме современности жанры, так же, как, в частности, Вторая и Третья симфонии Попова, имеют общее основание: *современный взгляд на возможности жанровых связей* (внутренних и внешних). И в этом плане Попов, действительно, был одним из первооткрывателей новых художественных идей, жанровых возможностей, перспектив дальнейшего развития симфонического метода на основе синтеза.

Наследие Попова содержит удивительные прозрения в плане расширения “зоны влияния” симфонии на камерные, в том числе вокальные, хоровые жанры. Одной из забвению преданных новаторских симфоний Попова является *Четвертая*, концепция которой решена средствами хора а cappella.

Ее замысел сформировался по ходу создания задуманного Поповым в мае 1948 году хорового концерта.

Уже первая часть сочинения приобрела, что свойственно Попову, подлинно симфонический размах как в движении образов, их взаимодействии, прорастании новых элементов — мотивов — тем, полифоническом развитии, так и в масштабном объеме (14'). Интенсивность развертывания образов и кристаллизация, становление новых происходит в первой части в разработочном, рондообразном русле, которым движет и логика сонатно-симфонического развития, и, как и в Первой симфонии Малера (первая часть), принцип песенно-строфической формы (многосоставной, как бы разросшейся в объеме). Жанровый поворот, определившийся во второй части предполагаемого

хорового концерта благодаря включению квази-оперной сцены тенора и меццо-сопрано в среднем разделе, приблизил концертно-симфоническое звучание к кантатно-ораториальному. “Концертом-кантатой” и было названо это сочинение при его окончании”³³.

Что же побудило композитора переакцентировать жанровое определение, подчеркнуть симфоническое начало как ведущее, утвердиться в наиболее точном обосновании хоровой партитуры? Отнюдь не желание придать большую значительность сочинению, представив его в виде хоровой фрески а *capella*. Как видно из переписки и Дневника композитора, он создавал концертный опус, опираясь прежде всего на традиции русской музыки (хоровые партитуры Бортнянского, Березовского), но и на опыт, накопленный европейской классической школой. Как ни парадоксально это прозвучит, партитуры Баха, хоровые страницы произведений Бетховена, Реквием Верди оказали свое — глубинное — воздействие на формирование, по сути своей, новой жанровой концепции, в которой концертность уступила место доминирующий здесь симфонической логике, принципам и приемам письма, свойственным большой симфонии (Д., 299).

Можно предположить, что композитор изначально видел перспективу симфонического движения, о чем свидетельствует и облик, и характер первой части, и кристаллизация основного тематического материала второй в эпизодах разработочного характера первой части (формирование темы “весны”). Вполне вероятно, что Попов интуитивно, точнее, обостренным чутьем художника-симфониста чувствовал неодолимую потребность более подробно, контрастно, мощно, нежели в концерте, развернуть объемную панораму, посвященную теме обретения мира, воспоминаний о войне, теме мира и войны.

Как и в предыдущих своих симфонических произведениях, Попов и здесь концентрирует особое внимание на медленной части — *Largo*, в которую включает и эпизод-нашествие (“наплыв” в центральном разделе сложной трехчастной формы), и скорбное оплакивание (крайние разделы), и суровое размышление о пути, ведущем к победе (реприза-кода) (*пример 13 а, б, в*).

Повышенная экспрессия музыкальной речи, пульсирующий ритм сменяющих друг друга образов (тенденция создания контрастно-составной формы), напряженные интонации, среди которых выделяется “колокольный” лейткомплекс из первой части — все это составляет драматически насыщенную атмосферу *Largo*. И именно здесь вызревает утвердительная, уверенная в своем волевом росчерке волевая, “богатырская” тема, по сути — важнейший смысловой центр, к которому направлено все развитие и предшествующих частей, и самого *Largo*.

Симфонический облик сочинения раскрывается и через крепкие интонационные, мотивные, тематические связи, и через общую ладо-тональную логику, имеющую гладиозный оттенок (акцент на тональностях G, A, D), “фанфарный каркас” (квартовые сопряжения основных тональных сфер), и через стягивание смысловых идей к двум важнейшим центрам симфонии — к Largo и Финалу, синтезирующему, обобщающему основные образные реалии сочинения.

От хоровых эпитафий-славлений послевоенной поры Четвертая симфония Попова отличается не только глубиной разработки темы мира и войны, именно симфоническим размахом, но и сложностью вокально-хоровых партий. Несмотря на то, что композитор подчеркивал: “Этот опус пронизан русским мелосом и строгой и ясной (но очень тонкой и гибкой) русской же гармонией”³⁴, весь строй произведения по-современному терпкий, подчас резко диссонантный (черты атонального, битонального мышления, интенсивная ладовая переменность), пронизан изменчиво-контрастным метроритмическим пульсом, с частой переменной 2-х и 3-х дольных размеров, с активным включением распевов на $\frac{3}{2}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{5}{4}$. Особый интерес представляет полифония цикла (фугато, двойной контрапункт, подголосочная полифония), сопряженная с интенсивными разработочными приемами. Симптоматично, что критика в адрес хоровой симфонии, как и ранее, при показе Первой симфонии, была обращена к языковым средствам — сложным, непривычным, а через них и к жанру, и к концепции сочинения. Одна из дневниковых записей Попова содержит по данному поводу следующее замечание: “23 сентября показывал хоровую симфонию секретариату ССК. Музыку все расхвалили. Критиковали протяженность и технические трудности симфонии” (Д., 299).

Все это в целом и определяет симфонический жанровый облик хорового опуса Попова. Концертность, как стилевая особенность цикла, придает симфонии особый, по-ораторски приподнятый, торжественный тонус. Вместе с тем, на жанровое своеобразие сочинения Попова “работают” средства кантатно-ораториальные, оперные, кинематографические. Таким образом, хоровая симфония является собой целое, возникшее из интегрирующих разножанровых элементов, подчиненных интенсивному симфоническому току.

Четвертая симфония Попова в наиболее полном виде отразила одну из характерных тенденций симфонизма того времени: сближение с хоровым началом. Однако в отличие от многих, ныне прочно забытых опытов привлечения песенно-хорового материала в симфонические концепции, Попов сознательно, принципиально шел по пути восхождения к классическому уровню, уже некогда

проверенному предклассическим симфонизмом (а не по линии приближения к массовой культуре).

Очевидно, что новое, симфоническое, слышание хора (песни) было проявлено уже в ранних циклах Шостаковича, в своего рода симфонических картинах (Вторая и Третья симфонии). Завершающие их оркестрово-хоровые разделы не только не уступают предшествующему инструментальному развитию, но в чисто музыкальном плане словно собирают, концентрируют в себе основные интонационно-ритмические “узлы”. В финальных эпизодах проглядывают конструктивные особенности барочной бифункциональной формы, с сочетанием импровизационного и строго упорядоченного разделов. Не случайно, видимо, Шостакович включает хоровое звучание как во Второй, так и в Третьей симфониях в лоно четко оформленных гомофонно-гармонических (с чертами подголосочной полифонии) блоков. Важной особенностью хорового звучания становится принципиально непесенная интонация, которая синтезирует в себе декламационные и инструментальные свойства. Говоря иначе, хоровой тематизм является материалом симфонического характера. Введение хора было вызвано, надо полагать, не только и не столько замыслам преодоления классической структуры, сколько поисками решений концепции средствами разных жанров, их подчинение симфонической основе. Заметим, что жанровый облик Второй и Третьей симфоний Шостаковича сформирован не только под явным воздействием массовых революционных действий, в том числе и театральных, но и под влиянием кантатно-ораториальных идей, сценических (оперный план) выпуклых образных решений.

Шостаковичу и в дальнейшем будет свойственна высокая степень конкретизации материала, инструментальная “театрализация” в симфониях, равно как и, напротив, симфонизация оперных партитур.

Современниками Шостаковича и Попова апробованы разные типы взаимосвязи симфонических и хоровых жанров, но прежде всего те, которые близки театральным. Напомним драматическую симфонию “Ленин” В.Шебалина, восходящую к традиции смешанных жанровых композиций эпохи барокко.

В кантатно-симфоническом плане решен и песенно-симфонический цикл “Запад” Животова. Жанровый облик сочинения складывается из хоровых, в духе оперных сцен Мусоргского, частей. Наиболее развернутым крайним частям (первая и шестая) характерна определенная композиционная дробность, особенно вступительной первой части (“Город”), в которой перемежаются оркестровые, речитативно-хоровые, песенно-хоровые фрагменты. В “Колыбельной” (третья часть) хору поручена функция гармонически-тембрового фона,

готовящего соло тенора, которому отвечает соло фагота. В предпоследней части (“Призыв”) действуют идеи музыкально-литературного монтажа. Остальным частям цикла присуще как бы двойное прочтение текста: инструментальными и хоровыми (вокальными) средствами. Сюитность композиции, равно как и определенная бифункциональная система мышления композитора здесь налицо. Хор и оркестр — два равноправных начала, действующих каждый в своем, определенном объеме и дополняющих друг друга. При всем различии песенно-симфонического цикла “Запад” и Четвертой симфонии Попова между этими сочинениями есть и точки соприкосновения, обусловленные как многожанровой основой композиций, так и особой ролью в них хора.

Новый классический вариант симфонического обобщения через песенно-хоровые структуры утвердился в Шестой симфонии Мясковского. И хотя Попову не был близок тип симфонического мышления Мясковского, определенное влияние Шестой симфонии на драматургию хоровой симфонии Попова нельзя не отметить.

От Четвертой симфонии Попова протянуты нити к Десяти хорovým поэмам (1951) и к Тринадцатой симфонии (1962) Шостаковича — сочинениям, во-многом определившим пути межжанрового синтеза в современных условиях инструментальной, симфонической, хоровой музыки.

“Десять хоровых поэм” Шостаковича и Четвертая симфония Попова — сочинения близкие не только хронологически, но и жанрово. В обоих случаях перед нами партитуры, далеко выходящие за пределы традиционных хоровых жанров. Симфоническая логика сопоставления-развития, ведения нити песенного повествования в “Десяти хоровых поэмах” близка принципу хорового симфонизма, раскрытому Поповым в Четвертой симфонии.

Многое роднит Четвертую симфонию Попова и с Тринадцатой Шостаковича. Шостакович крупным планом “выписывает” вокально-хоровую линию, которая оказывается, как и в Четвертой симфонии Попова, носителем основных идей цикла. Соотношение в Тринадцатой симфонии хорового и инструментального тематизма может быть уподоблено движению параллельно-пересекающихся сфер. Причем побудительным моментом накопления множественных противоречий становится интонационный конфликт, вызревающий опять-таки в вокально-хоровой партитуре.

В Тринадцатой симфонии, как и в хоровой симфонии Попова, идея обусловлена текстом, но — как ни удивительно — внутри сочинений явственно размежевание собственно музыкального и текстового планов. Перефразируя высказывание М. Сабининой о Тринадцатой

симфонии Шостаковича, можно сказать, что и в Четвертой симфонии Попова есть определенное “сопротивление тексту”³⁵ и определенная самостоятельность музыкального решения концепции, лишь отчасти следующей за словесной логикой.

Будучи создана в конце 40-х годов, Четвертая симфония Попова предвосхитила многие из тех жанровых решений вокально (хорового) — симфонического плана, которые заново были открыты в 60-е годы (вокальные симфонии М. Вайнберга, Вторая симфония Б. Тищенко на текст М. Цветаевой для хора и оркестра, 1965; Третья симфония Н. Сидельникова “По прочтении “Диалектики природы” Ф. Энгельса, 1968; “Перезвоны” — симфония-действие В. Гаврилина; и далее — в 70 — 80-е годы “Симфония в обрядах” для хора а cappella и гобоя Л. Пригожина, 1978; Вторая и Четвертая симфонии Шнитке, 1980, 1984).

По глубинной сущности самого подхода к симфонической хоровой партитуре Четвертая симфония Попова определенным образом предвосхищает Вторую и отчасти Четвертую симфонии Шнитке.

Пласт, развиваемый средствами камерного состава хора во Второй симфонии Шнитке, имеет прочную симфоническую основу, пожалуй, даже определяющую. Зачастую оркестр подхватывает и по своему модифицирует вокально-хоровой материал. Хор здесь, подчеркнем еще раз, определяет, утверждает и длит симфоническую нить “литургического действия”, тогда как оркестр зачастую по своему продолжает, интерпретирует и переводит звучание в нелитургический контекст (эффект “кривого зеркала”). Здесь отнюдь не просто “симфония на хоровом фоне” (А. Шнитке), но именно симфония, разрабатываемая прежде всего хоровыми средствами (как и Четвертая симфония Попова).

Определенная близость к хоровой симфонии Попова заметна и при сопоставлении забытой партитуры и известной Четвертой симфонии Шнитке. Жанровое наклонение этого симфонического (но и камерного) цикла обусловлено песенно-хоральной основой, с необычной для лидера авангарда 60-х годов вариационно-симфонической структурой (характерной для песенного симфонизма Попова).

Казалось бы, ближе всего к типу хоровой симфонии а cappella Попова “Симфония в обрядах” для хора без сопровождения и гобоя Л. Пригожина. Однако именно театрально-обрядовое начало, картинность действия для последнего составляет главный модус драматургии. Жанровые признаки театрализованной кантаты, фольклорного музыкального действия оказываются более оформленными, явными, чем симфонические связи. К тому же приемы сопоставления сольно-хоровых эпизодов, как и куплетно-вариантное развитие, у Пригожина осмыслено прежде всего в фольклорной, песенной

традиции. При соединении песенно-хоровых, театрально-обрядовых, симфонических элементов превалируют визуальные способы раскрытия концепции (такова, очевидно, задача композитора: максимально возможное приближение к фольклорному прообразу).

До сих пор Четвертая симфония Попова остается по-своему уникальным жанром, открывшим путь уже новому симфонизму, но и хоровой симфонии.

Теперь — о двух последних симфониях Попова: *Пятой и Шестой*, в которых постепенно, по мере их создания, происходило смещение жанровых акцентов — доминирующей поэмности в сторону симфоний-поэм. В этих поздних сочинениях словно вновь, уже на традиционных жанровых моделях утверждается путь “обратного движения”: от лаконизма симфонической поэмы к масштабности большой симфонии. По сути, автор укрупняет жанр симфонической поэмы (безусловное влияние идей Скрябина) до симфонии-поэмы, чувствуя еще непроявленные возможности классической многочастной симфонии. И в этом плане его художественные идеи конца 60-х годов созвучны тому новому открытию большой симфонии, которое состоялось в творчестве Шостаковича (Пятнадцатая симфония).

Замыслы Пятой и Шестой симфоний формировались вне визуальных непосредственных влияний, хотя и в обычном для композитора окружении кино- и театральных работ.

В отличие от принципиально новаторского подхода к симфоническому жанру, характерному для ранних сочинений Попова, в поздних его опусах очевидна крепкая опора на традиции. Вероятно, композитор и не предполагал, что из первоначальных скромных инструментально-симфонических замыслов возникнут и разовьются крупные концепции, то есть вновь произойдет свойственная его манере жанровая модуляция в сторону приоритета симфонической логики и симфонического жанра.

Пятая “Пасторальная” симфония в течение четырех лет ее создания претерпела интенсивное жанровое развитие и из задуманной поэмы превратилась в пятичастную симфонию. Толчком к рождению концепции симфонии послужил заказ Министерства культуры СССР на создание “Русской пасторали” к открытию ВДНХ в июне 1953 года.

Композитор, как явствует из его дневниковых записей, начал пописывать пленэрный фон, из которого стали отделяться и отдаляться разнохарактерные интонационные импульсы, вплоть до скорбно-трагических. Их развертывание шло медленно, длило форму, наполняло сочинение симфоническими связями, контрастами, разработочным движением. Становилось ясно, что из идиллической

пасторали начинала складываться большая симфония-поэма (части следуют без перерыва).

В аналогичном ключе разворачивалась история создания последней — *Шестой — симфонии*. Композитор обратился к идее написания “Русской праздничной увертюры” (1963). Продвигая и углубляя первоначальный замысел, он подходит к мысли о необходимости завершения сочинения в виде симфонической поэмы (1966). Затем предполагает дать более подходящее жанровое определение — ода или каприччио (1967). И, наконец, к моменту премьеры (1970) уже становится совершенно очевидным, что определяет образное развитие, характер, структуру сочинения.

Очевидно, Шестая симфония могла иметь и необычный подзаголовок, отражающий суть ее внутреннего устройства: рондо-соната для симфонического оркестра. Хотя внешне одночастное симфоническое целое предстает в виде обычных трех частей-разделов, следующих без перерыва. Если попытаться в несколько схематизированном виде очертить жанровые полюса Пятой и Шестой симфоний, то получим следующую картину:

Пятая симфония: “Русская пастораль”, симфоническая поэма, — пятичастная симфония-поэма.

Шестая симфония: “Русская праздничная увертюра” — “Ода радости” (“Русское каприччио”) — одночастная (масштабная) симфония-поэма.

Очевидно также, что поздние симфонии Попова, вырастая из камерных оркестровых идей, тяготеют к поэмному плану, то есть к той романтической ветви, которая может склоняться и в сторону камерности, и в сторону масштабности.

Здесь, во второй половине 50-х и конце 60-х годов, Попов явно чувствовал потребность говорить в том русле непрерывного и внутренне многопланового монолога-диалога, который уже в 70-е годы станет особенно притягательным для композиторов разных творческих ориентаций. Не случайно именно тогда открыто проявилась тенденция к скрупулезному, детальному “рассмотрению” процесса, разворачиваемого длительно, неспешно. К взаимосвязи микро- и макрожанровых планов.

Говоря словами Асафьева, такой путь сопряжения разноуровневых жанровых реалий или “пересмотр выразительных свойств и форм — в какой мере они отвечают запросам нашей эпохи — естественно порождает споры и вопросы: чем должна стать советская (современная отечественная. — *И.Р.*) симфония..?” (П., 113). Ответ, пожалуй, подсказан самой историей, творческим опытом XX века: симфония, симфонический способ художественного обобщения

явились той праосновой и, одновременно, тем высоким, даже идеальным уровнем, от которого и к которому устремлены многие важнейшие достижения современной отечественной музыки.

Это, собственно, подтверждает и рассматриваемый нами генезис жанров на примере симфонических произведений Попова. В них, как в одном из сильных художественных лучей времени, отразились те искания новой динамики развития инструментальных концепций, о которой писал в свое время Б. Асафьев, предчувствуя, что симфония в XX веке должна стать сферой “интеллектуального вдумчивого обобщения” (П., 14). Добавим: обобщения жанровых, эмоциональных, стилевых идей времени.

В этом плане представляет безусловный интерес *Первая симфония* Попова — единственное авторское полотно, изначально ориентированное на уровень крупной многочастности. Хотя развитие замысла этой симфонии обусловлено и многими идеями “сопутствующих” театральным работ, и продолжением раскрытия той проблематики, которая определила концепцию Камерной симфонии (Септета), здесь перед нами — своего рода рассредоточенная жанровая модуляция, постепенное укрепление симфонического решения темы, прописываемой вначале средствами камерно-инструментальной и театральной музыки.

Первая симфония знаменует определенный рубеж как в творчестве Попова, так и в истории постреволюционной отечественной музыки. Она словно сконцентрировала в себе художественные идеи, вспышками озарявшие 20-е и начало 30-х годов. Здесь, в Первой симфонии, на уровне высокого накала эмоций произошло сопряжение разностилевых, разножанровых уровней, способствующих раскрытию философско-этической проблемы времени, обусловленной реакцией сознания личности на революционную и послереволюционную действительность.

Кажется, Попов резко, возбужденно, не особенно подбирая “слова”, многократно возвращаясь к уже сказанному, прописывает образ за образом и воссоздает смятенную атмосферу, исполненную взаимных тяготений-отталкиваний и родственных, и контрастных элементов. Это-то и определяет напряженный пульс с первых тактов первой части (*пример 14*). Разработочный характер симфонии подчеркнут все новыми прорастаниями из недр контрастно-составной главной партии конфликтных элементов, усложняющих и движение, и внутренний облик образа. Финал не только не снимает противоречия, но еще более усугубляет их. Естественно, — и не выявляет резюмирующее начало. Разворачивается подлинно экспрессивная драма или “драма крика” в симфоническом жанре. “Кру-

жение” вокруг смешанных, соединенных в единый клубок противоречивых начал определило и путь развития концепции: кругами и по спирали вокруг лирических центров (побочная партия первой части, вторая часть, побочная партия первой части в коде финала). Уровень напряжения высок до последнего раздела симфонии — коды третьей части. И, как резкая, внезапная модуляция, — поворот в самом заключении финала к утверждению новой реальности. Тенденция к единению частей здесь явно преобладает над разделительными моментами. Композитору свойственно апробировать и формировать из интонации — мотив, из темы — определенную образную сферу, постоянно расширяя контекст, включая в него новые реалии. Так, из недр главной партии первой части прорастает побочная партия, которая через лирико-экспрессивные монологи и речитативы солирующих инструментов готовит появление медленной, лирико-драматической части и, затем, в новом облике предстает в коде третьей части. Длению процесса-формы способствует и неустойчивая “пунктуация”. Она не столько отделяет одну часть от другой, сколько вызывает необходимость продолжения развития: это и неожиданный срыв, неустойчиво-вопросительная остановка в конце первой части, настраивающая на ожидание “ответа”; это и угасание, растворение контуров лирической темы в звукофоне в завершении второй части, это и почти бесцезурное (вагнеровское) движение внутри крупных разделов симфонии-психологической драмы. В целом, симфония явно тяготеет к поэмному жанру с монотематическим характером развертывания материала из зерна (главная партия первой части).

Вместе с тем уже первая часть предстает в виде своего рода самостоятельного целого, одночастного сонатного Allegro поэмного склада (аналогично первым частям Второй симфонии Малера или Седьмой симфонии Шостаковича). Этому способствуют необычно крупные масштабы уже не тем, а тематических разделов формы, массивность, сложный характер разработки материала, многообразие и, в целом, внушительный объем сонатного Allegro (17').

Первая часть оказывается здесь не только главным смысловым центром, притом наиболее развернутым и конфликтным, но и жанрово неоднородным. Облик Allegro помимо характерных свойств симфонии-психологической драмы, экспрессивной драмы, имеющей поэмные черты, определяет и ориентация на жанровые свойства реквиема, точнее одной из наиболее смятенных его частей — *Dies irae* (четкие аллюзии с Реквиемом Верди). И этот разворот к литургическому жанру, имея программный характер, усиливает эмоциональное напряжение, обостряет развитие инструментальной драмы. При этом первая и третья части соединены между собой, как

начало и продолжение, между которыми, словно наплывом, возникает лирический образный пласт. Здесь, в сердцевине композиции (вторая часть) — момент остановки безудержного потока, перевод его в русло напряженно-неторопливого движения (*пример 15*). Так центрируется форма, замыкаясь неустойчиво-стремительным, как и вторая часть, развивающего характера блоком (финал).

Композитор, исходя из программного замысла (“три этапа роста психики” — Г. Попов), прописывает три неравные по масштабу части, ведя от вулканического основания — как эпицентра драмы к его истончению (эффект сжатия, концентрации материала в финале). При этом третья часть совмещает в себе черты скерцо и финала (*пример 16*). То есть, роль финала словно передана наиболее остро мобильной (еще со времен Бетховена) третьей части. Возникает своеобразная “усеченная”, динамизированная симфоническая конструкция. Возможно и иное толкование: скерцо, внезапно переходящее в финал-код (сжатие заключительной части симфонии до раздела формы).

Прежде чем подойти к вопросу о внутренних жанровых акцентах, проставленных в симфонии и определяющих ее облик, сделаем некоторые выводы.

В Первой симфонии отчетливо определилось отношение молодого композитора к жанру, как к важнейшему фактору концептуального характера. По сути, Попов здесь претворяет одну из центральных идей всего своего последующего творчества: идею индивидуализации и трансформации жанра в зависимости от решения конкретных художественных задач. Глобальностью поставленной проблемы (личность и революция) определены масштабы цикла, каждой его части, раздела, темы. Скрупулезность исследования внутренних процессов вызвала активный, притом, разработочный характер развития, обусловленный накоплением противоречий, сталкиванием несовместимых начал, образной трансформацией. В результате постоянного накопления образных идей, требующих роста, преобразований, вызывающих конфликтные сопряжения, Первая симфония уже с начального “взрыва-восклицания” оркестра оказывается своего рода гигантской симфонией-разработкой. Спектр жанровых ориентаций в ней достаточно широк:

- это романтическая симфония поэзного плана;
- позднеромантическая инструментальная драма с максимальным разведением действенной и лирической сфер;
- экспрессивная “драма крика”;
- реквием.

При этом жанровые фонемы используются вне зависимости от принадлежности к или иной определенной национальной школе.

Композитору необходим именно *комплекс разножанровых средств*, крепко взаимосвязанных с образным развитием.

Теперь — о внутренних жанровых потенциях, определяющих характер симфонии. Во-первых, это энергия синтеза трагедии и гротеска, ибо едва ли не все выкристаллизовывающиеся образы имеют такие четко означенные грани. В этом смешении полярных начал, как в фокусе, проявляется ориентация на жанр драмы-фарса, реквиема-фарса, психологической драмы-гротеска. Что и говорить: дерзкое, впечатляющее сопряжение! Акцент на скерцозных поворотах в развитии “сюжета драмы” (вообще важное значение скерцозной сферы симфонии), очевидно, связан с критическим отношением к появляющимся фанфарно-героическим “лозунгам”. Они, эти триумфальные возгласы, в условиях драмы-фарса выглядят карикатурно.

По остроте образных конфликтов, полижанровой структуре, тяготению и к микро, и к макропроцессуальности Первая симфония Попова словно намечает пути дальнейшего развития жанра как в его творчестве, так и в отечественной музыке второй половины XX века.

В контексте произведений отечественных композиторов, нацеленных на проблематику, вызванную революционным крушением, Первая симфония занимает принципиально особую позицию. К моменту ее появления уже достаточно четко определился ведущий принцип раскрытия остросовременной тематики в симфоническом жанре, с привнесением элементов, конкретизирующих замысел, содержание. К ним, в первую очередь, относились: программные подзаголовки, литературный текст (Вторая симфония В.Щербачева), хоровые эпизоды с текстом (Вторая и Третья симфонии Шостаковича, симфония “Ленин” Шебалина) и без слов (Первая симфония Шапорина), цитаты революционных песен (практически во всех названных сочинениях). И это было важным этапом выработки средств симфонического обобщения через бытующие, овеванные пафосом революционного времени песенные “знаки”.

Первая же симфония Попова уже не была связана напрямую с революционной программой, с литературным текстом и цитатным материалом. К тому же, автор дал здесь иной, нежели его современники, — остро психологический, с акцентом на личностно-лирическом начале — аспект раскрытия темы, как бы обобщающей энергию, порыв, потери, нестроения времени. Крупным планом он показал глубоко внутренние процессы той “перестройки”, которая сопряжена была со сложными выходами к новой реальности. Естественно, что это сочинение как бы не вполне вписывалось в картину симфонического творчества отечественных композиторов (20-е — начало 30-х годов), отличаясь и большей сложностью, и глубоко

личностным подходом к воплощению даже не остросовременной, а вечной темы судьбоносных перемен в человеческой жизни, душевных коллизий, вызванных как внешними, так и внутренними причинами.

Если сопоставить Первую симфонию Попова с первыми симфониями Шапорина и Шебалина, а эти три сочинения вошли в историю под единым лозунгом отмеченных в одно время премиями за воплощение современной тематики, то очевиден новаторский подход Попова как в раскрытии концепции, так и в самом отношении к жанру симфонии — как феномену многожанровых полюсов.

Шапорин в своей монументальной Симфонии (с-moll op. 11) апеллирует к характерным особенностям эпической концепции, утвердившейся прежде всего в творчестве Бородина и Глазунова. Здесь развитие идет от картины-повествования (первая часть, “Быль”) к картине-действию (четвертая часть “Поход”). В неспешном развороте появляются и по-бородински энергичный “Пляс” (вторая часть) и драматизированная “Колыбельная” (третья часть — очевидное влияние Мусоргского). Помимо явного следования выверенной классической логике симфонического движения национальных по характеру образов, Шапорин обращается и к свойствам песенно-хорового прочтения или уточнения концепции (в духе распространенных инструментально-хоровых театрализованных действий времени), и к включению цитат (в частности, в финале трансформирован мотив “Марша Буденного” Дм. Покрасса). Симфония Шапорина, таким образом, предстает как продолжение традиции кучкистов.

Симфония “Ленин” Шебалина непосредственно связана с кантатно-ораториальной сферой, как бы обобщая современные приемы театрального действия в симфоническом русле. И это подчеркнуто трехфазным движением, которое вызвано именно театрально-образным контекстом сочинения, его картинным характером, крепкой опорой на традиции русской классики.

Три симфонии — Попова, Шапорина и Шебалина — показывают разные уровни подхода к жанру, как к традиционной модели (Шапорин), как к современному смешанному симфо-хоровому жанру (Шебалин) и как к остросовременной психологической инструментальной драме, решенной только музыкальными средствами (Попов).

Безусловно, Первая симфония Попова сопоставима и с Первой симфонией Шостаковича — как по уровню обобщений, так и по своему принципиально новому подходу к традициям. Однако в еще большей степени она словно предвосхищает напряженный образный строй симфонических обобщений автора “Леди Макбет Мценского уезда”, Четвертой симфонии — “первой среди монументально-философских концепционных симфоний Шостаковича”³⁶.

По сути, Попов в Первой симфонии, как и Шостакович в Пятой, открывает в современной отечественной музыке XX века жанр психологической музыкальной драмы, делая акцент на проблеме становления личности. Более того, по своей концепционной направленности и по жанровой специфике (инструментальная психологическая драма) Первая симфония Попова предвосхищает появление Пятой Шостаковича, становится ее мощным Прологом.

Первая симфония Попова явилась определенной вехой на пути становления важнейшей — философской — концепции симфонизма эпохи. В творчестве композитора ей суждено было занять особое место, стать своего рода вершиной-источником. Отсюда лежит путь к будущим симфоническим идеям.

3. Фабула интонационного действия

“Приблизительно с середины 20-х годов в группе композиторской молодежи Ленинграда стало расцветать стремление к борьбе за мелос (мелодический принцип в его безмерных оттенках и возможностях и притом в органичном единстве с ритмом, как дыханием), за право выразительности живой интонации в каждом из элементов, составляющих музыку, *и голосов* — в широком смысле этого понятия, — доносящих ее до слуха” (П., 100).

Б.Асафьев, прозорливо почувствовав главную стезю, от которой пойдут ответвления в середине — второй половине XX века, связал ее с триадой: лирика — интонация — мелос. *Лирика* — в плане раскрытия жизни человеческих эмоций. *Интонация* — в смысле обретения современных выразительных импульсов-двигателей идей-образов. *Мелос*, понимаемый в более широком значении, — как мелодизация многих, едва ли не всех структурных элементов языка.

На первый взгляд, акцент на лирико-мелодийной сути музыкальных произведений XX века сильно преувеличен. Что, как ни импульсивность ритма, тембра, краски в ущерб мелосу характеризует современное творчество композиторов, особенно тех, кто явно выходил в лидеры в 50-е, 60-е годы, в последующие десятилетия? В 50-е годы на Западе, а вслед за этим в 60-е в России давал о себе знать явный дефицит мелодии — как главного носителя смыслового содержания музыки, чью функцию выполняли отдельные элементы, из которых, как из самостоятельных единиц, складывались горизонтальные (пунктирные) волны. Однако если приглядеться внимательней, то станет очевидно: несмотря на видимый процесс дестабилизации мелодического начала шло накопление новых

фонем, шел отбор сильнодействующих интонационно-выразительных средств. Не случайно, например, в творчестве К. Пендерецкого — признанного лидера авангарда 60-х годов, — уже к 70-м годам проявились тяготения к линейности, интонационной и мелодической наполненности. И это явление не единичное. Невозможно назвать ни одно крупное музыкальное явление современности, которое было бы абсолютно, принципиально амелодично. Интонационный анализ “Лунного Пьеро” А. Шёнберга, “Воццека” А. Берга, “Питера Граймса” Б. Бриттена, сочинений Дж. Лигети, К. Штокхаузена, Ф. Гласа, не говоря уже о произведениях таких крупных отечественных мастеров, как Б. Чайковский, М. Вайнберг, Р. Леденев, Н. Каретников, свидетельствует: работа на уровне как микро- так и макроинтонационных связей всегда составляет важнейший процессуальный “код” музыки XX века.

Усилившаяся в творчестве отечественных композиторов последних десятилетий ориентация на классику, а вслед за этим на зафиксированные традицией закономерности языка, роль мелодии, темы в структуре целого, на новое открытие тональной и интонационной выразительности берет свое начало в 20—30-х годах. Отсюда происходят и перевоплощение, и переинтонирование, и переоценка всего наработанного многими поколениями словаря тематических структур, о которых писал и Асафьев, рассматривая как известные, так и давно, и прочно забытые сочинения композиторов, набравших силу вскоре после революции.

Живая сила интонационного процесса и в современных, порой, достаточно рационалистических, “жестких” композициях, обусловлена общей — *фабульной* — тенденцией времени, как бы старательно она ни была замаскирована новациями конструктивно-языкового свойства. Именно логика разворачивания, развития, иначе — *симфонизация идеи* — как характернейшее свойство художественного процесса современности определяет интенсивность деструктурирования, а затем и структурирования интонационно-мелодического комплекса.

Тщательный анализ и отбор интонационно-мотивных комплексов обусловлен и общей тенденцией к программному типу художественных концепций, точнее — к надличностным обобщениям, к поэтически-образному характеру музыки (вне зависимости от техники, жанрово-стилевой ориентации, а также вне связи с зафиксированными либо непрясленными наименованиями). Надо учесть, что современные отечественные композиторы почувствовали особую значимость жанра, как, образно говоря, *программного определителя*. В этой связи также важным был новый подход к интонационно-жанровым обобщениям, или обобщениям через мелодико-жанровое начало.

Процесс этот прежде всего начался в сфере камерной лирики, которая в 20-е годы была не только важнейшей “опытной лабораторией” интонационного преобразования в соответствии с эмоциональным пульсом эпохи, но выполняла роль, аналогичную роли Lied в музыкальном романтизме. Среди наиболее значимых, перспективных камерных сочинений той поры были ранние опусы Г. Попова, Ю. Кочурова, А. Пашенко, В. Волошинова, В. Томилина, Б. Гольца, а также мастеров старшего поколения — С. Прокофьева, Н. Мясковского. Д. Шостакович занимал здесь несколько особое положение, его музыкальное письмо складывалось при доминирующей роли динамики ритма, динамики гармонии — как наиболее резких, активных факторов современного языка.

Опусом 1 обозначил Попов фортепианную Мелодию (1925). Название пьесы — программа “дальнего действия” в его творчестве. Какой может быть широко разветвленная, энергично развертываемая современная мелодия? Безусловно, имеющая динамику роста, или — *интонационную фабулу*. В Мелодии интонационная фабула такова: начальный мотив (по звукам нисходящего трезвучия) входит в ритм опевания-варьирования (такты 6-7), затем “полифонизации” (такты 8—9) и, наконец, “прорастания” (В. Протопопов) новых мотивов-побегов (такты 10-15). В краткой форме периода единого строения благодаря активному интонационному развитию композитор достигает значительного разнообразия эмоциональных оттенков лирического мелоса. Здесь принципиально важны как прием контрастного единения относительно стабильно-устойчивой линии мелоса и резко диссонирующего гармонического движения в рамках тональной сферы (d — F), так и сочетание непрерывности мелодического развертывания голосов и строгой, четкой метроритмической расчлененности (*пример 17*).

Тот же, характерный и в дальнейшем для композитора, прием создания музыкальных образов на основе сочетания разных по характеру пластов музыкальной ткани наблюдается и в Вокализе № 2 (ор. 4, 1926—1927). Здесь лирическая, напряженно эмоциональная мелодия (аллюзия стилистики Чайковского—Рахманинова) сопоставлена и сопряжена с остинатным ямбическим пульсом среднего голоса и “вязкой” диссонантной гармонической фактурой, из которой, как из интонационного “запасника”, вытягиваются интервальные комплексы (*пример 18*).

Особенного внимания в плане обретения нового мелодического языка заслуживает Вокализ № 1 (ор. 3, 1926), о котором Б. Асафьев писал: “До сих пор *Вокализ* Попова звучит для меня отправной точкой возрождения мелодийности и рождения неолирики на основе нового понимания народного мелоса” (П., 103). В нем, как и в

Вокализе № 2, развитие исходит из начального интонационного ядра, как из первоисточника мелодической фабулы. Однако, в отличие от второго, в первом принцип построения лирической мелодии — опора на V ступень натурального минора (a-moll), подчеркнутое движение от VII натуральной к I ступени, неоднократное прохождение “пути” e — a (в пределах тетрахорда) — непосредственно восходит к специфике русского народного мелоса (*пример 1*). “Новое понимание народного мелоса” проявилось здесь, во-первых, в значительном усложнении интонационного рисунка по мере раскрытия образа (форма Вокализа — промежуточная между простой и сложной трехчастной), распределении звуковых волн по “ломаной” линии (регистровая удаленность звуков мелодии). Во-вторых — в выявлении на основе акцентного варьирования мотивов внутренней энергии и экспрессии мелодии. Наконец, в третьих, — в остром звучании вертикали с включением гармонических комплексов нетерцовой структуры, а также в расширении мажорно-минорной системы благодаря альтерации практически всех ступеней лада.

Еще одним заметным явлением в области камерной лирики стала трехчастная Соната для виолончели и фортепиано (ор. 6) Кочурова. И хотя в этом сочинении развертывание происходит по пути, уже раскрытому Рахманиновым, автор не скрывает, а, напротив, акцентирует преемственную связь с мелодизмом своего знаменитого предшественника, все же налицо и новые, современные качества интонационного трансформирования — развертывания в лоне ладово-неустойчивой сферы, при котором, говоря словами Б.Асафьева, принцип “обрастания мелодических зерен-идей в них же рождающимися побегам” “осуществляется не в архаическом, а нервно-современном ладово-ритмическом преломлении” (П., 106).

Выделим принципиально важное положение, которое заключается в раскрытии конфликтного начала в лирико-мелодическом движении, его перерастание в сферу больших драматических “событий”. Собственно, этот важный посыл фабульного действия активизирует интонационное поле в рассмотренных сочинениях Попова.

Естественно, что далеко не всё, разрабатываемое в сфере лирики в качестве интонационной, мелодической основы, являлось продуктивным и перспективным. И хотя ряд опусов, созданных в тот период, не выдержал испытания временем, все же важно знать и понимать: откуда, из каких малозаметных истоков начинало складываться *новое музыкальное слышание эпохи*. “Искорки”, порой, оказывались не менее сильными, чем “пламя”. Современное слышание лирической романсовой интонации было присуще композитору-мелодисту В.Волюшинову, автору незаслуженно забытой оперы “Слава”.

Поиски нового переосмысления традиции ощутимы и в творчестве рано погибшего ленинградца В.Томилина, который ностальгически остро чувствовал смену знаков времени. Отсюда в его музыке и мотивы сожаления, и открытый драматизм.

В области лирики были, безусловно, и явления, связанные с раскрытием высокой интеллектуальной сферы, как, допустим в творчестве “убежденного логиста музыки” (Б.Асафьев) В.Шебалина, или в богатырских композициях Ю.Шапорина.

Наряду с выразительными новыми речениями (Попов, Кочуров), были и переплавляемые в иное русло традиционные обороты, характерные для бытового романса, хоровой лирики, да и в целом — мелодической палитры русской классики. 20-е годы, да и 30-е годы в меньшей степени можно уподобить “витражам” времени: здесь разного рода высказывания составляли довольно пеструю картину. Музыкальная атмосфера наполнялась множеством как сильных, так и слабых голосов, и они еще с трудом соединялись в определенные “хоровые узлы”. Говоря иначе, в тот период еще не сложились те важные принципы, которые впоследствии *определяли логику современного интонационного движения*. Еще не было очевидным, что ни созерцательная чувствительность, присущая Томилину, ни эпическая сдержанность Шебалина или Шапорина, ни радостный тонус музыки Юдина — не обретут ключевого положения в дальнейшем, как не станет характерным свойством и лирика “хладно рассудочная” (Б.Асафьев), свойственная Б.Арапову. Однако все эти “слагаемые” порождали брожение в общей атмосфере, готовили и строгую, безыскусную, по-современному народную и одновременно романтическую интонацию лирики Георгия Свиридова, и “мотивы-свай”, “мотивы-сфинксы” Шостаковича (точнее их назвать ритмо-комплексами, ибо ритмический каркас не только держит, но определяет интонацию композитора). Из многих составляющих проявится позже логически прорисованная тембро-итонация Э.Денисова, и “выплывающая” из звуковых борений, резких “нестроений” общего звучания вдумчивая интонация А.Шнитке.

Однако более существенным представляется другое: постепенная кристаллизация образных идей на основе скрупулезной интонационной работы, что мы наблюдаем во многих сочинениях отечественных композиторов, относящихся к 20—30-м годам.

Разговор о специфике “интонационного действия” в симфониях Попова целесообразно вести в аспекте рассмотрения тех основ интонационного “словаря”, который вырабатывался композитором в условиях пересмотра классических средств языка.

В этот период становления отечественной (советской) музыки XX века из наиболее заметных тенденций образно-языковых “классических переакцентировок”, можно выделить следующие:

— активное использование и переосмысление средств интонационного языка, выработанного романтиками;

— обращение к барочным моделям;

— сильное влияние исторического опыта воссоздания русского эпического музыкального “слога”;

— включение аллюзий, квазицитат, но и своего рода движение вокруг сильных стиливых центров — Бах, Чайковский, Вагнер, Стравинский.

Вполне понятно, почему такой, а не иной комплекс моделей, на которые более всего были ориентированы многие композиторы в 20-е и начале 30-х годов, был определяющим: ведь именно разностилевые принципы были тогда приоритетными. Причем, идеи эти словно выверялись логическими положениями, подкреплялись классическим опытом обязательного перехода негатива — в позитив. Очевидно, “классический новый романтизм” составлял в рассматриваемый нами период ведущий стиливой контур времени между двумя — Первой и Второй — мировыми войнами.

Зададимся вопросом: возможно ли говорить об интенсификации интонационного языка, обращаясь только к симфониям Попова? Очевидно, необходимы экскурсы и в область иных жанров. Однако нельзя не подчеркнуть еще раз: именно симфония стала *узловым, собирательным жанром в творчестве этого композитора*. В симфониях воплощены не только все образные реалии, складывающиеся в его сочинениях, но и обобщены языковые идеи, в первую очередь интонационного свойства. Это естественно, ибо Гавриил Попов принадлежал к когорте композиторов-мелодистов, причем именно мелодический принцип им был активно распространяем на все остальные параметры музыкальной речи, вплоть до жанровых образований, о чем уже шла речь.

Рассмотрим теперь так называемую старую (традиционного характера) лексику в произведениях Попова, принципы работы с ней. Наиболее явственно, даже наглядно именно в Камерной симфонии показано включение, выключение, апробация классически ориентированных интонационных блоков. Здесь сама концепция, связанная с процессами внутренней перестройки, обусловлена ходом пересмотра старого интонационного материала, переплавки его в качественно новое неоднородное целое. На подступах к Камерной симфонии возникает *Большая сюита для фортепиано (ор. 6)*, в которой композитор проговаривает взволновавшую его концепционно и музыкально проблему.

В этом сочинении открыто выявилось отношение композитора к разного рода лирическим мотивам прошлого: фольклорного типа, романтической ориентации, барочной основы. Реальность их бытования в новых условиях возможна, как это подчеркивает композитор, в виде аллюзий (начальные построения тем каждой части), а также в видоизмененном облике в результате их сближений (контрастные образные сочетания) и их значительно усложненного развития, в результате которого они практически теряют свои контуры.

Большая сюита для фортепиано стала этапным произведением Попова, ибо здесь определились основные принципы его мышления: организация мелодического движения (часто — тематизированных линий) на основе полифонических приемов письма, выявление лирической природы мелоса, симфонический рост и трансформация музыкальных образов.

Различны жанрово-стилевые корни тематизма сюиты. В первой и четвертой частях (Инвенции и Фуги) — явственная опора на полифонический стиль Баха. Во второй части (Хор) — ощутима специфика русской народной песни и хорала, в третьей (Lied) — преломлены черты народной песни-причитания и ноктюрна. Конкретизация через жанр, как и интенсивное переосмысление образов, словно бы изначально ориентированных не на экспонирование, а на разработку-развитие, позволяет определить их исходные составные данные, проследить в контексте современного музыкального языка за их движением, синтезом, преобразованием, рождением нового тематического материала.

В Инвенции и Фуге, отдаленных друг от друга по принципу Аллегро — финал в развернутом инструментальном четырехчастном цикле, тематические изначально образы принципиально приближены к стилю Баха (выявление характерных интонаций, в частности ум.4 в Инвенции и ум.5 и ум.3 в Фуге, использование приема “скачка с заполнением”, намеренно броско представленного в Фуге, тема которой имеет широкий ход на интервал децимы и последующее его заполнение, наконец, рельефно выявляемое скрытое двухголосие в темах Инвенции и Фуги) (пример 2 а, б). Прием скрытого двухголосия использован композитором и в противосложениях (так, например, рельефно прочерчивается двойная линия противосложения в Инвенции: c^3-f^2 , c^3-es^2 , c^3-des^2).

Оттолкнувшись от основных принципов строения полифонических тем, характерных еще для эпохи барокко, композитор развивает художественные образы, исходя из новых возможностей музыкального языка, из свободного соотношения полифонических и чисто разработочных приемов. Логичность и естественность этого

процесса очевидна: в Инвенции, в частности, к возникновению двух- или трехголосной фактуры приводит неукоснительное следование приему длительной имитации (канон в октаву) на всем протяжении экспозиции (такты 1—29). В разработке и репризе (Инвенция фугированного типа) происходит дальнейшее обострение и уплотнение гармонической ткани (опять же на основе линейных сопряжений), возникает неопределенный ладовый контекст, происходит интенсивное смещение метрических акцентов, подчеркивается разрыв регистров. Появление в начале разработки темы в обращении (жесткое акцентирование каждого звука, усиление минорного колорита — *b-moll*) дает импульс для дальнейшего переосмысления образа и его замены неуклонно нисходящими, нарочито равномерными гаммообразными ходами в репризе, резюмирующими развитие Инвенции. Важную роль играют и тембро-симфонические принципы: общее нисходящее регистровое движение от предельного высокого, “стеклянного” звучания темы Инвенции в экспозиции (во второй, а затем в третьей и четвертой октавах), ко все более низкому (в пределах первой октавы — субконтроктавы) в репризе.

Фуга же, по существу, является продолжением Инвенции, новым этапом развития, тем более, что ее тема восходящим рисунком мелодии напоминает об Инвенции. Вычленение и акцентирование восходящих поступенных мотивов в разработке Фуги готовит появление темы Инвенции (она звучит как один из возможных вариантов ритмически измененной темы Фуги). Наконец, еще один длительный разработочный эпизод подводит к соединению (одновременно звучанию) тем Инвенции и Фуги и их последующему отстранению (обычный для композитора знак пресечения как бы резюмирующего образа). В результате чего вместо синтезированного образа Инвенции-Фуги, в котором открылись и утвердились механистично жесткие, принципиально диссонантные основы, в заключении всего сочинения провозглашаются восклицания-фанфары.

Здесь, на протяжении Инвенции-Фуги были испытаны интонационные средства построения необарочных тем-образов, показана их изнанка, в условиях нового строя обнажившиеся противоположные качества (энергия-механистичность, активность-жестокость, плавность мелодического движения — гаммообразность и сухость интонационных линий). В результате приспособления традиционных моделей к новым условиям произошла *мутация* образов: они приобрели отчетливо негативные свойства.

Этот процесс, фигурально выражаясь, нежелательной перестройки тем (ибо, в противном случае композитор завершил бы ход действия не отстранением комплекса-наложения тем Инвенции-

Фуги, а их утверждением) еще более усугубляется в контрастном сопряжении с лирическими, опять-таки ориентированными на определенные модели классического типа, образами средних частей цикла. Основанные на вариантно-строфическом развитии мелодических, песенных по своей сути музыкальных образов, они функционально близки медленным частям сонатно-симфонического цикла (философское размышление, глубоко личностное отношение к происходящему, поиски позитивных эстетических критериев).

В основе второй части лежит тема, особенности строения которой близки народным — опора на интонацию квинты, подчеркивание плагальных оборотов натурального f -moll, частая смена метра ($\frac{4}{4}$, $\frac{7}{4}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{5}{2}$, $\frac{9}{2}$, $\frac{3}{4}$), выделение VII ступени лада. Вместе с тем, скованное звучание длительно выдержанных аккордов, напоминающих о фактуре органных хоралов, придает им жанровую неоднозначность, некую неопределенность и напряженность (*пример 19*).

Аналогично построена и тема третьей части, сочетающая в себе черты народной песни (интонационное движение мелодии из вершины-источника, с нивелированием сильной доли такта, возникающая внутриладовая переменность $Des—b—Des$) и лирического ноктурна в духе и традициях Д.Фильда, раннего Шопена (характерный тип сопровождения) (*пример 20*).

И в Хоре и в Lied постепенно откristаллизуется лирическая мелодика с рельефными, широкими интонационными ходами, острыми, диссонирующими подголосками, бифункциональной гармонией, политональными пластами (например, Fis/f в Хоре), с характерным для стиля Попова экспрессивным соотношением разнорегистровых линий, неожиданных акцентов, метрической свободой движения.

Еще более определенно, под критическим углом зрения рассматриваются и отстраняются лирические образы *Септета*. В этом контексте наиболее оригинален начальный мотив первой части — как материал для длительного и многодейственного развития (*пример 3 а*). Как бы по эскизам прошлого (точнее фольклорной традиции) композитор создал самобытный современный вариант. Пасторальная тема флейты соткана из кратких, к тому же малопредсказуемых по интонационному движению мотивов. Отдельные ее построения (трихордные попевки $a^2—h^2—d^3$, $e^3—d^3—g^3$) словно восходят к народному прообразу (подчеркивает это VII натуральная ступень a -moll). Да и сама фактура с выдержанным остинатным движением средних голосов, образующих и опевающих интервал квинты, включением длительно тянущегося (бурдонного) баса имеет явно фольклорные корни. Вместе с тем, особенности строения и развития мелодии, — и прежде всего активная динамика роста образа, отпочкования от него

действенно динамичных, скерцозных, драматических элементов — свидетельствуют о том, что фольклорные корни уходят вглубь, прорастают новыми побегами, в которых уже нет не только прямой, но и косвенной связи с фольклорной моделью. Выход за фольклорные рамки здесь подобен разрушению некоей преграды, стесняющей движение, тормозящей развитие. Дорога, по которой из фольклорного родника устремляется мелодия, оказывается непроторенной, и разного рода дополнительные (новые) мотивы, возникая попутно, активизируют движение, ведут к новому тематическому образованию.

Важно, что композитор, вскрывая неожиданные возможности лирического образа, рельефно, под критическим углом зрения рассматривает их. Так, уже во втором, разработочном разделе первой части тема флейты обретает возвышенно эпический характер (она звучит в обращении у солирующей флейты), но почти сразу же этот пафос снижается за счет усиления скерцозных элементов (соединение фрагментов темы в партиях кларнета и скрипки — и трубы на фоне стучащего мотива-ритма у виолончели и контрабаса, а затем фагота), что ведет к почти полному отстранению лирических элементов, их замене на механистично жесткие.

Новая попытка формирования лирического образа на основе фольклорных, правда несколько завуалированных истоков намечена в третьей части — *Largo* (пример 3 б). Здесь, однако, композитор сразу же подчеркивает разные грани образа — не только его лирическую основу (мотивы опевания солирующей скрипки, поступенное восхождение, опора на консонансы), но и эпико-драматические черты (акцент малосекундовых элементов, активное использование неустойчивых ступеней лада, включение неожиданно резких бросков мелодии, но и общий — размеренный темпо-ритм, свободное метроритмическое движение). Образ *Largo* сложнее, противоречивее, углубленнее, чем пасторальная тема первой части. Любопытно, что его развитие приводит к возникновению ностальгического наплыва: квазиромантического эпизоду (пример 21). Здесь постоянно чередуются фазы взаимного притяжения и отталкивания: романтические зовы солирующей скрипки с сурдиной ($ges^2-f^2-as^2$, ges^2-es^2) сопряжены с синкопированным ритмом аккомпанемента виолончели и контрабаса, который напоминает, с одной стороны, о хабанере, а с другой — о танго. Отсюда амбивалентность лирического образа Септета: мучительное напряженное ожидание — и ирония.

Однако наиболее откровенно пародируется, с явным привкусом сарказма, тема трио второй части в Скерцо, — характеризующем этот собирательный образ лирического плана, обращенный как к музыке XVII—XVIII веков, так и к лирике Чайковского (пример 22).

Соответственно акцентированы мелодраматические черты (подчеркнутые задержания к основным звукам мелодии, нарочито утрируемые — как своего рода предыхания — форшлагги). Окончательное развенчание этой темы происходит в финале. Оказавшись вовлеченной в пучину банальной уличной мелодии “Цыпленок жареный”, она растворяется в ней. Или же — отстраняется неким примитивно общительный “знаком” нэповских времен. Так — бесславно — завершается движение романтизированного — одного из ведущих образов Септета. Чем не крутой вираж от прошлого к нынешнему состоянию лирических эмоций! От своего далекого прототипа — гавота — тема трио скатывается к банальному уличному жаргону.

В финале же происходит гротескное сопоставление основной, графически очерченной, угловато изломанной темы трубы и лирической темы эпизода третьей части, которая предстает здесь в своем чистом (без синкопированного аккомпанеента) виде. Реакция на это сопоставление однозначна: звукоизобразительные элементы, возникая в партии трубы, вызывают ассоциации с саркастически-язвительным смехом. Как очевидно из данного контекста, приспособление старого к новому не только не эффективно, но бессмысленно, нелепо, карикатурно.

Симптоматично, что и отпочковавшиеся от основной пасторальной темы первой части мотивы, перерастая в самостоятельные образы, а затем и в образные сферы, подвергаются переоценке. Так, скерцозный элемент, отделяющийся от начальной лирической темы, — словно двуликий Янус — балансирует на грани гротеска-драмы. Преобразованный на его основе фанфарный возглас то звучит героически апофеозно (в контексте первой части), то балаганно (в Скерцо). Скерцо дает возможность проявиться всем заложенным в этом двойном образе потенциям. Его метаморфозы удивительны: то он предстает в виде некоего эксцентричного танца, напоминая фокстрот, то звучит — в партии солирующей скрипки — утрировано томно; то появляется в комичном дуэте трубы и флейты — с превеличенно бодрым пафосом, назойливой скороговоркой, то превращается в нарочито механистичный, крикливый возглас.

Аналогично развивается и основная тема финала, которую энергично провозглашает труба. Она — как игриво бойкое отражение темы Largo (своего рода образная модификация философски углубленного начального образа третьей части). Разворачиваясь в виде четырехголосной фуги, финальная графически очерченная тема трансформируется в пародийно-скерцозную, во многом благодаря острому, почти буффонному мотиву противосложения у виолончели и контрабаса (*пример 23 а, б*).

Благодаря внутренней противоречивости основного пасторального музыкального образа первой части и его активному развитию, на протяжении всего цикла крупным планом “рассматриваются” классические варианты модификаций, точнее — возможности выявления новых качеств синтеза. Утверждение традиционных — героических, скерцозных, лирических образов оказывается бесперспективным. Возникающие в финале модификации знакомого по предыдущим частям материала равно как и двойственный образ финала отстраняются (аналогично началу финала Девятой симфонии Бетховена). При этом, каждый из образов-состояний предшествующих частей доводится до абсурда, окарикуатуривается. Иными словами, композитор как бы намеренно доводит эмоциональное развитие определенного, классически ориентированного образа до возможного предела, показывая тем самым несостоятельность подобного рода решений.

Итак, в Большой сюите для фортепиано и Септете Попов выстраивает концепции на основе множественных аллюзий, как бы просматривая реальные пути развития устойчивых образных элементов в современных условиях. При этом он использует такие методы, как:

- разностилевой синтез (точнее, разностилевые сопряжения);
- разножанровые соединения;
- линейное наложение контрастных элементов;
- вычленение отдельных характерных оборотов и их гиперболизация.

Ясно, что критически оценивая возможности традиционных моделей, композитор ищет пути оригинального, но в то же время не беспочвенного их переосмысления. И если в Большой сюите еще преобладает деструктивный принцип, то в Септете, напротив, настойчиво и логично акцентируется результат, а затем, на протяжении цикла — мысль о невозможности иных решений (в данной ситуации). В коде финала естественно возникает, утверждаясь, тема из заключительного раздела первой части. Подчеркнем путь, по которому композитор разворачивает движение: ясные составляющие конкретного образа, их критическая переоценка и переосмысление и уже на этой основе не просто соединение, но органичный *синтез* разнохарактерных элементов при доминирующей роли распевно-лирического начала (*пример 24*).

Переосмысление образов, опирающихся на классические модели, происходит, что хорошо известно, и в Первой симфонии Шостаковича. При этом, как и в Септете Попова, образы эти имеют несомненно единый источник — вступление к первой части. Правда, есть определенные расхождения в том, *как* идет сам процесс

пересмотра в одном и в другом случаях. Шостакович довольно четко прорисовывает трагическую метафору и углубляет повествование откровенно траурными оборотами не только в медленной части, но и в финале. Вообще, Шостаковичу уже в ранний период в гораздо большей степени, нежели Попову, был близок трагедийный сарказм, в результате чего практически все образы имели своих двойников, и только, пожалуй, скорбно-трагические “острова” были исполнены подлинно проникновенного звучания (своего рода, карнавал жизни перед ликом всевидящей смерти!). К тому же Шостаковичу свойственны более энергичная, быстрая смена эмоциональных координат, неожиданность контрастных сопряжений — стремительность “смен декораций”. С точки же зрения интонационного раскрытия — не столько синтез разножанровых элементов (что свойственно Попову), сколько выявление нового интонационного поля в конкретном жанровом образе (будь то марш, вальс, колыбельная и т.д. в образных полюсах Первой симфонии).

Драматический комизм ситуации в Септете Попова и трагический сарказм в Первой симфонии Шостаковича — как два возможных варианта действия в смешанном, противоречивом контексте современности. Метод монотематизма, позволяющий Шостаковичу представить напряженно скорбную тему гобоя из третьей части в виде громогласной приподнятой энергичной финальной темы-резюме — сходен с романтическим, но по-современному острым движением от одного контрастного полюса к другому. Абсолютно точно подметил исследователь свойство Шостаковича мгновенно переходить к противоположным фазам: “Неожиданность — словно лозунг музыки Шостаковича” (П., 30). Подобный принцип мгновенных переключений связан с кинематографическим кадровым движением.

Как известно, “немало говорилось по поводу некоторой стилистической несамостоятельности”³⁷ Первой симфонии Шостаковича. Чему удивляться? Открытие мира происходило через сравнения, критический отбор и развитие уже внутренне органично воспринятых звукообразных фонем.

Многие из тех, кто слышал *Первую симфонию* Попова в 30-е годы также ощущали заимствования, точнее — определенные влияния (здесь можно назвать не только Вагнера, но и Чайковского, Стравинского, Хиндемита, Бетховена, Малера, Баха). Это казалось естественным для начинающего автора, который использует уже наработанные и хорошо им усвоенные приемы, средства, способы музыкального развития и языка. “Я хотел бы сказать, что знакомство Попова с Шёнбергом, Стравинским, с Кшенеком, Бахом, Бетховеном дало хорошие плоды <...> и по своему идейному содержанию

и по качеству мастерства (Симфония — *И.Р.*) безусловно является совершенно оригинальным, совершенно нашим, именно революционным произведением”, — так, в духе времени, защищал Первую симфонию Б.Арапов³⁸.

Для Попова, как и для Шостаковича, были притягательны контрастные стиливые полюса прошлого: Вагнер и Стравинский, Скрябин и Глазунов, и, конечно же, Чайковский, Малер, Бах. Шостакович, думается, более следовал логике построения и развития определенных образов в духе своих предшественников. Попов — почти открыто декларировал свои заимствования едва ли не цитатного характера. При этом оба композитора внешне более крепко держались за опыт XIX столетия, тогда как глубинные связи уходили в эпоху барокко.

Только спустя десятилетия в Пятнадцатой симфонии Шостакович откроет завесу над своей творческой лабораторией и уже не юношески дерзко, как в Первой симфонии, а утвердительно расставит смысловые акценты, прорисовывая аллюзийный и цитатный ряд, в котором “голоса” Вагнера, Россини, Малера будут слышны наиболее отчетливо. По сути же смысловые акценты остались прежними. Напряженный, безответный полюс вагнеровско-малеровского эмоционального склада окажется умноженным в современном мире. То, что в Первой симфонии скорее служило подтекстом, в Пятнадцатой обернулось собственно текстом. А ведь никто иной, как Попов, уже в своей Первой симфонии почувствовал возможность подобного рода сопряжений разноориентированных блоков — образных сфер и прочертил линии “чужое-свое”, так и не найдя ответа на волновавший его вопрос внутренней переориентации. Не нашел ответа потому, что вопрос этот касался не внешних, а *внутренних* параметров: сохранения или смены художественных ориентиров. При всем желании композитора постичь новые реалии и утвердить их процесс тормозился. Логика развертывания материала вступала в противоречие с уже готовыми формулами времени. Вопросы не снимались, а множились. Их движение вело к трагическим обрывам, на краю которых и Шостакович и Попов в своих симфониях резко сменили “знаки”, воспользовавшись уже приготовленным кем-то (социальный заказ времени) заранее ответом. Поэтому-то прав исследователь, “да, конечный вывод все-таки воспринимается оптимистически как утверждение несломленной воли к жизни и борьбе, своего рода категорический императив: “*Es muß sein!*”³⁹ Этот концепционного свойства вывод Первой симфонии Шостаковича может быть приложен и к Первой симфонии Попова. Хотя истинное значение финальных переключений откроется только спустя годы, когда станут проясняться очертания последних циклов Попова и

Шостаковича — симфоний-“неответов” на все поставленные проблемы в прежних сочинениях.

В Первой симфонии Попова, в отличие от Септета (Камерной симфонии), где весь тематический материал ориентирован на классическую лексику, прежде всего интонационную, и ее переосмысление, выдержан иной принцип: сопряжения неустойчивого, несформированного еще тематизма в условиях экспрессии ритма, тембра, гармонии, регистровых отдалений и т.д. и лирики, обращенной к испытанному арсеналу выразительных средств. Здесь предельно разведены “мосты” между движением импульсивных ритмо-гармонических комплексов (сфера главной партии первой части, финал) и медленным разворотом лирико-романтических мотивов (побочная партия первой части, *Largo*). Именно лирическая образная сфера симфонии обращена к прошлому, имеет явный характер аллюзий, или вариаций на стиль. И это связано с замыслом композитора в показе длительной и сложной перестройки внутри образа, имеющего классическую ориентацию. Из темы побочной партии, как из источника романтических иллюзий, рождается и развивается сквозной образ глубоко личностного свойства. В. Богданов-Березовский, анализируя концепцию сочинения, отметил, что роль побочной партии в раскрытии содержания первой части заключена в показе реакции сознания, уводящего “в мир глубоко внутренних, личных переживаний, и в мир прошлого”⁴⁰. К такому рассуждению подталкивал, как это очевидно, весь музыкальный строй лирической побочной партии. С момента своего формирования из недр связующего эпизода (по звукам уменьшенного септаккорда) она становится символом романтического мироощущения (*пример 25*). Рисунок мелодии с характерный фигурой группетто и последующим восходящим движением, с общим неустойчивым звучанием, с интонациями томления — все это напоминает о лирических образах вагнеровских опер, прежде всего о “Тристане и Изольде”. Ощутима, однако, и историческая дистанция: в музыке Попова сложнее интонационный комплекс, включающий V^b III^b II^b IV^b ступени до минора, изменчивей метрика ($6/4$, $5/4$, $3/4$, $4/4$), тоньше нюансировка. Развиваясь в виде полифонических вариаций, тема побочной партии прорастает в заключительную, которая постепенно меняет свой ностальгический характер и становится довольно жесткой, или, как отмечал в свое время Б. Арапов, угрожающей по звучанию⁴¹.

Линия дестабилизации побочной партии, по сути, начинается уже с заключительной, которая переводит “ностальгический” интонационный блок в лоно драматического сарказма (резкие выкрики темы у меди). Эта линия дестабилизации побочной партии, приобретающей

в итоге характер трагических стенаний, отчетливо прочерчена на протяжении всей разработки. Здесь — прежде всего в результате тщательной интонационной работы идет процесс слома, отвержения некоего идеального, возвышенного, впрочем, того, что осталась в прошлом, в памяти, но не в реальности. Реальность — это не обретение новых лирических (личностных) констант, а их рассеивание (финал). Трагизм ситуации, о которой говорил Асафьев в связи с Первой симфонией Попова, выявлен прежде всего на интонационном уровне. (Напомним, что трагический разворот в Первой симфонии Шостаковича обусловлен жанровой трансформацией.) Именно слом интонационных рычагов, управляющих пластическим ходом мелодии побочной партии, ведет к разрыву всех компонентов языка, к погружению образа в стихию тех динамических пространственных “ходов”, которые определяют контур главной партии, резко противоположной побочной. Ориентация на тип мелодики позднеромантического склада отнюдь не случайна. Композитор, используя квазицитатный материал, выводит его к интонациям-отрицаниям. Путь от широко разветвленной мелодии к кратким ниспадающим интонациям имеет, безусловно, программный смысл. Также, как, собственно, и обращение к романтической стилистике.

Возникает вопрос об отношении к традиционному наследию других современников Попова и Шостаковича. Неужели, к примеру, Шапорин, Шебалин, не говоря уже о других авторах, миновав наработанный классический опыт, сразу выявили свои оригинальные творческие методики? Отнюдь нет. Разностилевые послылы в музыке названных композиторов, в силу большей традиционности избираемого ими материала, не проявлялись так отчетливо, как в первых симфониях Попова и Шостаковича. Шапорин, к примеру, не только с первых грузно унисонных попевок до-минорной Симфонии открыто провозгласил “ориентацию на прошлое русской музыки”, но планомерно, в каждой части проговаривал идею “Руси” на знакомом языке, восходящем к Бородину, Римскому-Корсакову, Глазунову, Мусоргскому. Возможны переклички со стилистикой Стравинского (в Скерцо). В целом в Симфонии Шапорина, как и во всем его творчестве, чувствуется прочная опора на классический способ мышления, органично присущий этому мастеру.

Более опосредованно и менее ощутимо, в сравнении с Шапориным, претворял классические идеи Шебалин в драматической симфонии “Ленин”. При чем следование приемам и принципам собственно развития материала, было явно определяющим, ибо в плане интонационного движения Шебалин, очевидно, стремился к интонационной обобщенности. Свойственная Шебалину лирика

объективного плана открывалась в логически выверенных, часто полифонизированных формах, в которых скорее угадывались, нежели проявлялись свойства языка русских классиков, сопряженные с европейским полифоническим стилем.

Вообще и Шапорин, и Шебалин, несмотря на все разрывы современности, все же придерживались классической ориентации, утверждали ее. Пожалуй, в этом была своя правда, ибо классика оказывалась той последней опорой, потеряв которую можно было потерять и свой голос. Хотя и здесь не все просто. При всей уверенной интонации, звучавшей в симфонии “Ленин”, она — в сопоставлении с той же Первой симфонией Попова, или Первой Шостаковича, или же с песенно-симфоническим циклом “Запад” Животова — оказывается сочинением “безличностного свойства”, достаточно вялым и декларативным. Шебалин, стремясь к объективной зарисовке событий, ведет развитие по классически выверенному руслу, эпизод за эпизодом, но при этом не только не делает обобщений, но и даже не пытается дать свою оценку происходящему. Уход от действительности таким образом? Полное приятие происходящего? Апатия к будущему и надежда на прошлое? Как бы то ни было, Шебалин запечатлел облик прошлого в настоящем, используя проверенные временем интонационные построения, лишенные “острых углов” и резких “восклицаний”.

Упомянув о песенно-симфоническом цикле “Запад” Животова, отметим в нем некоторые стилевые ориентации. Прежде всего скажем о том, что композитор как бы продолжает и развивает идею Мусоргского, воплощенную в цикле “Песни и пляски смерти”. Факт сам по себе интересный, ибо здесь, как позже в Четырнадцатой симфонии Шостаковича, образ смерти предстает также в виде реальной, всепроникающей силы. На специфику речевого мелодического говора ориентирована в этом сочинении интонационная лексика: с обостренно-выразительными интервальными бросками, “говорящими” паузами, песенно-фольклорными речитативными фразами. Помимо этого сам принцип хорового диалога, с активной и многоплановой функцией хора, напоминает о массовых сценах в операх Мусоргского. Что сейчас нам особенно интересно — это аллюзии и квазицитаты из “Песен и плясок смерти”. В частности, в четвертой и шестой частях цикла воспроизводится фрагмент “Серенады”: в посвящении “Моему сыну солдату” (четвертая часть) мелодию Серенады исполняет тенор со словами “Благоуханная земля”, а в шестой части (“Сжимай ветрб ногами”) характерный покачивающийся фоно-мотив Серенады оборачивается резким маршем. Ясно, что композитор не ставил перед собой задачу поисков нового контекста, переосмысления

уже знакомого образно-музыкального ряда. Ему важно было другое: вскрыть за “программным рядом” (“Запад”) истинный смысл сочинения, обращенного к послереволюционным событиям в России. Не случайно, строй его возбужденно-взволнованной речи, обрисовывающей “предгрозовые и послегрозовые” шквалы, напоминает о сумрачных страницах начала Второй симфонии Шостаковича, и точно с таким же, как и Шостакович, прицелом ориентируется на “скрябинские призывы”. Хотя, конечно же, Животову более близкими были идеи Мусоргского, а в плане симфонизма — малеровский тип драматургии.

В духе времени, с опорой на традиции Глазунова, Скрябина, отчасти Мусоргского создавал в этот период свои симфонические полотна Пашенко. Авторская лексика, симфонический метод, “уточнения” через фольклорный “остов” (народная песня в финале Пятой симфонии) — все это свидетельствовало о связи с классическими прообразами. Четвертая и Пятая симфонии (конец 20-х годов) ориентированы были на объективно-лирическое раскрытие современности. Созданные почти одновременно с Первой симфонией Попова “Траурно-триумфальная” симфония для оркестра, хора и чтеца (1932), “Пионерская” для малого симфонического оркестра (1932) и поэма “Освобожденный Прометей” для солистов, хора и оркестра выявили основной — волевой — императив музыки Пашенко. Однако чрезмерная зависимость от традиции оборачивалась дефицитом своеобразия. Композитор, казалось, не особенно подбирая “слова”, апеллировал и к мужественным страницам лирики Бородина, и к решительным, энергичным оборотам Глазунова, и к образам Скрябина, и к аллюзиям скоморошских наигрышей.

В связи с затронутой проблематикой небезынтересно было бы сопоставить языковые особенности музыки учителя и ученика — Щербачева и Попова. Напомним, что еще во Второй, “блоковской” симфонии, созданной в середине 20-х годов, Щербачев открыто провозгласил ориентацию на малеровско-скрябинский тип тематизма. В то время, когда Попов создавал Первую симфонию, Щербачев работал над камерной — Третьей симфонией, в которой обнаружилось воздействие языковых фонем Р. Штрауса, Малера, отчасти — Стравинского. Судя по всему, Щербачев не был склонен к резким разграничениям образных сфер, к сталкиванию разнонаправленных традиционных стиливых знаков; напротив, он тщательно развивал идеи своих предшественников на основе своего рода синтеза русского по характеру мелодизма с европейской — полифонической — техникой письма. Эта, одна из основных идей Щербачева, идущая от Глинки, Напомним, была подхвачена и органично развита Поповым. От Щербачева Попов воспринял вкус к логичности

голосоведения, синтезу фольклорных и классических элементов языка, к пластическому развороту формы. Процесс же реформирования нового интонационного поля в музыке Попова был, очевидно, сильнее, энергичнее, нежели у Щербачева. Образно говоря, учитель скорее указывал направление поисков, ученик же — оригинально развивал идеи, подсказанные самим временем.

К середине 30-х годов в отечественной музыке все отчетливее дает о себе знать романтическая тенденция, соответственно повлекшая за собой смещение акцента с объективного на субъективное. Созданная в 1937 году Пятая симфония Шостаковича как бы подытоживает то, что составляло пафос “подтекста времени”: обращение в глубь человеческой души, подчеркивание разрыва между внешними и внутренними событиями. Думается, однако, что окружавшие Пятую Четвертая и Шестая симфонии Шостаковича еще более определенно — резко и глубоко — раскрыли эту проблематику. Естественно, что корни музыкальной эстетики романтизма здесь проявились довольно сильно, в том числе и на интонационном уровне. Вместе с тем и связь с классикой также очевидна. Языковые реалии лирико-трагической Четвертой симфонии напоминают, с одной стороны, о Малере, а с другой стороны — о Бетховене, Бахе (скрытое двухголосие тем, их полифонически-линейные контуры, инструментальные речитативы). Поразительно, но факт: Четвертая симфония не только представляет будущую “фаустианскую”-“гамлетовскую” тему Пятой симфонии, но напряженно, эмоционально, глубоко разрабатывает ее.

Трехчастная лирико-философская Шестая симфония, воспринятая современниками как “странный” цикл, завершает “гамлетовский” триптих: Четвертая — Пятая — Шестая. В последней вновь перед нами явная переключка с Малером: как и в Четвертой симфонии Малера, Шостакович в Шестой использует определенные аллюзии с классикой (Гайдн, Моцарт, Россини — финал симфонии). Эта идея распространяется и на принцип формирования тематизма Скерцо — финала из бытовых, общительных и одновременно контрастных интонаций; поступенных “шагов” и широких “бросков”, тщательно восполняемых последующим развитием. В основном тематическом материале финала очень важное место занимает по-разному преломляемая лирическая секстовая интонация. Так формируется определенная квазиромансовая “прослойка” тематизма, движущая внутренним развитием мелоса. И даже в абсолютно “россиниевской” теме главной партии финала, в ее звонких октавных бросках и в россыпи опеваний все же преобладает лирическое наклонение, и выразительная акцентировка fis^2 — a^1 этому способствует. Собственно, и вторая часть, Скерцо-вальс, интерпретирует

секстовые обороты, то подчеркивая их полетно-приподнятый характер, то иронически снижая пафос.

Акцент на Шестой симфонии сделан нами не случайно. Смеем утверждать, что именно этот “странный” цикл Шостаковича наиболее выпукло воплотил не только концепционную, но и интонационную модель времени, возникшую на основе синтеза классических и романтических средств. Этот, образно говоря, новый классический романтизм, естественно, достаточно определенно проявился не только в упомянутой триаде Шостаковича, но во многих других сочинениях этого периода.

Безусловно, здесь в первую очередь должны быть названы произведения Мясковского — одного из наиболее сильных выразителей нового романтического слышания эпохи. Его Шестнадцатая, Семнадцатая, Восемнадцатая, Девятнадцатая симфонии словно в разных ракурсах выявили разные оттенки лирических эмоций: от безмятежно-светлого до обостренно драматического. Множественные аллюзии, используемые мастером, направляют слух к мужественным страницам бетховенской лирики и одновременно к героико-эпическим образам Глазунова, жанрово-народным интонациям, характерным для кучкистов, для Чайковского. Здесь, условно говоря, романтически возвышенный строй лирики щедро питают народные истоки. Определенной вехой развития лирико-романтического симфонизма Мясковского стала его Двадцать первая симфония, мелос которой восходит и к народно-жанровым, и к романтическим основам, и к барочному типу интонационно-полифонического движения. Имея ввиду именно эту — одну из лучших симфоний современности — Асафьев писал, вопрошая и утверждая одновременно: “Не останутся ли они (симфонии Мясковского. — *И.Р.*) — все в целом — “Одиссеей” одного из личных сознаний нашей эпохи — в числе эпических сказаний о напряженной, изумительной и страстной борьбе человеческого ума за право подлинной человечности?” (П., 19). Действительно, в симфониях Мясковского лирическое и эпическое начала всегда создают особо выдержанный “каркас”, являясь составляющими единого — *романтического* — взгляда на действительность, на естественность “подлинной человечности” (Б.Асафьев) в жизни.

В конце 30-х годов лирическая напряженность романтических эмоций начинает уступать место эпико-героическим мотивам, что — в связи с атмосферой времени — было явлением, обусловленным характером переживаемых событий в мире, в жизни, в судьбах человеческих*.

* Среди сочинений романтико-героического склада можно назвать, в частности, забытую Симфонию памяти С.М.Кирова В.Мурадели — сочинение, во-многом подготовившее появление его Второй симфонии, а также “Элегию

В контексте усилившейся лирико-романтической тенденции в соединении с эпически неспешным повествовательным ритмом образов возникали два концерта Гавриила Попова (оба сочинения остались незавершенными). *Концерт для скрипки с оркестром* (ор. 17) обращен к романтически-возвышенному строю чувствований. Это своего рода элегическое продолжение того развития лирического образа, который, по сути, не мог исчерпать себя в двух частях Первой симфонии.

Судя по высказываниям композитора, концепция первой части должна была завершиться светлым “идеальным” образом-состоянием. “Конец предполагается в ощущении “пробуждения солнечного весеннего утра на опушке леса благоухающими ландышами”, — такое поэтическое образное состояние чувствовал и хотел запечатлеть не только музыкально, но и словесно автор⁴². Предполагаемое название “Весна” зафиксировано на титуле одного из вариантов первой части концерта. О характере ее интонационного строя тоже есть высказывание композитора: “Я задумал ее (экспозицию первой темы концерта. — *И.Р.*) в довольно широкой (в смысле повторений, утверждений главной тональности, подчеркивания попевок — певучих и напористо бегущих, рвущихся радостью) форме” (Д., 256).

Однако не только упругие, “россиниевские” интонации искрятся в первой части. Здесь есть автоцитата: фрагмент из “вагнеровской” побочной партии первой части Первой симфонии. Таким образом налицо своего рода сплав лирико-романтических (в том числе шопеновского плана) интонаций и напряженной мелодики в духе Вагнера, или как отмечал композитор, “элементы скорбности в песенной экспозиции” (Д., 257) (*пример 26*).

Разные истоки имеют эскизы медленной части: ноктюрн (начальное построение *Adagio*), довольно резкий инструментальный речитатив (*Largo*, скрипичное соло) и хорал (*Largo*, скрипичный ансамбль) (*пример 27*). Финал же, судя по наброскам, имел явные аллюзии фольклорных попевок, того преломления народно-песенных оборотов, которое свойственно Первому фортепианному концерту Чайковского.

Итак, из непроясненной “новой” лирической сферы Первой симфонии композитор стремился найти выход в пейзажно-романтическом, с фольклорными акцентами Скрипичном концерте. И если ему это не удалось в силу разного рода обстоятельств, то все же был намечен поворот — путь от лирики неоромантического типа к лирике

памяти С.М.Кирова” А.Животова, “Романтическую поэму” для скрипки с оркестром В.Желобинского, Рапсодическую увертюру для симфонического оркестра Л.Половинкина, “Дивертисмент” в форме рондо Ю.Кочурова, Концерт для арфы с оркестром А.Мосолова и т.д.

с крепкими фольклорными корнями. Собственно, такой подход к формированию лирических образов, к формированию всей интонационной сферы укрепится в первой половине 40-х годов, в период войны.

Фортепианный концерт — своего рода контрапункт к лирическим образам Первой симфонии. Судить о партитуре Фортепианного концерта практически невозможно, ибо задан только самый первый — начальный — ход оркестра. Зато по черновым наброскам ясно, что композитор планировал провести жесткое разграничение между полифонизированно-угловатой главной и лирической побочной партиями (конфликт, которому суждено было реализоваться в Первой симфонии!). Все же во фрагментах вступления, в существующих 17 тактах несозданного *Largo appassionato*, в других набросках — четко “проговаривается” экспрессивная, энергичная интонация, будоражающая движение образа, словно оборванного на полуслове (*пример 28*).

Оставшись “архивными материалами”, оба концерта, тем не менее, важны для понимания того движения от Первой симфонии ко Второй, которое знаменовало определенный поворот композитора к ясности, опоре на фольклорную традицию и связанное с этим тяготение к эпическому мелосу.

Разрыв между Первой и Второй симфониями почти в 10 лет — промежуток значительный. За эти годы композитор “с головой” ушел в кино-музыку. Потрясение, вызванное официальным запрещением Первой симфонии, ее дискредитацией, — не прошло бесследно. Как и Шостакович, который после расправы над “Леди Макбет Мценского уезда” осуществлял воплощение образно-драматургических идей в инструментально-симфонической сфере, Попов в течение второй половины 30-х — начала 40-х годов развивал свои концепционные замыслы в кино-театральных, камерно-инструментальных жанрах.

Военные годы сфокусировали усилия многих композиторов на выявлении тех главных черт, которые составляют русский музыкальный характер, с его неповторимым, своеобразным соединением волевых, скорбных, лирических, зажигательно веселых мотивов, как бы настоянных на фольклорной основе.

Неофольклорная тенденция существенно отразилась на интонационном строе *Второй и Третьей симфоний* Попова. Во Второй симфонии “Родина” об этом свидетельствует стихия русского песенно-танцевального движения; в Третьей — зажигательные испанские мотивы.

Однако неверно было бы думать, что названные опусы покоятся на песенно-танцевальном фольклорном каркасе, ибо, во-первых, народный музыкальный “говор” лишь инкрустирован в романтически

ориентированном мелосе, а во-вторых, он активно проработан в контексте разностилевых полюсов. Заметим, что композитор, отталкиваясь от четко сформулированных фольклорных образов-обобщений, энергично видоизменяет их. В результате фольклорные зачины становятся программными определителями сложнейших сочетаний лексически неоднородного слоя. Эту лексическую неоднородность в названных опусах отметили и современники. В частности, сошлемся на приводимое выше мнение Шебалина, который почувствовал в симфонии “Родина” несоответствие “чисто стилистического порядка”⁴³. Более определенно, с оценочными критериями, высказывались по поводу этого сочинения Шостакович и Соллертинский: “Шостакович и Соллертинский очень хвалили третью часть *Largo* и затем *Final*. И не понравились им, по-видимому, первые две части — “Запев” и “Скерцо”, так как в этих частях, по их мнению, не мое творческое лицо и “Скерцо” пустовато по содержанию” (Д., 284).

Что же касается медленной части, то в ней находили близость к образам, музыкальному строю Шостаковича, в связи с чем автор отметил в своем Дневнике: “В “Советском искусстве” от 31 мая есть заметка о Симфонии, довольно подробная, в разделе *Музыкальный дневник* за подписью “Слушатель”. Заметка одобрительная, но с одной неточностью: будто бы третья часть *Largo* моей Симфонии близко соприкасается (или, быть может, наваяна) с образами Шостаковича. Это неверно, так как сущность мелодико-тематического материала мной дана в сфере певучей и страстной диатоники (уже скорей это приближается к Чайковскому и Малеру). Правда, душевно-скованный образ первой темы *Largo* может чем-то приближаться к суровым, скупым и глубоко сдержанным образам “трагического” Шостаковича. Но мелодико-интонационная и функционально-гармоническая сферы *Largo* все же далеки от индивидуальности Шостаковича и раскрывают (в “постепенности”) мой собственный творческий почерк.” (Д., 292). Характерно и высказывание композитора о “фольклорном” наполнении симфонического цикла: “В этом опусе мной использованы как собственные русские темы, так и мелодии, заимствованные из замечательных (но мало известных) русских народных песен”⁴⁴. Приведем, наконец, мнение Н. Чемберджи по вопросу истоков симфонии: “Основная ценность этого... замечательно-го, с моей точки зрения, произведения заключается в том, что автор подошел не только к своей теме, но и к обращению с интонациями русской народной песни с большой дерзостью”⁴⁵.

Суммируя все вышеизложенное, выделим некоторые принципиальные позиции автора, отмеченные как им самим, так и его современниками. Это:

- использование материала фольклорного и иного в виде квинтитат и цитат;
- “дерзкое” обращение с народно-песенным материалом;
- стилистическая неоднородность;
- мелодико-интонационные обобщения в духе Чайковского, Малера, отчасти “трагического” Шостаковича;
- в целом — приближение к зрелому стилю Попова, круто замешанному на основе разностилевых элементов, с приоритетом барочно-романтических и фольклорных.

Если рассматривать Вторую симфонию с точки зрения “постепенного”, по выражению автора, выявления собственного языка, то увидим естественную и последовательную “интонационную модуляцию” от первых двух частей к третьей — *Largo*. Именно в *Largo* сфокусированы идеи “переплавки” интонационных элементов основной — эпически широкой, русской — темы “Запева” в личностно-лирический, окрашенный в драматические тона мелодизированный речитативно-песенный строй третьей части.

Скорбно-трагические черты проступают в начальной теме *Largo*, ориентированной на народные притчи-плачи. Почти совсем не заметны интонационные “схожие точки” с мелодическим образом “Запева”, но они есть: это и никнущие секундо-терцовые обороты, и упругая квинтовая “арка”, и секундовые “зацепки”, как бы перекрестно скрепляющие мелодическую нить. Жанровый исток мелодии, прорисовываясь все отчетливее, становится напряженным, словно набухшим, разрастаясь в своем объеме. Инструментальная линия, с акцентом на голоса струнных, разворачивается и обращается в мелодический образ широкого дыхания и подводит к напряженным, экспрессивно энергичным инструментальным речитативам (*пример 29*). Выход к среднему разделу формы напоминает открывшийся шлюз, или подобен кинематографическому наплыву: тема “вторжения” — механистично ровная, пересекаясь с речитативными фразами солирующих инструментов (наиболее важным, кульминационным становится здесь соло фагота), оттеняет изломанные, резкие фразы речитативного характера. Речитативы среднего раздела *Largo* — максимально удалены от эпически сдержанного основного образа “Запева”, но на протяжении финала именно из этих далеких от фольклорных интонаций (вспомним аллюзии “трагических страниц музыки Шостаковича”) постепенно оформляется поначалу интонационно неясный, затем все более отчетливо прорисованный каркас темы “Запева”.

Вполне вероятно, что Попов здесь использует аналитический метод рассмотрения составных элементов основного тематического

образа-обобщения и соединяет его с известным принципом монотематических преобразований. Так, в частности, за фольклорным блоком открывается напряженный интонационный пласт современного личностно-лирического содержания.

В *Третьей симфонии* интонациональный квазифольклорный и цитатный материал еще более энергично, властно переработан и соединен с элементами, восходящими, с одной стороны, к стилистике барокко, с другой — романтизма, с экспрессивной стихией диссонантных горизонтальных сопряжений. Если во Второй симфонии первые две части все же овеяны романтикой народного колорита, а его преодоление происходит в третьей части, то в Третьей симфонии едва ли не с первой части, выполняющей функцию Вступления к “Симфоническому сказу”, идет активная разработка интонационных зерен и вытягивание из них далеких от фольклорных образований (*пример 30 а, б*).

“Что представляется мне особенно характерным для симфонического мышления Попова и что выпукло выступает во всей звуковой ткани Третьей симфонии? Это комплексность тем, окружение их “подтемными” и “контртемными” элементами-импульсами, из которых рождаются новые звуковые образы. Развиваясь, они заменяют “фоновый”, статично гармонический, фигурационный или имитационный материал, столь часто пассивно сопровождающий экспозицию темы. Благодаря этому музыкальный образ становится многогранным, вмещающим в себя самые разнообразные оттенки эмоции. Такова, например, *risolut’ная* басовая фраза виолончелей и контрабасов, пронизывающая контрдвижением патетическое “возглашение” второй темы первой части”⁴⁶. В этом несколько пространным рассуждении отметим метко определенную характеристику тем как “*комплексных*”. Подчеркнем и выявленный здесь метод интонационных интеграций посредством под-, контр-, над-темных образований. То есть, использование параллельных интонационных рядов-прорастаний, что, кстати говоря, естественно для фольклорных традиций.

Если уже на протяжении первой части Третьей симфонии шел интенсивный процесс интонационной реорганизации, то вторая и третья части, с их, казалось бы, четко фольклорной ориентацией, достаточно остро балансируют на грани интонационных разностилевых стыков: здесь и цитатные фрагменты, и жанрово-определенные обороты (тарантелла, скерцо, *Cantabile*), и по-современному острые, жесткие интервальные ходы.

Наиболее удалена от национально-характерного прообраза медленная часть — *Largo*, где, как и в медленной части Второй симфонии, важное место занимают речитативы-размышления, окрашенные

в напряженно драматические тона (*пример 31*). И лишь в начале финала (вновь напрашивается сравнение с финалом Второй симфонии) словно восстанавливается фольклорная мелодия (возникают контуры основной темы второй части).

Как и во Второй симфонии, в Третьей сохраняется и развивается интонационный метод “вырастания” из фольклорного и нефольклорного материала и его последующее (финальное) возвращение, но уже в новом контексте и с разностилевыми интонационными сопряжениями. Этот интонационно аналитический метод, используемый Поповым, вызывает отчетливую аналогию с художественным приемом сфумато, здесь включенным в качестве одного из слагаемых интонационно разработочного, полифонического развития.

Безусловно, в этом многоликом, по-разному освещаемом образном развитии симфонии имеет место и ориентация на романтический взгляд: контуры темы еще остаются, но облик полярно изменен. И далее контуры темы едва угадывается, совершенно теряются в новом, “внутреннем” содержании начального образа. Не только приподнято взволнованный тон указывает здесь на романтический прообраз, но и сам интонационный строй: с песенно-напряженным пульсирующим ритмом, порождающим и трагические срывы (*Largo*), и гротеск. Романтическая героика Третьей симфонии подкрепляется и резкостью столкновений образов: так, к примеру, энергичное триольное движение основной темы третьей части подводит и одновременно контрастно смыкается со скорбным речитативом солирующих виолончелей в четвертой части (*пример 32*). В развертываемой пассакалии драматическое интонационное плато словно “взрывается” неожиданными вспышками-призывами, в которых слышится то ликование, то гнев (*пример 33*).

Не случайно и сам композитор разнопланово характеризует четвертую часть: “*Largo* — большое, страстное, суровое, скорбное и героическое” (Д., 293).

Обобщая, можно сказать: в симфониях военных лет Попов превращает двуединый принцип: приближение к фольклору и одновременно максимальное от него удаление, что порождает полюсные идеи интонационного плана. При этом композитор классически точно выверяет все составляющие элементы тематизма и на основе тщательной разработки либо уходит, либо приближается к объективно-эпическим по своему складу народным прообразам. И в этом есть пусть отдаленное, но сходство с тем классически высоким, романтически приподнятым и по сути глубоко фольклорным строем, который определялся еще в первых русских классических симфониях Бородина и Римского-Корсакова.

Бородинское в современной музыке — малоразработанная и как бы лежащая на поверхности тема. Мы ее коснемся вскользь не только в связи с раскрытием интонационного действования в симфониях Попова военных лет, но и в связи с опорой на опыт эпического симфонизма ряда других композиторов.

С очевидностью до отдельных деталей можно проследить бородинские черты уже в основной теме Второй части — теме-эпиграфе, дающей импульс к развитию всего последующего материала. Здесь принципиально важны и мощные унисоны-удвоения, и неторопливые, уверенные интонационные переходы, на которых, как на упругих сваях, “крепится” широкая и плотная мелодическая — утолщенная — линия. Менее заметна опора на эпический склад в Третьей симфонии. Однако за прихотливым импульсивным движением мелодики (Intrada) постепенно проступают контуры богатырских сказительных фраз, известных по симфоническим полотнам отечественных классиков, прежде всего Бородина.

Характерны и картинно-былинный тип разворачивания частей, и постепенная дестабилизация крупного плана, и выведение обобщенных тезисов из лирико-личностных мотивов. Припомним, что с аналогичным эпико-лирическим наклоном выстроены военные Пятая и Шестая симфонии Прокофьева. Причем в Шестой — с большей определенностью, чем в Пятой, прослеживается открытая связь с фольклорно-эпическими интонационными фонами, используемыми как Бородиным, так и Мусоргским и Римским-Корсаковым.

Со Второй симфонией Попова и Шестой Прокофьева перекликается в этом плане и одна из лучших — Пятая симфония Щербачева, завершенная в 1948 году и названная “Русской героической”. В ней также сильны опоры на героико-эпические образы русской классики. В ней столь же многопланово, как в классическом, так и в романтическом ответвлениях, происходит развитие образов. Важно отметить, что всеобъединяющим началом в Пятой симфонии Щербачева служит один обобщенный образ, который связывает форму арочно (это характерно и для рассматриваемых симфоний Попова, и для Пятой симфонии Прокофьева).

Героико-романтические веяния времени вызывали особый интерес к национальному искусству. Не случайно именно в военный период возникли такие фольклорно ориентированные произведения, как, например, Пятая симфония-рапсодия М. Штейнберга на узбекские темы (1947), Двадцать третья симфония-сюита Мясковского на темы кабардино-балкарских песен (1942), его же Двадцать шестая — на русские темы — симфония (1948), а также народно-

песенного характера Вторая симфония “Родина” Б.Асафьева, Первая симфония Б.Арапова (1947).

В опосредованном виде, притом локально, использовал фольклорные ростки и Шостакович в своей триаде — Седьмая, Восьмая, Девятая. При этом, если Попов как бы стягивал в единый узел классические, романтические и фольклорные элементы, то Шостакович словно раздвигал неоромантические рамки в инструментальной современной драме Восьмой, “примеривал” классически четкую модель в Девятой, соединял романтически взволнованный и классически строгий строй музыкальной речи в Седьмой. Что же касается опосредованных связей с фольклором, то в Седьмой симфонии они проявились на уровне тематического развития уже в экспозиции первой части, где жанрово ориентированный тематизм исходит из народно-песенных наклонений (эпическая сдержанность главной темы, колыбельная напевная стихия побочной, пейзажно-пасторальные наигрыши связующей и заключительной). В Восьмой — особым интонационно-мелодическим островом, зависимым от фольклорного источника, стала лирико-психологическая побочная партия первой части — одно из выразительных мотивных образований симфонии. В Девятой — прежде всего финал, в котором укрупняются обобщенные, по-современному неофольклорные (а не только неоклассические) речения (главная и побочная партии).

Возможно провести некую параллель между тем, как работали с фольклором Шостакович и Попов. У Попова вначале народно-песенные черты выявлены рельефно, затем практически размываются, чтобы обрести новые качественные параметры. У Шостаковича фольклорные элементы крепко втянуты в воронку сильных личностных интонационных фонем, как бы изначально сплавливающих разнохарактерные элементы. Шостакович словно тщательно фильтрует фольклорные интонации, отбирает скорее не сам тематический материал, а его конструктивные закономерности (принцип развертывания интонаций по типу лирической протяжной песни, сопряжение длительных опеваний с неуклонным развитием и усложнением интонационных контуров). Попов же не только конструирует жанровую сферу, исходя из особенностей интонационного наполнения образов, о чем уже была речь, но и легко переходит от внешне незамысловатой цитатной основы к сложнейшим интонационным напластованиям.

Концепционные реалии, обусловленные концентрированным выражением проблемы “война и мир”, определяют творчество отечественных композиторов всего периода 40-х годов. Осмысление жизненных позиций, обострившееся перед лицом смертельной

угрозы, побуждало композиторов не столько провозглашать, сколько размышлять о многочисленных потерях. Речь идет не только о человеческих жизнях, но и о потерях этического, морального свойства, утрате внутренних ориентиров. Думается, что именно в этой связи крупные симфонические полотна, возникшие в послевоенное время, были наполнены прежде всего лирико-психологическими импульсами, подтекстовыми драматическими коллизиями. И не случайно и Шостакович, и Мясковский, и Попов, минуя “апофеозные” декларации, обратились к рассмотрению именно ценностных реалий (общества, личности).

Хоровая, *Четвертая симфония* Попова своим интонационным строем свидетельствует о явной принадлежности русской песенно-хоровой современной и классической культуре. Ее тематизм опирается на славильные обороты, колокольные раскочки, народного плана трихордовые мотивы. И все же при явных народно-песенных приметах в симфонии налицо многостилевая сплав активно преломленных современным художником барочных, классических и позднеромантических элементов, о чем уже было сказано выше. Возможно, композитору важно было представить интонационный блок в виде прорисованных сложных комплексов, в которых видимый — верхний пласт — как бы сдерживает речения, фонемы многоголосия интонационного, а не только хорового. Такое многоличностное начало вообще свойственно Попову. Здесь, в симфонии, обращенной к теме победы, к восславлению народа, отстоявшего свою землю, композитор, как в фокусе, собирает сильные, апробированные временем интонационные фразы, которые в своем единении дают многослойные, разноэмоциональные слагаемые.

Известно, что Щербачеву, которому Попов показывал симфонию, понравилась своим “русским стилем и энергией” первая часть, меньше всего его удовлетворила вторая (в которой он даже отметил “вульгарный тон”), а в четвертой — подчеркнул “отклонение от стройного русского стиля первой части”⁴⁷. Что касается глубинно “русских” основ первой части — то здесь трудно возразить, ибо все три основные темы, которые называл сам композитор (хотя в действительности, тематических образований здесь гораздо больше) максимально приближены к фольклорным истокам (правда без цитирования подлинных образцов). Вторая же часть в большой степени связана с поэтикой современной бытовой музыки (аналог финалу Девятой симфонии Шостаковича). Финал же, действительно, более разнороден даже в своем интонационном облике, хотя основа та же — фольклорная.

Что же тогда создало непреодолимые препятствия для исполнения внешне актуальной, к тому же неофольклорной, да еще и

хоровой (все компоненты общительного свойства) Четвертой симфонии? Именно внутренняя, глубинная сложность ее содержания — образного и интонационного. Дело в том, что предложенное автором сопряжение интонационных пластов (горизонтальные полосы партитуры) создает поле высочайшего ладового напряжения, несогласований между диссонантными-консонантными структурами, которые по мере развития все более обостряются. Включение жанрово-инородных моментов (ариозо, речитатив, фугато) напоминает о симфонизме Малера. Тогда как работа с микроинтонациями, из которых постоянно выкристаллизовывается “попутный” тематизм, ведет к обширному, трудно собираемому в единое целое интонационно-звуковому пространству. Если добавить к сказанному детализированную метроритмику, экспрессию нюансировки, сложные регистровые сочленения, то станет очевидно: за внешне простым песенно-хоровым изложением скрывается бесконечно интенсивный в своем движении сложный образный мир.

В Четвертой симфонии композитор дает возможность ощутить несогласованное единство разностилевых фонов: интонаций по горизонтали и вертикали, создающих внутренне неоднородный и мощный объемный тематический комплекс. Так, из звука-интонации образуется многочисленный спектр дополнительных звуковых реалий, которые и составляют колосс звука, его внутреннее содержание.

Сопоставление Четвертой симфонии с празднично-героическими опусами того же периода свидетельствует: это сочинение Попова выходит за привычные рамки жанрово-стилевых наполнений, при внешне общительной фольклорности оно не только многосложно по своему интонационно-образному развитию, но и многотемно. Точнее было бы сказать о микро- и макро-тематических ответвлениях, вырастающих до масштабов самостоятельных тем-образов.

Небезынтересно сравнить в этом плане симфонию Попова с рядом сочинений той поры на сходный сюжет. Торжественная ода Мосолова также обращена к теме победы. Перед нами — многократно, на разные лады повторенная, закрепленная концепция обретения мира после войны. Соответствует ей контрастное сопряжение главного, едва ли не единственно полноценного в своем мелодическом виде образа и ритмизированного, механистичного мотива-вторжения. Тема-песня — так можно охарактеризовать начальную мелодию у кларнета, имитирующего народный тембр (безыскусная квазифольклорная мелодия с квинтовым восходящим подъемом, распевами шестнадцатых, общим закругленным движением интонации). Возникающие далее подголоски, в частности, тема солирующего фагота — как инварианты основного образа, в которых

также акцентируется фольклорный тип мелоса. Оркестрово-фоновые голоса постепенно приобретают характер вторы, мелодической поддержки, хотя вначале их движение ограничено функцией локального аккомпанемента. Мощное аккордовое оформление основного мелодического образа сопряжено с фактурным заполнением всех линий вертикали. В результате тема-песня обретает истинно бородинский размах.

В Героической поэме А.Животова, как и в финале Четвертой симфонии Попова, современный песенно-бытовой комплекс, тесно связанный с фольклором, но преломленный в романтическом ключе, выступает на первый план. Пожалуй, можно даже говорить о претворении революционных мотивов, поддерживающих героический тонус сочинения. Это прежде всего — начальная мелодия-призыв фагота, состоящая из восходящих пунктирных оборотов, квинтовых кличей, трихордовых энергичных интонаций.

Аналогична поэме и Праздничная увертюра того же автора. Уже во вступлении, с его многочисленными аллюзиями (барабанная дробь триольных мотивов, перезвон оркестровых групп, фанфарные кличи), современная песенная интонация, связывает воедино всю композицию. Есть в ней, однако, и момент интригующий: как в ирреальности, здесь — неожиданно — возникает мотив кларнета *riccolo*, который восходит к полускрытой знакомой образной сфере Шамаханской царицы из “Золотого Петушка” Римского-Корсакова. За исключением этого момента все сочинение выдержано в одном празднично-приподнятом и радостно-возбужденном настроении, оно подобно фейерверку, в искрах которого могут промелькнуть и “чужие огоньки”.

Важно отметить и другое: именно в конце 40-х годов на подиум новой истории выступило поколение молодых композиторов, которые активно отозвались на тенденцию классического романтизма. Среди них назовем прежде всего М.Вайнберга, с его Второй (1946) и Третьей (1949) симфониями, где уже определился лирико-драматический строй чувствований, напряженность речи, правда, с некоторой зависимостью от стилистики Шостаковича, но и со своим “нетеатральным”, лишенным какого-либо гротеска взглядом на сущее. В 1946 году создает свои первые две симфонии Н.Пейко. И в них проявится свойственное одному из приверженцев нового “русского классицизма” бережное отношение к фольклорной интонации, общеупотребимой (уличной) музыкальной фразе, к самому строю, близкому возвышенной простоте русского фольклора и русской классической музыки. Наконец, с симфоническими обобщениями выступают современники Шостаковича и Попова — Б.Арапов и М.Чулаки.

Тем временем Гавриил Попов развивал новые фольклорные идеи в хоровых опусах конца 40-х годов, в частности в сюите *“Край наш родной”* (в трех частях) для хора мальчиков без сопровождения (ор. 50). На первый взгляд, сочинение, предназначенное для юных исполнителей, дает основание причислить его к сфере “детской литературы”. На самом же деле здесь без скидок на возраст ведется речь о всеобъемлющей теме “жизнь” (в ракурсе “русский характер”).

Композитор говорил на присущем ему языке, не маневрируя (как это нередко бывает) между высоким, сложным слогом и доступным, простым сленгом. Как Дебюсси в “Детском уголке”, или Мусоргский в “Детской”, в своих юношеских хоровых опусах он стремился быть максимально правдивым, не упрощая, что обуславливало свойственную ему экспрессию языка. Иначе говоря, Попов находил такие максимально заостренные средства, которые давали возможность по-новому использовать хоровое звучание.

В каждой из трех частей сюиты, согласованных по принципу сонатной трехчастности (“Наш сад”, “Поле росится”, “Кукушкин лен”), мелодические образы возникают из интонаций — зерен и мотивов — фольклорного, почти цитатного свойства. Однако практически сразу происходит их авторское прочтение, включение характерных народных оборотов в реальный современный языковой ряд. В результате песенная структура начальных построений постепенно видоизменяется, обогащаясь инструментальными фразами, речевыми попевками (*пример 34 а, б*).

Важно отметить и другое: продолжая оставаться приверженцем эпико-лирической образности, композитор работал в направлении, заданном романтиками. Новым преломлением романтической концепции, центром которой становится человек, его эмоциональный мир, явилось одно из лучших камерно-симфонических сочинений — *Квартет-симфония для двух скрипок, альты и виолончели* (ор. 61).

Конструкция формы, по свидетельству композитора, определилась “гармонией человеческих мыслей и чувств” (Д., 308). При этом главное место в скрытой программе сочинения занимает многогранно представленная сфера лирики. Классический принцип сопряжения мужественной главной партии и лирической побочной лежит в основе первой части. В начальной теме есть моменты общности с энергичными мотивами Бетховена. Побочная же партия обращена к миру лирических эмоций, раскрываемых в духе Чайковского (*пример 35 а, б*). Многостилевой ракурс, избранный в первой части, расширяется за счет эпических образований (бородинские мотивы), а также экспрессивных малеровских оборотов (первая часть). В процессе развития, во второй части возникают также аллюзии

шопеновской речи, преломленной сквозь призму малеровского мелоса (*пример 36а, б*). В лирическом центре сочинения, в третьей части на основе взаимопритяжения элементов, близких стилистике Малера и Чайковского, с почти цитатным включением “Славься” Глинки, рождается экспрессивно-песенный образ. Финал собирает все эти разноголосые мотивы, дает их ретроспекцию с комментарием в виде квазицитаты романса “Отцвели уж давно хризантемы в саду”.

Может сложиться впечатление пестроты, эклектичности материала. Избежать этого композитору удается благодаря мастерской переработке “чужого” в “свое”. При этом “чужое” выполняет роль программных определителей, которые выводят концепцию на уровень обобщения лирической темы в ракурсе отмеченной выше “романтической классики”.

По мере развития материала, именно лирическая сфера завладевает всем эмоциональным пространством, и ранее контрастировавшие ей мужественные, героические и эпические мотивы, постепенно вовлекаются в лирическое русло. Акцентируется ностальгическая нота: аллюзии классических и романтических образов воспринимаются как реальное сожаление о непережитом. Crescendo лирических образов достигается благодаря повышенной экспрессии выразительных интонационных оборотов, расширение контекста лирической “зоны” — за счет пленэрных мотивов, что дает возможность увидеть в этом несостоявшиеся тогда идеи сентиментализма, которые высветятся и в конце XX века.

“Это светлая, певучая и страстная мечта о любви и счастье” — определение, данное композитором третьей части, можно было бы соотнести в целом с концепцией Квартета-симфонии (Д., 304). Движение лирически наполненного образа первой части, воплощением которого стала тема, названная автором “нежно-романтически-страстно-певучей” (Д., 307), сродни концепционным особенностям Септета и Первой симфонии. И в них, и в Квартете-симфонии логикой развертывания и укрепления лирического образа, эмоционально-выразительного и одновременно активного, действенного, управляют разные контексты.

При этом уточняющими моментами здесь становятся и жанрово окрашенные мотивы: скерцо-вальса в рефрене второй части, мазурки в первом эпизоде второй части, речитатива в третьей части. Уже на протяжении первой части лирическая тема проходит испытание: пересекается с мотивами скерцозного характера (начало коды), входит в соприкосновение с пылкими романтическими возгласами и героическими интонациями главной партии (разработка). Помимо этого, именно в разработке возникает новая, дополняющая, но и

внутренне контрастирующая побочной партии лирическая тема-провозвестник будущего собирательного образа, сочетающего в себе контрастные элементы. Если сопоставить эту тему, которая провозглашается в коде первой части, и тему коды финала, то между ними можно увидеть несомненное сходство: их объединяет энергия лирического дыхания. На пересечении полюсных моментов сочинения возникает образ-синтез как естественный итог всей концепции.

Если в Септете и Первой симфонии тема “лирического героя” не получала своего обоснованного решения в финале, то в Квартете-симфонии, напротив, она прочерчена ясно и четко, подобно обширному синтезирующему кругу эмоциональных состояний.

В связи с разговором о роли лирической образности, о месте “лирического героя” в музыке Попова хотелось бы обратить внимание еще на одно сочинение поэзного плана — на *Симфоническую арию для виолончели и струнного оркестра*, которая стала определенной вехой на пути создания Квартета-симфонии. Лирическое начало предстает здесь объемно, во всем многообразии эмоциональных оттенков, рисующих образ-мечту и, одновременно, образ-реальность. Для Попова эти образы подобны оттенкам многосложного белого цвета, включавшего в себя весь красочный спектр. В своем стремлении сохранить равновесие между этими полюсными оттенками лирической палитры, композитор прибегал к разностилевым аллюзиям: на поэтику ноктюрна и трепетного романса (второй раздел) в духе Шопена — Чайковского, импульсивность энергичного скерцо (третий раздел) в духе Бетховена — Чайковского, выразительное движение инструментального речитатива (первый раздел) в духе Баха — Шостаковича. Направляя внимание к глубинным корням, из которых произрастают современные образы, композитор словно искусно переплетает их, вводит в новый контекст и, одновременно, синтезирует разностилевые фонемы. Логика постепенного становления нового лирического образа, исполненного волевой открытой энергии, — и составляет пафос Симфонической арии. Ясно, что подобная концепция является органичным развитием сверхлейтмотивной идеи, свойственной многим сочинениям Попова: идеи обретения классически стройной, цельной, но и разноставной лирической доминанты.

Таким образом, на основании приведенных выше примеров вырисовывается картина становления лирической сферы, ведущей в крупных симфонических полотнах Попова. Причем развитие ее происходит в геометрической прогрессии: от побочной партии первой части, к кульминационным — медленным частям формы и наконец, к синтезу-обобщению в финале. Такая динамика формирования

лирической сферы составляет основу Септета, Первой симфонии, Квартета-симфонии. Что же касается “военных” симфоний, то здесь аналогичным образом прочерчивается линия стабилизации и укрепления лирико-эпического начала, которому подчиняются иные сферы чувствования.

Есть и еще один весьма примечательный момент, характеризующий специфику образного мышления Попова: зарождение самостоятельных концепций новых сочинений в недрах предшествующих им партитур. Так возникает своего рода сага о мечтах “лирического героя”. Одним из лирико-поэтических оазисов в симфониях композитора, становится тема “весны”, как символа обновления жизни. От Септета и Первой симфонии, в которых эта идея была вовлечена в круг трагически-экспрессивных состояний, развитие ее в “военных” симфониях, особенно — в Четвертой, предстает в ретроспекции, в виде мечты о весне. Именно в Четвертой симфонии зарождается тот выразительный комплекс интонаций, который поэтически трепетно, но одновременно с резкими, неожиданными вкраплениями грозовых бликов повествует о будущей весне как о реальности и одновременно как о вечно притягательной иллюзии (своего рода немеркнувший образ мечты, влекущий человека).

Важно, что при этом композитор отнюдь не уходит от внутренних и внешних конфликтных столкновений, от прочно прорисованных реалий. Воплощаемый им поэтический образный мир так же сложен, неоднороден и подчас даже трагичен, как и действительность. Мечта и действительность — как два и отдаленных, и резко смешиваемых начала, как вечные разрывы состояний души — таким оказывается императив пасторальных сочинений Попова.

В них отметим явное несовпадение между данным автором названием сочинений и их содержанием. Вспомним определение “пасторальной” музыки Пятой симфонии Попова, принадлежащее Н.Рахлину: “Сколько страсти, чувства, скорби и силы в твоей Пятой, прямо диву даешься”⁴⁸. И действительно, Пятая симфония — словно включает в себя весь круг эмоциональных не состояний, а действований: здесь и мощные “грозовые” разрывы (вторая часть “Гроза”), и напряжение внутренней борьбы (третья часть “Борьба”), и экспрессия переживаний, в которой ощутим сильный драматический подтекст (четвертая часть “Элегия”), и слияние разнослагаемых предшествующих частей в мощно-повелительный императив светлого лирического, объемлющего все эмоциональные краски, образа финала (пятая часть “Пастораль”).

Многие темы, порученные разным тембрам, композитор ощущал как характерно-пленэрные. Так, к примеру, в первой части он,

по его словам, изобразил и тему “любви к природе” и тему “красоты поющей природы” и показал “приближение грозы” (порыва ветра, блики молний)⁴⁹. На самом же деле в музыке нет прямых звукоизобразительных моментов. Напротив, в ней много эмоциональных сгустков — выражений стремительно сменяющихся душевных переживаний. Более того, их интонационно-мелодическое содержание представляется не только естественным, но и единственно возможным. Композитор ведет линию за линией, включая множество подтем, создавая сложнейшие интонационные комплексы, которые как в линейном, так и в гармоническом определении являют собой многосоставные образования. Отсюда — и многофункциональная направленность каждого интонационного мига, его движение как внутрь, так и во вне. И, как результат, сложная концепционная структура, острая, экспрессивная палитра красок, гибкая, сложно вычерченная мелодическая линия. Словом, партитура, говоря словами Г.Рождественского, “безумно трудная для исполнения” (Д., 327).

Существенным представляется вопрос о программном уточнении Пятой симфонии — “пасторальная”. Здесь, как и в Третьей (“Героической”) симфонии, используются подзаголовки, хорошо известные по бетховенским концепциям. Что это — момент прямого заимствования и создания музыки в духе известных уже классических партитур? Или же это игра-эпатаж? Ни то, ни другое. Думается, композитор, который всегда был устремлен в своем творчестве к “новым берегам”, движим желанием представить вечные идеи в срезе классических, но и романтически-экспрессивных дополнений и уточнений. Видимый разноуровневый облик Шестой “Пасторальной” симфонии Бетховена и Пятой “Пасторальной” Попова создает тот психологический объем, который и является полем истинного борения страстей и эмоций. В симфонии Попова важны интонационно-эмоциональные повороты то в сторону романтиков, включая поздние слои романтизма, экспрессионизма, то к фольклорно-игровым (в духе Стравинского) идеям. “А мне помогают здесь: Берлиоз, Чайковский, Равель, Стравинский”, — отмечал композитор в процессе создания Пятой симфонии⁵⁰.

То же самое отметили современники, участвовавшие в обсуждении этой партитуры. В частности, Б.Арапов высказал мнение, что Пятая симфония Попова — “это симфония-поэма. В ней много романтического. Очень хороши романтические темы”. Г.Свиридов особо выделил первую тему сочиненная, которая, как это нередко бывает в сочинениях Попова, имеет “русский характер”. В.Богданов-Березовский заострил внимание на “восстановлении”, как он выразился, русского симфонизма, идущего от Скрябина” (Д., 326, 327).

По поводу разного рода аллюзий, всегда составляющих “верхний” уровень сочинений Попова, можно отметить следующее: они включаются в качестве своеобразных резонаторов действия-программы. От них, как от источников энергии, идут импульсы вовне. Развитие же концепции всегда направлено к открытию новых глубин. В этом плане подтверждением сказанному могут стать слова самого композитора по поводу фольклорных проявлений в его симфониях: “почти все симфонии у меня русские <...> внешне, кроме Первой и Третьей”⁵¹.

Отметим попытку композитора прояснить свою позицию по отношению к уточняющему материалу, как к моменту внешнего свойства. И, действительно, Попов, с одной стороны, указывает на аллюзии, заимствования, традиции, а с другой — умело их перерабатывает. Ожидаемая элегия пасторальных образов Пятой симфонии, в частности, оборачивается смятением, сильными внутренними борениями. Рамкой, в которой заключена уже не картина, а страстная исповедь, становится звук-пейзаж, пленэр. Ода радости (так хотел назвать Попов свою Шестую симфонию) становится драмой-гротеском, феерией, карнавалом.

Важно и другое: композитор чувствует возможность говорить, используя уже наработанный языковой фонд, и выстраивать на его основе абсолютно самостоятельные стилевые комплексы. Он не был из числа тех авторов, кто охотно подкреплял свои мысли цитатами и сравнениями; он принадлежал когорте мастеров, мощно переплавляющих традиционные и современные средства для адекватного выражения собственной позиции и ему присущей манеры высказывания. Вот отчего он, композитор, романтически воспринимающий мир чувств, выражающийся ярко эмоционально, экспрессивно, но мыслящий рационально, естественно преломляет многообразный спектр языковых фонем: от Баха, Бетховена, Чайковского до Малера, Скрябина, Вагнера, Стравинского.

Принципиальная ориентация на образную многомерность побуждала композитора и отдельные тематические образования выстраивать комплексно — как бы на разных стилевых уровнях. Так, к примеру, самое начало Пятой “Пасторальной” симфонии явно выраженного фольклорного наклонения: мелодия солирующих деревянных духовых соткана из трихордовых мотивов-наигрышей, ориентируя слушателя на народно-инструментальную традицию (пример 37). Вместе с тем по мере отпочкования новых интонаций мелодический рисунок усложняется, уподобляясь романтическим многозначным возгласам. Интенсивные ритмические сдвиги приносят в музыку активно-игровое начало. Супердифференцированная динамика, касающаяся изменений громкости едва ли не каждого

звука, создает по-импрессионистски изменчивую, мерцающую звуковую атмосферу. Выстраивающаяся вертикаль напоминает об экспрессивных сгустках гармонии в сочинениях нововенцев. Иными словами, в недрах пейзажно-пасторальной первой части формируются новые тематические образования, далекие от фольклорных. Экспрессивная заостренность языка получит особенно выразительное воплощение во второй части (“Гроза”). Энергия классически строгих тематических образований наиболее полно раскроется в облике третьей части (“Борьба”). Импрессионистские краски вкупе с экспрессивными романтическими мотивами томления составят эмоциональное содержание “Элегии” (четвертая часть). Наконец, в синтезирующем финале, “Пасторали”, за видимой лоскутностью относительно самостоятельных разделов ощутимо напряжение вводимых в единый контекст элементов, составляющих емкий, многообъемлющий образ пасторального (светлого) характера (*пример 38 а, б, в, г*).

По отношению к Пятой симфонии можно сказать словами Г. Свиридова, обращенными к последней — Шестой — симфонии Попова: “русский материал в симфонии не стилизуется, а используется естественно, являясь собственной авторской речью. Вот пример настоящего искусства, крепко стоящего на родной почве”⁵². В Шестой — фольклорный пласт составляет один из четко выявленных стилевых контуров. В Пятой — он как бы вплавлен в синтезирующий комплекс, наряду с иными стилевыми пластами. Впрочем, у Попова — при его сильном темпераменте, стремлении к выявлению противоборствующих начал — и не могло быть народно-жанровой симфонии.

Даже в рамках одного (нередко одной части) сочинения он круто менял направление: начиная повествование в эпически-объективном тоне, почти сразу же модулировал в область лирико-экспрессивную. Ко всему прочему, пастораль Пятой симфонии, напомним, складывалась в драматически-скорбный для автора период тяжелой болезни и смерти жены Ирины Казанцевой. Трепетность чувств, обостряющихся в кризисные моменты, здесь — в Пятой симфонии — обретает особое, нежно-ностальгическое, порой и трагическое дыхание. Не удивительно, что “Пасторальная” симфония Попова исполнена и напряжения, и смятения, и по-бетховенски активной энергии сопротивления.

Во всяком случае, она не проста и требует особой чуткости для понимания ее содержания. Композитор пытался выразить конфликтное начало симфонии в классических определениях: “человек” и “природа” (более широкое звучание темы “человек и жизнь, судьба”). В этой схватке, как и в Четвертой симфонии Чайковского, нет победителя, но есть надежда. Есть свет памяти, сильное желание

сохранить в душе красоту, уверенность, радость. Несколько наивно описывая программу симфонии, Гавриил Попов отмечал: “Пятая симфония посвящена опять же своеобразной теме, которая включается в то, что, я говорю, составляет нашу жизнь: *борьба человека с природой*”. Добавляя: “Я имел в виду философскую борьбу”⁵³ Интонационный процесс переплавки разноуровневых и разностилевых комплексов в гармоничное целое (в романтически идеальное сопряжение внешних и внутренних эмоциональных позиций, характеристик, контробразов) и движет сюжетом симфонии. Здесь — от начального, внешнего приятия картины идилии-равновесия в первой части композитор ведет к постижению тайн этой гармонии, за которой вырисовываются грозы, битвы, отдохновения.

“*Пасторальная*” симфония Попова наглядно выявила то, новое интонационное содержание, к которому был устремлен взор композитора на протяжении предшествующих десятилетий. Можно сказать, что именно она стала определенным итогом в творчестве Попова, показав реальность казалось бы нереального соединения полярных начал. Поиски романтической мечты-гармонии будто бы увенчались успехом. Но не стала ли эта новая пастораль-реальность миражом, за которым в очередной раз устремился композитор?

Противостояние грозной стихии жизни (природы) и стремление к воплощению счастья-мечты человека оборачивается в развернутой и многоплановой концепции симфонии диссонансом несоединимых начал. Действительно и другое: структурирование “синтетической мелодийности” (Асафьев) как приоритетного начала в раскрытии движения, собственно — в симфонической логике сочинения. Несмотря на внутренние несогласования отдельных блоков “Пасторальной”, в ней остро ощутимо желание-утверждение мечты-реальности. В этом союзе романтически разведенных, экспрессионистки заостренных полюсов и вырисовывается образный строй симфонии, в котором *пастораль* есть исходное и резюмирующее начало.

В лоне лирики вызревал у Попова и замысел Трех поэм для фортепиано, посвященных памяти Ирины Казанцевой. Это сочинение — словно эхо, камерная кода Пятой симфонии (*пример 39 а, б, в*). Поэмы контрастны друг другу: нежно-экспрессивная поэтика первой — “Мелодии” (подзаголовок “Цветы”) — сменяется романтически эксцентричным монологом (вторая поэма “Экспрессия”, с подзаголовком “Печаль”), а завершающий этот триптих “Танец” (подзаголовок “Нежность”) выводит к той едва уловимой игре-экспрессии, которая проявится вскоре в последней, Шестой симфонии композитора.

К *Шестой симфонии* стянуты и приоритетные образные реалии, и основные приемы раскрытия концепционного содержания,

использованные во всех симфонических опусах композитора, включая и камерный блок (Септет, Квартет-симфония, Симфоническая ария). В этом плане Шестая симфония — резюме, итог многолетних поисков-утверждений Попова в сфере симфонизма.

Множественные аллюзии, как это уже было показано, сопровождали ход развития Первой симфонии, вторгались в раскрытие концепций симфоний военных лет, динамизировали сюжетику “Пасторальной”. В Шестой, “Праздничной”, политематизм, отмеченный в свое время исследователем⁵⁴, призван композитором для воссоздания необходимых ему знакомых “персонажей” и легко узнаваемого почерка: здесь, в вихре буйно-скерцозного движения проносятся угловато-гротескные мотивы, вызывающие мгновенные ассоциации с “героями” произведений Шостаковича, Стравинского (нефольклорного периода), авторитетной в свое время музыки Кабалевского (характерные мажорно-минорные сопоставления коротких и, вообще-то, нейтральных мотивов). Здесь же — почти прямое заимствование из своей Пятой симфонии — автоцитата, как бы показывающая и самого героя музыки Попова в этом своеобразном гротесковом пространстве. Добавим к сказанному стремительные темпы крайних разделов формы (три части следуют без перерыва), преобладание высоких регистров, звучность флажолетов, резкие обрывы построений-кадров, зачастую острой гримасой трели, тремоло, чтобы укрупнить приемы фарсового действия в концепции сочинения. А еще — полупризрачное напоминание некогда открыто звучавшей лирики пейзажного плана (аллюзия на стилистику Римского-Корсакова в завершении первой фазы развития) (*пример 40*).

Разноголосица усилена и благодаря свойственной композитору динамике сопряжений разных контрастных тематических образований (мотивная полифония), а также апробированным в первом опусе (“Мелодия”, 1925) соединении простейших интонационных речений с полигармоническими, полиритмическими комплексами. Основной же блок сопоставлений явлен контрастом второй части — сердцевины сочинения — двум крайним. В этом сопоставлении заложен не только глубокий философский подтекст, но и трагический пафос осмысления происходящего на “сцене симфонического действия”. Largo — постепенный уход к глубоким родникам, питающим сильные чувства, открытые эмоции, жизнь души, которая оказывается лишней на карнавале. Соответствуют новой смысловой реальности аллюзии на стилистику Чайковского, Малера (имеются в виду напряженные и высветляемые лирические фазы длительно развертываемой мелодии), а также Скрябина (томления-порывы).

Тревожные толчки *ostinato* порождают еще одно сопоставление — с отпеванием, реквиемом (*пример 41*).

В глубине сочинения, в его центре — в этом весь Попов — оказывается лирический образ. А что, как не обретение или выявление лирического (личностного) начала неизменно определяет в авторских концепциях логику интонационного действования, его динамику? В этом плане Первая и Шестая симфонии и близки, и удалены друг от друга. В Первой — вагнеровская тема побочной партии первой части — носитель идей прошлого, утерянного — разбивается в жестком движении финала о рифы острых современных комплексов. В Шестой постепенно отсекается все внешнее во имя лирического остова — *Largo* — того главного, что невозможно ничем восполнить. Мосты оказываются разведенными. Не прошлое и настоящее, а мнимое и подлинное — вот какой отдаленный временем ответ дает композитор на существо проблематики, побудившей его к созданию Первой симфонии. Хотя ответ ли это на ситуацию возможного согласования личностных и внеличных позиций?..

В Шестой симфонии как бы намечается тот модус драматических концепций, который займет важное место в художественной эстетике именно в 70-е годы. Если при анализе предшествующих циклов важно было проследить путь интонационного движения, всегда выводящий к оформленным лирическим образам, то в Шестой симфонии нет и не может быть постепенных прорастаний лирической сферы в лоне первой части, ибо сами части цикла отделены друг от друга непроходимой стеной (полная смена всех параметров языка в *Largo*). Возможно ощутить в этом действенный посыл романтических сопряжений, свойственный поздним симфониям Чайковского, Шестой прежде всего (первая часть): широта дыхания побочной партии — песнь души, уходящая в бесконечность. Она возникает среди вихря, внутри его, как голос человека, обращенный к вечной надежде. Так же и в Шестой симфонии Попова образ *Largo* — некий надвременной идеал, поэтизирующей чувства, как и саму жизнь.

Противодействие начал — карнавального и глубоко лирического — ведет к усилению жестко-наступательных блоков карнавального действа: третья часть даже по масштабу в несколько раз протяженней первой. Среди многочисленных образных переключений — знакомые контуры скерцозных фраз Септета как очередное уточнение замысла, гротескное осмеяние странного праздника масок.

Еще один свойственный Попову прием работает в Шестой симфонии: выведение многих, если не всех образно-смысловых реалий из начального тезиса, провозглашенного во вступлении (*пример 42*). Такой ход развития из эпиграфа четко был прорисован уже во

Второй симфонии, усилен в последующих, а в Шестой стал определенным монотематическим приемом в условиях многостилевых сопряжений. “С лязгом, скрипом, визгом опускается над Русскою Историею железный занавес.

— Представление окончилось.

Публика встала.

— Пора одевать шубы и возвращаться домой.

Оглянулись.

Но ни шуб, ни домов не оказалось”⁵⁵.

Метафора революционного времени продолжала действовать и в 60-е годы. Это чувствовали шестидесятники, прописывая свои экспрессивно-драматические концепции, это ощущали мастера старшего поколения — Попов и Шостакович. Совершенно очевидно, что не только в творчестве Шостаковича, но и в музыке Попова (конец 50-х — конец 60-х) “поздние инструментальные композиции продолжают тенденцию амбивалентности концепционных замыслов, свободных от прямолинейных расшифровок”⁵⁶. Игра, трагедия, фарс, или компоненты этих, как и других жанрово-стилевых реалий, составляют главное смысловое движение последних симфонических опусов как Попова, так и Шостаковича. Именно “язык иносказаний, символизация при главенстве драматически напряженных созерцаний”⁵⁷ станет их общей позицией.

В духе многоактных драм в этот период создает свои симфонические концепции последователь традиций Шостаковича М. Вайнберг и, в частности, в своей Десятой симфонии (1968) он сводит в одно многосоставное целое разные жанрово-стилевые пласты, корректирующие замысел: здесь и лирическая пастораль, и напряженные трагедийные ряды, и необарочные эпизоды, и романтическое скерцо.

Да, безусловно, происходило “встречное движение” (название одного из разделов книги Г. Григорьевой⁵⁸) стиливых процессов во второй половине 60-х — начале 70-х годов, о чем свидетельствует и Шестая симфония Попова. Безусловно и другое: стиливое поле каждого композитора в это время складывается из многообразия истоков. В этом — примета времени, его своего рода художественная типология, которая прослеживается на индивидуальном опыте Гавриила Попова. Композитор, однако, не только объединяет, но и расслаивает составляющие своего базового основания, словно подчеркивая присущую ему (как и времени в целом) полифоническую структуру стиливых и жанровых сопряжений.

4. Факторы взаимосвязи: техника образного воплощения

Прилюдное покаяние принес Гавриил Попов в ответ на постановление ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 года. Речь его на общегородском собрании СК 20 февраля того же года пронизана горестными размышлениями о “вредных тенденциях”, сопутствующих его творчеству 20 — 40-х годов: “Хотя для меня лично мелодия, как основа музыкального творчества, всегда была главным фактором, мне все же очень трудно было преодолеть сильные увлечения всем набором современных острых музыкально-выразительных средств”⁵⁹. В несвойственной ему (усредненно-лозунговой) манере композитор “вскрывает негатив” своей творческой работы и обещает, что “приложит все свои творческие усилия к тому, чтобы на практике реализовать все ценнейшие указания партии и, с доброй совестью художника, выполнить свою творческую задачу во имя великого служения музыкой нашему народу, нашей славной Родине”⁶⁰ *.

Самобичевание коснулось полифонических приемов письма, свойственных экспрессивно-мелодийной речи композитора (“гипертрофия полифонических приемов”⁶¹); техники инструментальной драматургии (“пестрота оркестровых красок”⁶²); в целом перегруженности звучания партитур, правде всего симфонических. В пылу резкой самокритики композитор осознает как вредное излишнее увлечение ударными инструментами, хотя всегда использовал их достаточно экономно (за исключением кино- и театральных работ, в которых по замыслу требовалось звуко-шумовое оформление).

Сам того не подозревая, Попов ясно определил свои языковые особенности, которые были уже четко проявлены в первых симфонических опусах и сохраняли статус-кво до конца жизни композитора. Его музыкальная речь не претерпела значительных изменений на протяжении 20 — 60-х годов, хотя, казалось, со временем его язык стал проще, яснее, доступнее. Нет. Попов всегда говорил

* Трудно дать однозначную оценку этому документу. Г.Попов, очевидно, хотел искренно понять свои, указанные ему партией, ошибки и исправить их. Однако он не мог, и это чувствуется в его выступлении, принять все обвинения и попытаться оправдаться. В частности, композитор отметил справедливость того, что существовало определенное пренебрежение к мелодии, тут же добавив: “но мелодия всегда была и будет душой музыки” (Л. 4); и здесь же замечает, что он всегда основывался на мелодической сущности образа, хотя определенные недостатки музыкального языка и искажали “ясность главных мелодических образов” (Л. 5). “Газетный” стиль выступления Попова тоже говорит о многом: о его внешнем принятии парткритики, о попытке скрыть бурю чувств, вызванных страшным Постановлением 1948 года, ставшим для многих отечественных композиторов “черным документом эпохи”, перечеркнувшим многие новые художественные идеи русского искусства.

резко, использовал сложные метафоры, его речь изобиловала терпкими и острыми сочетаниями, неожиданными переходами, усиленной акцентировкой (динамической, гармонической, тембровой, темпо-ритмической).

Не только логика нарратива, принципы раскрытия интонационной фабулы, но и собственно специфика музыкальной речи Попова со свойственными ему сопряжениями супермасштабности (сверхформа) и детализированности (микроформа), эпического движения и экспрессии пульсирующих звуковых моментов, внешней простоты (тематизма, конструкции) и внутренней сложности объединяет симфонические полотна композитора.

Его почерк узнаваем и благодаря тому, что он неизменно обращался к полифоническим приемам раскрытия образов. Начиная с первых опусов, он настойчиво, не без воздействия учителя, использовал полифонию как сильнодействующее средство развития материала. Первые крупные работы композитора свидетельствовали о том, что он опирался как на опыт культуры эпохи барокко, прежде всего на искусство высокой полифонии Баха, так и на идеи нового линейного движения, проявленные наиболее рельефно и энергично в сочинениях Хиндемита. Очевидным было и другое: Попов широко использовал средства подголосочной полифонии, свойственные русской протяжной лирической песне, активно сочетая их с приемами имитаций, канонического движения, сложных контрапунктов.

Попов целенаправленно разрабатывал идею синтеза национальных свойств (тематизма, способов развития, ладогармонических структур) и общеевропейских полифонических структур. Наличие многочисленных подтем, контртем, подголосков, из которых постепенно выкристаллизуются все новые интонационно-образные элементы, готовые как к дальнейшему росту, так и к различным модификациям, — важная, пожалуй, основополагающая черта авторского стиля. Причем полифонические средства никогда не тормозили движения гармонических пластов, ибо композитор с его острым полифоническим чутьем умело сочетал гомофонно-гармоническую и полифоническую логику развития. К тому же ему была свойственна постоянная, как бы фактурная полифоническая разработка, которая подчас проходила почти незаметно (использование элементов тем в уменьшении, увеличении, в ракоходном движении и т.п.).

Не это ли свойство собственных партитур было названо Поповым “гипертрофией полифонических приемов”? Но гипертрофия ли это?

Тогда, в 20 — 40-е годы, композитор, действительно, был одним из немногих, кто уделял столь серьезное внимание полифонии. При этом он, в отличие от Шостаковича, активно использовавшего

полифонические средства развития, давал возможность проявиться самым неожиданным нюансам неофольклорного материала. Услышать сложное в простом, раскрыть неожиданные дали в неярком и знакомом — не это ли свойство Попова настораживало и раздражало многих его оппонентов в те годы? Язык Шостаковича казался, да и был более сложным, он отпугивал прежде всего новизной интонационно-гармонического звучания, тогда как речь Попова, прочнее связанная с традиционными основами, словно бы перенасыщалась полифонией.

Полифония как своего рода координатор: национальное — европейское использована Поповым уже в Камерной симфонии (Септете). Примечательно начало произведения: рождаясь из трихордов, выразительная пасторальная мелодия обрастает подголосками и становится своеобразным политематическим комплексом-источком для всех основных образов сочинения, вплоть до гротескных и безжизненно-механистичных.

Наиболее определенно связь русской песни и полифонии европейского типа проявилась во Второй симфонии. Запев — основа основ сочинения, его тезис, — словно фокусирует в себе наиболее специфические черты русского эпического склада: уверенно-спокойное поступенное движение с крепкими кварто-квинтовыми опорами, с ясной диатоникой (натуральный *g-moll*), ладовой переменностью. Строфически-вариационная форма первой части (пять проведений темы, укладывающейся в шестнадцать тактов) воспринимается как логически выверенная структура народно-песенного характера. Благодаря включению подголосков и вариационным приемам во второй части (Скерцо) появляются варианты образования темы запева. И еще более опосредованна связь между тематизмом первой и третьей частей, максимально удаленных друг от друга. Тем рельефнее звучит мелодия запева в финале — как своего рода символ возрождающейся, несломленной воли к жизни, становясь поистине широкомасштабной темой Родины (подстать подзаголовку симфонии).

Интересно, что именно в финале на протяжении 160 тактов, разрастаясь, охватывая все регистровые полюса, постепенно набирая мощь (общая динамическая волна от *pp* к *ff*), тема запева, как тема развернутой оркестровой фуги, утверждается в своем волевом, энергичном характере (композитор определяет темпо-характер как *Piu presto e molto risoluto*). И именно фуга, использованная в финале как полифоническая форма, наиболее активно способствует росту и утверждению основного образа. Композитор вообще был склонен применять принципы фуги (фугато) в наиболее важных

и напряженных динамических фаз развития (своего рода главных разработках-утверждениях композиций). Его фуги, как правило, стремительны, напористы, звучат по-современному жестко за счет вертикальных диссонантных сопряжений, необычных позиций темы и противосложения, темы и ответа. Так, в частности, фугато, возникающее на основе главной партии первой части Первой симфонии Попова, начинается как классически определенное (три проведения темы), а затем вступления тем идут по малым секстам, что обостряет и усложняет общее движение *. К тому же, здесь вскоре появляется подтема, которая содержит в себе и новые интонационные, и новые оркестровые элементы (резкий рельеф у тромбонов, труб и ударных инструментов).

Попов выходит к финальной фугированной структуре в Большой сюите для фортепиано, в Септете, в Первой и Второй симфониях **. При этом если финал Первой симфонии дышит энергией полифонических преобразований (тарантелла-канон, интерлюдия, скерцо-джаз, контрастная полифония фрагментов разных тем третьей части), то финал Второй симфонии конструктивно выверен, нацелен на утвердительное резюме, которое поддержано полифоническими средствами. Большая оркестровая фуга, притом на две темы, есть и в Пятой (“Пасторальной”) симфонии. Зная склонность композитора использовать полифонически узловые формы (фуга, фугато) именно в разделах энергично-развивающего характера, можно предположить, что он здесь выявляет эпицентр напряжения всего образно-симфонического движения. Так оно и оказывается. Третья часть, названная “Борьба” (*Allegro energico*), строится на двух контрастных темах: первая, провозглашаемая фаготом, напряженно-сумрачная (*c-moll*), при экспонировании (три проведения) имеет жестко наступательный характер (симптоматично общее восходящее движение от *g* большой октавы до *d* второй октавы с усилением динамики: три проведения темы — три уровня нагнетания силы динамики — *pp*, *f*, *ff*; *пример 43*).

Вторая тема (*Presto risoluto*) постулируется струнными, почти сразу входит в разработочный круг и утверждается всем оркестром (преобладающая динамика — *f*, *ff*), ладовый колорит как бы принципиально близок и одновременно контрастен по отношению к первой теме (здесь *F*, *C*, *G*, *D*; *пример 45*).

Разработка и реприза составляют в третьей части симфонии единую волну, логика развития которой основана на снижении

* Гавриил Попов многократно обращался к приемам фугированного развития, причем нередко, как, допустим, в Первой и Пятой симфониях, постепенно ослаблял позиции фуги, выводя их в разработочную плоскость.

** Фугато использовано композитором в финале Четвертой симфонии.

драматического пафоса первой темы (примечательно, что она активно выходит к зоне D-dur, причем звучит пронзительно у солирующих флейты piccolo и флейты, кларнета piccolo и струнных). Тогда как после третьего проведения первой темы (аналог экспозиции), автор резко меняет настрой, выводит на первый план вторую, мажорную тему и, разрабатывая ее, включает элементы первой в виде противосложений, интермедийных эпизодов, подводя к заключению на широко распевной, значительно видоизмененной второй теме (G-dur, Cantabile con leggerezza).

Об активной полифонической работе свидетельствуют едва ли не все сочинения Попова. Другое дело, что далеко не всегда он сохраняет определенную первоначально заданную структуру (будь то канон или fuga). Он склонен *выбирать и свободно соединять* разные полифонические приемы, как имитационно-канонические, так и подголосочные, при необходимости нивелируя их, отстраняя иными, чаще всего, разработочными модификациями.

В этом плане Попов близок современным композиторам, использующим полифонию как одно из мобильных, часто локальных средств образного развития. И то, что постоянно действующей в партитурах композитора оказалась подголосочная полифония, нередко подкрепляемая имитационно-каноническими построениями, свидетельствует о наиболее крепкой связи с национальной спецификой развертывания музыкального материала. Это, в свою очередь, было продиктовано как самим характером мелодического мышления композитора, близкого к народному, так и концентрацией его внимания на сфере лирических образов (о чем уже шла речь).

Многочисленные полифонические модификации (проведение тем в уменьшении — в первой части, в увеличении — в пятой части) содержит Третья симфония; органичное соединение подголосочности и имитационности находим во многих хоровых полотнох, в первую очередь в Четвертой симфонии. Примеры можно умножить. Подчеркнем главное: во многих случаях происходит соединение традиционных форм сонатно-симфонического цикла с песенно-полифоническими (строфически-вариационной, имитационной, фугированной). Здесь, очевидно, Попов опирался на опыт Малера, активно синтезировавшего песенные структуры с классическими.

Композитору важно было чувствовать становление формы, о чем он открыто говорил в связи с Первой симфонией (Д., 243). Всегда, или почти всегда композитор создавал поле длительного раскрытия основного тезиса, к которому затем, в финале, возвращался. В этом принципиальном развороте симфонического действия

ощутимы традиции Глинки, Глазунова, Танеева, а вместе с тем и особенности русской песни, которая, после длительного цветения в разных голосах возвращается в своему истоку.

Септет и Вторая симфония выявляют вариативные подходы к воплощению наиболее значимой для Попова симфонической концепции *тезис—развитие—тезис*. В Септете уже заключительная фаза первой части обретает итоговый характер. Вывод — его обоснование, поиски иных решений — первоначальный вывод. В такую формулу собирается конструкция Септета.

Вторая симфония длит симфоническое повествование, исходя из приоритета главного тезиса (запева), к которому и возвращается в финале. Здесь действует в масштабе симфонического многоактного действия песенная фабула: главное зерно — движение во вне — главное зерно. Конечно же, далеко не всякий народный образец имеет подобную структуру. Чаще всего, такой тип разворачивания свойствен лирическим песням. И вновь мы оказываемся перед фактом глубинного претворения Поповым свойств протяжной песни в связи с лирическим (лирико-эпическим) наклоном его музыки.

Важным подтверждением сказанному является и то, что центром симфоний Попова всегда являются медленные (лирико-философского плана) части. Нередко такой центр расположен в зоне “золотого сечения” формы (третья часть в четырехчастных Второй, Четвертой симфониях, в Квартете-симфонии, четвертая часть в пятичастных Третьей и Пятой симфониях). В иных случаях он становится именно сердцевиной трехчастной композиции (Первая симфония, Шестая симфония, Симфоническая ария). И здесь мы подходим к принципиально важной для понимания авторского стиля позиции, которая связана с выведением на главный композиционный рубеж не активно-действенных, а *лирических*, всегда имеющих психологическую основу разделов симфонической формы.

Отсюда акцент на осмыслении происходящего, на внутреннем состоянии, а не на событийных свойствах. Возможно, именно в той связи, что центр, главная сфера симфоний Попова сосредоточена в медленных частях, ему трудно было выходить к финальным образованиям, особенно это касается первых опусов (Септет, Первая симфония). Хотя и в Шестой симфонии финальное (третий раздел формы) резюме не складывается сразу как нечто готовое: оно формируется на основе сопоставлений контрастных, противоположных по своему эмоциональному облику крайних и лирической центральной части.

Финалы симфоний Попова, напряженно-динамичные, нередко с элементами скерцозности (Первая, Шестая симфонии), практически

всегда устремлены к коде (Септет, Первая, Вторая симфонии, Квартет-симфония, Симфоническая ария). Именно в финалах композитор чаще всего использует принцип *разработки*, тогда как собственно сонатная форма возникает лишь единожды — в финале Квартета-симфонии. Наиболее типичны для него многосоставная трехчастная форма (Первая симфония), сложная трехчастная форма с чертами сонатной (Третья симфония), квазитрехчастная конструкция (Четвертая симфония, в финале которой присутствуют пятнадцать разнохарактерных эпизодов, а все движение направлено к коде-апофеозу).

Сходные конструктивные позиции имеют финалы Пятой и Шестой симфоний: в финале Пятой активно развивается музыкальный материал сложной трехчастной формы, в которой написана первая часть (как бы заключительная разработка и кода первой части и всего цикла); в Шестой в рамках трех частей, которые, как и в Пятой, следуют без перерыва, осуществлена композиционная работа в виде гигантской сонатной формы (с чертами рондо): первая часть является экспозицией, вторая — эпизодом в разработке, третья — зеркальной сокращенной репризой с кодой.

Циклическая структура симфоний Попова индивидуальна, причем далеко не всегда он обращается к сонатной форме первых частей: первая часть Второй симфонии, например, имеет вариационно-строфическую форму; первая часть Третьей представляет собой простую трехчастную форму с кодой, а в следующей, второй части ощутимы лишь отдельные элементы сонатности, рассредоточенной в сложной трехчастной композиции. Примечательно, что в этом опусе композитор не только смыслово акцентирует значение медленной лирической части (четвертая часть), но и вводит здесь сонатную форму, словно подчеркивая значимость данного раздела цикла. Первые части симфоний Попова могут выполнять разные функции: введения (прелюдии, запева — Септет, Вторая и Третья симфонии), начального экспонирования образов разного плана в рондообразной или трехчастной (сложной) форме, как в Четвертой и Пятой симфониях.

Относительно неустойчиво и положение быстрых (проекция скерцо) частей. Первая симфония показала синтез финала и скерцо; во второй части Второй симфонии жанр обусловлен программой; Третья симфония включает два разных скерцо — драматическое (вторая часть) и скерцо-тарантеллу (третья). В Четвертой и Пятой симфониях скерцо отсутствует, а в Квартете-симфонии, как и во Второй симфонии, занимает место второй части. Наконец, в Шестой симфонии жанр скерцо воздействует на первую и третью части, сообразно специфике образно-концепционного развития.

Важно и другое: активная разработка Поповым идеи единого (поэзного плана) симфонического процесса (развитие идей А. Скрябина, так высоко им чтимого). Уже Первая симфония, особенно ее финал, тяготела к трехфазной масштабной композиции с непрерывным (наподобие “Божественной поэмы”) внутренним развитием (в заключительной части синтезированы черты скерцо и финала). Традиционный четырехчастный цикл Второй симфонии также имеет необычную структуру благодаря внутреннему делению на два больших раздела (первая и вторая, затем третья и четвертая части следуют *attacca*). В своем неуклонном стремлении к расширению масштабов формы и в пятичастной Третьей симфонии, автор внутренне перестраивает форму благодаря объединению первой — второй, третьей — четвертой частей. В результате в рамках пятичастности возникает трехчастность высшего порядка.

Самая необычная по своему звуковому рельефу Четвертая симфония, как этого и следовало ждать, наиболее классична. Здесь четыре части, каждая из которых выполняет самостоятельную функцию, напоминая о традиционных моделях. Иначе и не мог поступить композитор в решении задачи объединить симфоническую структуру с хоровыми средствами, о чем и свидетельствует логика этого цикла. С классическим прообразом связан Квартет-симфония. Вспомним, что сочинение обращено к памяти прошлого, поэтому, думается, сама структура выполняла программную роль, словно нацеливая на особый ретроспективный взгляд.

Композиция же Пятой симфонии тяготеет к одночастности (хотя формально членится на пять разделов). Названная “Пасторальной”, она являет собой пример романтической симфонии XX века — и благодаря образному строю, с акцентом как на пейзажных, пасторальных, так и динамических, “грозовых” фазах, — все это прочувствовано композитором как единое образное мироздание, как поэма поэм, или поэзная симфония. Еще более спрессованной, концентрированной по форме стала одночастная Шестая симфония.

Таким образом, симфонический цикл, повторим, у Попова не стабилен, подвижен. При этом заметна тенденция расширения и одновременного сжатия симфонических структур (пять частей без перерыва, пять частей с тремя разделами). Особое тяготение к поэжности композитора-лирика, которого влекла к себе романтическая стихия, прочувствованная им через опыт современности, вполне объяснимо.

Сказанное выше позволяет прибегнуть к сравнению с симфоническими структурами Шостаковича и сделать следующий вывод: симфоническое формообразование Попова более индивидуализировано. Он целенаправленно апробировал новые структуры, тогда как

Шостакович утверждал — по-новому — претворенные классические прообразы. Шостакович — обобщал, Попов — намечал, испытывал симфонические идеи в разных формообразующих вариантах.

Только во второй половине XX века, когда сам жанр становится предельно индивидуализированным, равно как и форма, композиторы выйдут на путь создания каждый раз новых структур, что было свойственно в свое время Попову. Именно он, смеем утверждать, предвосхитил многое из того, что станет почти обязательным в жанрово-формообразующем комплексе средств современных авторов.

Одна из важных формообразующих идей Попова связана с четким структурированием мельчайших единиц музыкального материала. Приведем несколько примеров. Активного характера, выдержанная в энергичном быстром движении первая часть Четвертой симфонии в целом являет собой форму рондо (A B A¹ C A²). Рефрен столь многосоставен (мотивно-образно), что может быть уподоблен некоей микророндальной форме (a b c d e c¹ b¹ d¹ e¹ g b² c² b g, 51 такт). Аналогично, к тому же с использованием двойного контрапункта, строит композитор форму эпизода, в котором выводит тему “весны” — важнейший лейтмотив сочинения (*пример 44*). Еще более дифференцирована структура среднего раздела сложной трехчастной формы третьей (медленной) части: здесь связаны двенадцать (!) взаимосвязанных интонационно-тематически, тонально (f — As) построений, самый краткий из которых содержит всего 12 тактов, а самый большой — 33 такта. В целом же, форма эпизода в сложной трехчастной форме сама трехчастна, с развернутой начальной фазой (четыре построения) и краткой заключительной (два построения).

Форму Симфонической арии для виолончели и струнного оркестра можно определить как сложную трехчастную. При этом в первом ее разделе (A) пять сегментов (15, 9, 7, 13, 5 тактов соответственно), которые соединяются по принципу сюиты. Однако здесь есть связь и с фугированной, и с сонатной формой, ибо две основные темы первого раздела (Пролог) в дальнейшем будут развиваться, а четвертый эпизод основан на проведении второй темы Пролога.

В Шестой симфонии основной — сонатный — принцип соединен с рондообразным. После экспонирования образов (главная партия, связующая, побочная, заключительная, главная) происходит включение двух новых тематических образований (два эпизода), первый из которых построен в простой трехчастной форме, а второй — по типу эпизода — плавно переходит в разработку, которая отделена от центрального эпизода (лирический центр симфонии) развернутым переходом (ц. 55).

Строгая выверенность и одновременно пластическая изменчивость сообразно движению образов — на таких параметрах, как на крепких сваях, выстроена, продумана и непосредственно воплощена форма в симфонических сочинениях Попова. Он относился к форме как к важному, рельефному основанию, которое могло размываться (расширяться, сжиматься) в ходе действия интонационно-образного характера. Можно смело утверждать, что Попов был конструктором формы и одновременно пылким романтиком.

В связи с разговором о сверхжанровой композиционной основе симфонических опусов Попова, отметим и логику тональных сопряжений — тональные связи на расстоянии. Безусловно, центром здесь является C-dur. К нему устремлено движение образов Септета и Квартета-симфонии (c-moll). Красочная палитра Первой и Третьей симфоний тоже возникает на основе главной тональной сферы — C-dur. Секундовое смещение (по отношению к C-dur) происходит в Четвертой симфонии (D-dur) и Шестой симфонии (B-dur). Небезынтересно отметить, что Вторая и Пятая симфонии (симметрично расположенные внутри сверхцикла) имеют общий центр притяжения — A-dur. При этом минорная линия Второй симфонии постепенно дестабилизируется и происходит общая тональная модуляция от g-moll к A-dur.

Вполне возможно, что о подобном тональном родстве своих симфонических сочинений Попов и не задумывался, а названные тональности были для него наиболее полно соответствующими образно-эмоциональному развитию. Можно также заметить, что композитор вообще больше тяготел к мажорной сфере; причем именно те, а не иные тональные краски он использовал в силу утверждения определенных образных реалий. Цветным слухом он не обладал, но есть основания говорить о том, что интерес к C-dur не случаен был: в Первой, овеянной революционными идеями, и в Третьей, опаленной военными событиями, симфониях Попов словно бы непреднамеренно через эту тональность воссоздает ту огненную стихию, которая породила названные опусы (определенная аналогия со скрябинским ощущением тональности C-dur). Семантика славильной Четвертой симфонии имеет древние корни. Здесь, возможно, композитор подчеркнул связь ее образов с глаголющими баховскими хорами, с Девятой симфонией Бетховена (D-dur). Тогда как свет тональности A-dur, пронизывающий “Пасторальную” симфонию, мог иметь своим источником теплые весенние тональные краски Римского-Корсакова. Наконец, для Шестой симфонии — наиболее внешне бравурной — избран B-dur, излюбленная тональность мастеров, пишущих для духовых инструментов парадные или похоронные марши (как эти два настроения соответствуют подтексту Шестой симфонии!).

Тональные связи обнаруживаются и внутри симфоний: так, В-dur является драматургически важным тональным центром второй — четвертой частей Второй симфонии; в финале Пятой и в Шестой. Тогда как опора на А-dur, как один из светлых тональных оазисов, существует во всех, кроме Первой, симфониях композитора. Как бы то ни было, выбор тональностей был явно не случаен, продуман и соотнесен как с эмоционально-образным содержанием музыки, так и с логикой взаимосвязи родственных идей, объединяющих “Симфонию симфоний” композитора.

Попов мыслил тонально, но, конечно же, сфера тональности у него, как у современного мастера, была максимально расширена, тяготела, с одной стороны, к модальности, с другой — к хроматической сфере. Подчас, как в Первой симфонии, и сам композитор отмечал “сплошную неустойчивость” (Д., 232), размывающую тональные контуры. Однако, создавая поля сильного ладового напряжения и неустоя, используя двенадцатиступенный диатонический и хроматический переменный лады, как в Первой, Третьей симфониях, он неизменно чувствовал тональный каркас. Пройдя через увлечения экспрессионистами, композитор усилил работу по выявлению новых ладо-гармонических комплексов, наиболее точно, остро реагирующих на эмоциональный характер. Однако к додекафонии был достаточно равнодушен*, атональность использовал как возможность ухода от тональности с обязательным к ней возвращением. Вводил политональные структуры, лады народной музыки, ладовую переменность.

Партитуры Попова, с точки зрения ладо-тонального, ладо-гармонического развития, напоминают движение к островкам устоя, причем как на уровне частей, разделов формы, так и на расстоянии небольших построений. Композитор всегда, это очевидно, тщательно выверял общий тонально-композиционный план, создавая зоны максимального удаления и приближения к центру. При этом тональное движение внутри одной части могло быть максимально однородным, чаще — с центропеременной основой (пять проведений темы запева в первой части Второй симфонии в g-moll натуральном); но могло быть и иначе, как в первой части Четвертой симфонии, изобилующей локальными опорами (D, h, A, B, fis, A, fis).

В построении тонального плана Попов следовал прежде всего классическим либо романтическим принципам. Любил четко противопоставлять темы в доминантовых соотношениях (А-dur — Е-dur

* И все же подчас в партитуре Попова выкристаллизовываются двенадцатитоновые последования, близкие, но не адекватные серии (Первая, Третья симфонии).

в третьей части Третьей симфонии, в первом разделе сложной трехчастной формы; c-moll — G-dur как соотнесение главной и побочной партий в первой части Квартета-симфонии; A-dur — E-dur в первой части Пятой симфонии, в соотношении начального и среднего разделов сложной трехчастной формы).

Однако гораздо чаще композитор использует красочные терцовые, одноименные, иные неклассические (полутоновая транспозиция) тональные связи. Вся хоровая фактура Четвертой симфонии пронизана терцовыми колебаниями (B — D, G — e, e — C, C — a, f — As, Es — C), сопоставлениями одноименных тональностей (e — E, H — h); колоритными тональными сдвигами (Fis — E, F — E, Fis — G, As — e, Fis — A). В Шестой симфонии экспозиция сонатной формы (первого раздела) движется от B-dur (главная партия, связующая партия) к A-dur (побочная партия) и cis-moll (заключительная партия) с возвращением рефрена — главной партии к основной тональности B-dur. Средний же эпизод — *Largo cantabile* — погружает в глубину H-dur, чтобы в коде выйти через cis к Des-dur, и именно в Des начинается зеркальная реприза первой части.

Примечательна логика тонального движения внутри Симфонической арии для виолончели и струнного оркестра: в первом разделе сложной трехчастной формы прочерчена нисходящая последовательность (fis — d — h), в среднем эпизоде превалирует краска D-dur (с перечащей тональностью es-moll), а в репризе укореняется fis-moll. При ясной тональной основе сочинения логика развития выявляет скрытую тональную опору — h-moll, в результате чего усугубляется напряженно-минорное звучание музыки “памяти А.Н.Толстого”.

Особенным напряжением отличается ладо-тональное и гармоническое движение в Первой симфонии. Здесь уже самое начало словно бы выходит за рамки означенной тональности — C-dur, и первая тема разворачивается с явным уклоном в сторону d-moll, однако с мерцающей мажорной терцией и второй низкой ступенью. Новая минорная сфера побочной партии (fis-moll — f-moll), терцово удаленная от тональности главной партии, имеет тритоновую связь с подразумеваемой основной тональной сферой — C-dur. Так усложняется общее движение, и тональность C-dur впервые ясно заявляет о себе только в разработке, в момент провозглашения побочной партии.

Но вот парадокс: Вторая симфония, крепко связанная с народно-песенной стихией, самая русская из всех сочинений Попова, имеет в своем тональном развитии целый развернутый атональный блок — это большая часть *Largo*. Понятно, почему композитор обратился здесь к атональности, как выразительному средству создания того эмоционального состояния, которое связано с осмыслением

ужасов войны. Однако важно и другое: выход из этого сугубого ладового напряжения к ясному тональному остову — G-dur.

Композитор, подчеркивая тональные устои, любил показывать и многозначные ладо-тональные образования. Так, колебаниями, сопряжениями тональных сфер C-dur и a-moll проникнуто начало Септета и начало Третьей симфонии. Причем, в завершении первой части Третьей симфонии композитор использует прием наложения тонально-гармонических красок (C-dur + a-moll).

В создании вертикали композитор опять-таки склонен выверять логику всего развития через классический ряд: устой — неустой — устой. При этом, к устою могут быть отнесены не только линейно оформленные бородинского типа унисоны-удвоения, как во Второй симфонии первой части, но и соотношения бифункциональных гармонических начальных и завершающих блоков (начало Септета, начало Первой симфонии). Так, например, композитор завершает первую часть Первой симфонии оборотом вполне классического свойства (Т—Д—Т), однако усложняет его за счет добавления трихордовых комплексов на 3 и 5 ступенях лада.

Вообще Попов, как и Мясковский, Прокофьев, Шостакович, чувствовал особый вкус к новому наполнению традиционных гармонических оборотов и их последований. При этом его терпкие гармонические ходы чаще всего возникали благодаря активному использованию альтераций, задержаний, включению проходящих звуков в общую структуру вертикали. Композитор охотно использовал прием полутонного сдвига вертикальных комплексов, квазитожественных друг другу; применял красочно-сонорный эффект движения параллельными созвучиями, нередко на хроматической основе. Обострению гармонического письма способствовали и многочисленные подголоски, которые, подчеркивая характерные обороты, входили в общую диссонантно-вязкую фактуру партитур композитора.

Логика его ладо-гармонического письма непосредственно связана с техникой оркестрового движения, с тембровыми характеристиками. Здесь мы прежде всего должны отметить явное тяготение к стихии струнных инструментов, своего рода *пению* в оркестре, что естественно привело к созданию Третьей симфонии для струнных, а затем — к хоровой Четвертой, симфонии. Но уже в Септете струнный ансамбль был приоритетным, а во Второй симфонии произошло усиление именно струнной группы*. Добавим, что для виолончели и струнных была создана Симфоническая ария, а вскоре появился и Квартет-симфония для традиционного состава (хотя к тому времени разнотембровые ансамбли все активнее заявляли свои позиции,

* 24 Violini I, 20 Violini II, 16 Viole, 16 V-lli, 12 C-bassi.

да и сам композитор явно чувствовал вкус к персонифицированному нетрадиционному ансамблю, о чем свидетельствует его Камерная симфония).

Отметим и еще один важный момент: наиболее значительные лирические темы-образы окрашены звучанием-пением струнных инструментов. И это характерно для всех симфонических опусов композитора. Не случайно он так много и серьезно работал над выявлением-утверждением значения струнных в оркестровом комплексе. С одной стороны, ему вообще была близка лирико-эксперессивная напевность, мелодическая насыщенность, свойственная струнным, восходящая во-многом к Чайковскому. Приоритет струнных в симфоническом творчестве Попова свидетельствует и о том, что он был, подчеркнем сделанный выше вывод, прежде всего лирик и мелодист, для которого оформление звучания главных — лирико-мелодийных образов симфоний — всегда было сопряжено с пением, вдохновенной и выразительной речью струнных. Хотел того композитор или нет, но тем самым он укреплял классическую основу инструментального стиля в XX веке — в то время, когда главным фокусом притяжения в оркестровой палитре стали ударные инструменты.

Добавим к сказанному, что струнные использованы композитором очень выразительно и многопланово. Благодаря разным приемам игры и разным сочетаниям струнных и в Симфонической арии, и в Квартете-симфонии, и в Третьей симфонии выявлена многотембровая (полная оркестровая) палитра (эффект подразумеваемого большого оркестра). И эта тенденция была намечена автором уже в Септете, где с помощью многих технических приемов ему удастся извлечь гораздо большее количество тембровых красок, нежели означенных в партитуре инструментов. Часто и охотно прибегал он к инструментальному туше, приглушая колорит-краску (звучание инструментов с сурдиной особенно заметно в Квартете-симфонии).

Композитор предельно точно и образно-характеристично использовал оркестровые тембры, любил смешанные краски, а наряду с этим давал возможность ощущать голоса солирующих инструментов. Создавая инструментальные дуэты, он часто прибегал к резким, непривычным сочетаниям — таким, как флейта и кларнет piccolo, английский рожок — фагот, кларнет piccolo — скрипка и т.д. Давая возможность услышать своеобразные монологи деревянных или духовых (в первой части Второй симфонии — это валторны и трубы, в третьей части — фагот, виолончель, в Пятой — гобой, флейта, кларнет piccolo, английский рожок в первой части, в третьей части фагот; в Шестой симфонии флейта piccolo, валторна, тромбон, трубы), в своих последних симфониях композитор усилил внимание к видовым

инструментам, расширил функции деревянных духовых. При этом, заметим особо, никогда ударные не выходили у него на первый план, всегда имели подчиненное значение, а в контексте музыки XX века значение ударных в партитурах крайне невелико.

Попов обращался к различным оркестровым составам — от камерного (Септет) до тройного-четверного (Первая, Пятая, Шестая симфонии). Во Второй симфонии использовал обычный парный состав с усилением струнной группы, а в Третьей — большой струнный оркестр. При этом логика оркестрового письма всегда была точно соотнесена с замыслом — образами — формой. Нетрудно заметить и общую тенденцию к расширению формы и оркестра в поздних симфониях, но при этом и к поэмной одночастности, и к большей дифференцированности звучания инструментальных соло-диалогов в общей звуковой массе.

Узорчатая мозаичность тембров и сверхдинамические напряженные оркестровые возгласы — как инкрустация монументальных сооружений — особо впечатляют в поздних симфониях композитора. Хотя ему было свойственно резкое сопоставление солирующих инструментов и хоровых возгласов оркестра, что подкреплялось и экспрессивной динамикой с маловыполнимой на практике нюансировкой (*ppp* — *fff*, *ff* — *pp*, *F* — *p* — *F*) в пределах иногда одного такта, не говоря уже о более крупных построениях. Если бы графически можно было вычертить динамику оркестровой звучности, свойственную композитору, то мы получили бы острую ломаную линию мгновенных всплесков и столь же мгновенных моментов тишины. При едином токе мелодического развития, его язык был подчеркнута экспрессивен, что и проявлялось в динамико-оркестровом звучании. В этом плане трудно сравнить Попова с кем бы то ни было из современных мастеров, ибо нюансы, им разработанные, из разряда сверхпульсирующих (оригинальное развитие идей нововенцев, прежде всего А. Шёнберга).

Крайне важными были всегда для композитора и темповые обозначения, никогда не обобщенно-нейтральные, но всегда имеющие указания эмоционально-характерного свойства *. При этом ему было свойственно учащенное темповое движение, которое возникало

* *Cantabile e molto eroico* (связующая партия первой части Квартета-симфонии);

Andante cantabile e molto espressivo (побочная партия первой части того же опуса);

Andante con moto e molto espressivo (первая часть Второй симфонии);

Andante maestoso e molto espressivo (первая часть Третьей симфонии);

Adagio cantabile, colla dolcezza poetico (третья часть Квартета-симфонии);

Adagio poetico e molto cantando (первая часть Пятой симфонии).

благодаря темповым модуляциям. Для соотнесения разных образов Попов приберегал сильнодействующие, известные по романтическим коллизиям, темповые противопоставления (*Allegro* — *Andante cantabile*). Фокусируя внимание на лирических — всегда доминирующих — идеях-образах, нередко подчеркивал их звучание при помощи ремарок *espressivo*, *dolce*, *dolcezza*. Тогда как действительно-энергичным разделам формы предпосылал обозначения *Allegro con fuoco*, *Allegro energico*, *Agitato*, *Molto giocoso*.

Свободное движение темпо-ритма согласовывается в его партитурах с частой сменой метра. Наиболее характерными, излюбленными сочетаниями здесь является широкое движение $\frac{4}{4}$ и $\frac{5}{4}$, $\frac{4}{4}$ и $\frac{3}{2}$, $\frac{6}{4}$ и $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{2}$ и $\frac{6}{4}$ — что особенно заметно в Четвертой симфонии, пронизанной песенными эпическими оборотами. В более поздних симфониях композитор охотно дробит движение, используя $\frac{8}{8}$, $\frac{7}{8}$, а в Шестой симфонии и $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{16}$.

Во Второй, Четвертой, Шестой симфониях, Симфонической арии сказительные обороты часто выявляются в опоре на неспешное трехдольное движение ($\frac{3}{2}$). Стихия народного (квазифольклорного) звучания возникает в последних симфониях и благодаря “былинным” распевам ($\frac{5}{6}$, $\frac{6}{4}$). В целом же — гибкая, изменчивая метро-ритмика, свойственная партитурам Попова (сложные внутритактовые метро-ритмические пульсации, полиритмия), способствует выразительности, подчеркивая их эпическое наклонение и одновременно — экспрессивную заостренность речевого мелоса.

Стал ли язык Попова с годами проще? Во всяком случае, он искренно стремился к “великой простоте”: “Одной из главных, достойнейших и, вместе с тем, труднейших задач, предстоящих мне в ближайших работах, я считаю мою дальнейшую *борьбу за очищение моего музыкального языка от излишней сложности*.”

“Великая простота” — уже давно стала для меня одним из важнейших, осознанных мною, принципов в искусстве; но я отдаю себе отчет во всей длительности и чрезвычайной трудности пути к достижению этой “сверкающей вершины”, доступной лишь подлинным классикам музыкального искусства”⁶³.

Сейчас уже можно сказать со всей определенностью, что композитор действительно следовал по пути, предначертанному классиками, шел к той высокой простоте, за которой всегда открываются ни с чем несоизмеримые глубины мыслей, чувств, художественных образов. И если ранние его работы поражали новизной, то поздние разочаровывали... Не той ли внешней простотой, за которой скрывалась сложная внутренняя жизнь образов, подчеркнутая столь непростыми, всегда выразительными средствами музыкального языка?

Мы преднамеренно не касались в этом разделе разговора об иных творческих мирах. Контекст здесь подразумеваем, ибо хотелось выпукло, четко и максимально заостряя внимание только на творчестве Попова выявить некоторые существенные свойства его музыкального языка, благодаря которым словно бы единым почерком написаны его симфонии, составившие своего рода экспрессивную летопись 20 — 60-х годов.

5. Симфонический макроцикл

В творчестве любого художника есть рубежи, которые знаменуют моменты обобщения накопленных художественных идей. От них, через них и к ним идет пульсирующий творческий процесс. При этом принципиально важным для каждого мастера является первый итог, определяющий, как правило, его художественную позицию. Отсюда, как с высокого трамплина, охватывается перспектива будущего, видны пройденные ступени.

“Вспоминаю о предыдущих моих работах, которые, в основном, концентрировались вокруг крупных симфонических музыкальных форм...”, — подводил черту своего творчества Гавриил Попов⁶⁴. Авторское резюме явилось подтверждением того вывода, к которому пришел в свое время Б.Асафьев, анализируя творчество Попова:

“... он постоянно формирует замысел за замыслом, ища не компромиссного, а органичного решения: как, не ломая своей художественной природы, стать из “особной особы” общительным композитором в крупных капитальных концепциях” (П., 95).

В рассуждении Б.Асафьева выделим три момента и рассмотрим их, идя от заключения к началу:

1. крупные капитальные концепции;
2. “особная особа”;
3. постоянное формирование замысла за замыслом.

Действительно, с первых, далеко не робких попыток проявления своего отношения к миру в звукообразах, у Попова складывается почерк художника-симфониста. В фортепианных и вокальных сочинениях (“Мелодия”, “Экспрессия”, Большая сюита для фортепиано, Вокализы) уже преобладает стремление к развитию и проработке новых элементов, к процессу-длению. Это изнутри расширяло, объемно увеличивало малые формы. Композитор и сам ощущал некоторое несоответствие сильного порыва к росту и трансформации образов с камерными параметрами ранних опусов. Отсюда — попытки раздвижения жанровых рамок, создание Большой

сюиты для фортепиано — большой не столько масштабно (хотя и это важно), но прежде всего по логике сложных сопряжений, пожалуй, уже симфонического характера. Отсюда и решение камерного ансамбля в виде потенциально развернутой в нем симфонии (Камерная симфония). Постепенно подходил композитор к тому типу художественного обобщения, который наиболее полно отвечал его натуре и был раскрыт в жанре большой симфонии.

Важным рубежом в творчестве Попова стала Первая симфония, явив собой первую заметную вершину, к которой были направлены ранние работы. Здесь, в Первой симфонии, в значительной мере проявился склад художественного дарования молодого автора, определился философско-этический уровень решения концепции, закрепились ранее найденные характерные способы раскрытия содержания. Первую симфонию можно уподобить мощному вулкану, извержение которого выявило ценные породы. В ней акцентировано все, что будет впоследствии сильнодействующим фактором в музыке Попова. Ее роль в творчестве композитора аналогична роли Первой симфонии Бетховена или Первой симфонии Малера — принципиально новаторских работ. В самом деле: Первая бетховенская симфония явилась утверждением нового типа концепции, и даже традиционно названная менуэтом третья часть была уже энергичным скерцо-менуэтом в привычной жанровой оправе. Первая же симфония Малера практически представляла все ракурсы авторского симфонизма, открывая новую “особь”, готовую включить в свое русло высокое и низкое, восторженное описание, гиперболу, гротеск — любые неожиданные и сильные контрасты, приемы развития, выразительные средства.

Вслед за своими великими предшественниками Попов целенаправленно шел к крупному симфоническому замыслу, в котором четко определилась позиция художника XX века. Если, скажем, взять Первую симфонию Шостаковича, то роль ее в творчестве композитора иная: при всей ее высокой значимости как для автора, так и для отечественной музыки, в ней не столько обобщались основные черты, свойственные симфонизму Шостаковича, сколько предвосхищались. О Шостаковиче, как о даровании “исключительной нервной напряженности” свидетельствует скорее не Первая, а Четвертая симфония, ибо именно в ней в полной мере проявился тот аспект “объективно-трагического плана”, который займет ключевое положение в симфонизме мастера (П., 30, 35).

В этом плане Первая симфония Попова — с ее явным тяготением к малеровскому типу высказывания, со скрытой и явной трагической эмоциональной доминантой — явно предвосхищает, как уже

было отмечено в предыдущем разделе, Четвертую симфонию Шостаковича. Если сопоставить Первую симфонию Попова с Четвертой симфонией Шостаковича, то, возможно, проявится более близкая родственная связь, чем между Первой и Четвертой симфонией самого Шостаковича. Тем более что Первая симфония Попова больше, чем другие его симфонии, напоминает о чертах симфонизма Шостаковича, в частности это касается крепкого сплетения драматически-гротескных черт в характере основных образов (главная партия первой части, тема Скерцо), неожиданных, но при этом “скрыто” подготовленных контрастов. В Первой симфонии Попова, как и в Четвертой Шостаковича, наблюдается “вздыбленность, многослойность композиции, тематическая расточительность и перенасыщенность”⁶⁵.

Известно, что Шостакович с интересом следил за процессом создания Первой симфонии Попова, отметил, в частности, “обаятельный”, по его словам, фрагмент струнных во второй части, одобрительно отозвался о финале (Д., 234, 245). “По его мнению, это одно из самых ярких симфонических сочинений, сыгравших большую роль не только в его (Шостаковича) творчестве, но и в творчестве других ленинградских композиторов 30-х годов”⁶⁶. Уже при обсуждении Первой симфонии в Ленинграде в 1933 году он говорил: “Меня, как большого и горячего поклонника этой симфонии, очень волнует вопрос, когда эта симфония будет закончена и когда ее можно будет слышать”⁶⁷. Собственно, и вне этих архивных свидетельств, исходя из самого музыкального материала, можно определенно говорить о том, что Шостакович в ассоциативно-творческом плане переосмыслил многое из того, что уже было найдено Поповым в Первой симфонии. В частности, достаточно сравнить интересующие нас партитуры Первой симфонии Попова и Четвертой Шостаковича, и станет очевидно, что мощное внутреннее движение тем, содержание которых претендовало на развертывание самостоятельных частей, интенсивность преобразований и, главное, многослойность неоднозначных образов — это, да и многое другое, что открылось в Четвертой симфонии Шостаковича, уже заявлено было в Первой Попова.

Тогда в чем же “особая особость” Попова, отмеченная Б.Асафьевым, который, скорее всего, опирался в своих рассуждениях на знание и слуховой опыт Камерной, Первой симфонии, в целом — на раннее творчество современника Шостаковича? Попробуем почувствовать специфический почерк Попова, обратив взор только на одну грань его таланта, связанную с оформлением эмоционально-образных зон симфонии.

Первое, что и ныне вызывает острый к ней интерес, — это соотношение максимально удаленных друг от друга драматической и

лирической сфер. “Sturm und Drang” — такая приписка рукой композитора над его объяснением содержания первой части Первой симфонии сдержится на машинописном тексте одного из Интервью Попова⁶⁸. И действительно, в первой части все подчинено вихреобразному движению и “сплошной неустойчивости” (Г. Попов). Будто в единый клубок скручиваются жесткие фразы-“биения”, порывистые фанфарные обороты, в странном сочетании с галопирующим аккомпанементом. “Вторая тема фуги звучит что-то развесело. Намечается даже “танцующий” аккомпанемент для этой темы”⁶⁹. И, пожалуй, именно благодаря такому смещению малосоединимого может возникать впечатление звукового хаоса, как о том говорили некоторые из современников, в частности М. Юдин: “При слушании симфонии Попова мне приходило не раз сравнение с картинами художника Филонова, все полотно которого, мастерски разложенное на детали, в сумме дает давящее впечатление кошмарамышления, но не может найти обобщения, не может найти ясной связи между элементами”⁷⁰.

Эти многосоставные детали, словно вытянутые из абсолютно разных образных миров, и составляют стержень главной партии — масштабного раздела первой части. Такой подход к формированию драматически импульсивного образного целого характерен и для Скерцо, в котором современникам за общим действенно-активным, интенсивным движением открывалась “площадная сатира” (здесь и пародия на джаз, и тарантелла, и героические фанфары⁷¹. Наслоение разнохарактерных эмоционально-образных линий происходит при этом и по горизонтали, и по вертикали. “Котел” интенсивно бурлит. Драма кажется сатирой. “Финал наиболее плакатно ироничен”⁷². И словно диаметрально противоположный взгляд на симфонию, как на “произведение трагического порядка” (Б. Асафьев)⁷³.

Собственно, трагический тонус — подтекстом, быть может, и надтекстом — ощутим с первых же стремительных порывов оркестра, с ломающегося строения начатой было классической фуги (на теме главной партии), с акцентировкой все новых вступлений темы уже по секстам с настойчивым противоречием общего минорного колорита, рвущегося и к оминориванию, и к высветлению (повышению ступеней минорного лада). Однако еще более усугубляет трагический характер соотнесение блоков главной и побочной партий, ибо побочная партия, рожденная из гармонии главной партии, окрашена с преобладанием лирически остродраматических тонов, с явной аллюзией на тристановские темы любви-смерти. Комплекс средств, использованных Поповым для создания лирической сферы (побочная партия), также неоднороден: подтекстом проходит

похоронный ритм, идиллические фразы соседствуют с явной пародией на лирику классического плана (характерно и бетховенское тональное движение побочной партии от *fis* к *f*).

Главная и побочная партии так отдалены друг от друга, что трудно ожидать некоего обобщающего резюме. Его и не будет. Из лирико-трагической побочной партии развернется масштабная медленная — вторая часть, в которой усиливаются и драматические, и скерцозно-гротесковые черты. В коде же финала — итоге концепции — от темы побочной партии остается только лишь сопровождение, ритмо-фон, который абсолютно неожиданно становится маршевым. То есть, происходит практически полное исчезновение лирического образа, а затем и подмена его неким ликующе фанфарным: а именно всего-навсего укрупнение одного — фанфарного элемента, — определившегося еще в главной партии Первой части, его *синтез с модифицированными фоновыми элементами побочной лирической партии*.

Произошел определенный переворот эмоциональных образов главной и побочной партий, и он воспринимается как смена координат. “Идея использования первой (певучей) темы первой части в заключительном движении финала давно являлась чуть ли не основой всей коды Симфонии, но перерождение начального материала финала Симфонии (обе темы фуги) — грозного и веселого вихря — перерастание его в торжествующе песенный пафос жизни, призванный моим замыслом завершить весь сложный путь интеллигентского (порой утонченного — вторая часть) сознания <...> (Д., 243). По мнению композитора, последние резюмирующие такты симфонии должны звучать “ликующе радостно” (Д., 255 *), однако резкий “апофеоз” вызывает чувство растерянности перед натиском новой реальной силы.

Гавриил Попов чутьем художника ощутил правду времени и запечатлел ее в Первой симфонии. Подчас он и сам не вполне понимал, почему так сложно движется работа над финалом, отчего не проясняется его конструкция: “В финале Симфонии встретились серьезные затруднения в связи с отсутствием ясной конструкции этой части. Можно смело сказать, что, следовательно, мне еще не ясно содержание финала в отношении всех деталей финального “процесса”, процесса, завершающего весь предшествующий ход развития Симфонии” (Д., 243).

* Композитор выписывает здесь заключительный аккорд симфонии: “Конец на тонике со II второй ступенью: *do, mi, sol, do, mi², sol², la², re³* — четыре трубы, *re², fa², la бемоль², si бекар²* — четыре трубы. переходят в *mi², sol², la бекар², re³*”.

Надо полагать, что композитор искренно стремился преобразовать пафос смятения в пафос радости, но подсознательно чувствовал фальшь бравадного лозунга, к которому не подводило развитие материала. И сколько бы он ни бился над внутренним продвижением этой идеи, материал сопротивлялся. Отсюда — почти внезапная эмоциональная модуляция в конце, поворот к утвердительному итогу, который стал своего рода восклицательным знаком, повисшим над руинами. Истинно трагическая ситуация. “Особность” (Б.Асафьев) симфонического мышления Попова здесь очевидна. Так же, как и конкретизация театрально-выпуклых образов Первой симфонии через многочисленные аллюзии от Баха до Вагнера и Малера, от Чайковского до Гершвина (симфо-джазовые вкрапления в финале).

Да, действительно, композитор с годами будет стремиться говорить языком более общительным. В его словаре окажутся фольклорные речения, однако и их согласования будут не столь просты, как это может показаться на первый взгляд. К тому же, не о собственно языковых реалиях задумывался композитор, а о логике соотнесения замысла—формы—средств воплощения. Новые же крупные замыслы выявлялись подспудно из визуально-конкретных толчков к созданию симфонических обобщений. Актуальные, вызванные событийным текстом истории (времени) мотивы, как многочисленные потоки, устремлялись в симфоническое русло. Так, исподволь, складывалась главная тема творчества Попова, осознаваемая им в контексте обращения к душе современного человека. Этот пронзительный лейтмотив, как стержень, объединяет все симфонии композитора.

От одного концепционного ствола происходит ответвление оформившихся замыслов, которые, впрочем, всегда оказывались мощными побудителями новых симфонических концепций. В определенной степени, рождение симфоний Попова происходило, как и в творчестве Малера, из того сугубого напряжения, которое переполняло финалы. Однако есть здесь принципиальное отличие: если Малер словно каждый раз нащупывал новые точки опоры, которые, затем, в последующей симфонии, отвергал, то Попов по принципу накопления постоянно расширял панораму симфонического действия в результате осмысления процессов развития современности. В какой-то степени летописный характер присущ всему его симфоническому творчеству, как, впрочем симфоническому творчеству крупнейших мастеров XX века Мясковскому и Шостаковичу.

Речь идет прежде всего о симфонизации симфоний, как о феномене, хорошо известном в истории культуры и особенно сильно проявившемся во второй половине прошлого века, став посылом к явлению циклизации в XX веке. Если романтическое мирочувствование

потребовало концептуальной связи малых форм, как мгновенных эмоционально-психологических рефлексий, то уже в позднеромантическом творчестве проявилась тенденция к расширению сферы цикличности, включению в ее орбиту опер (Вагнер), но более всего симфоний (Чайковский, Малер).

Развитие симфонизма XX века по двуединой линии, которую условно можно назвать глобально концепционной и одновременно углубленно психологической, создавало благоприятные условия для дальнейшего роста сверхжанров в творчестве крупных современных композиторов. Сверхжанровые циклы, как известно, есть и у Мясковского, и у Прокофьева, и у Шостаковича.

У Попова, как ранее у Малера, сложилась единая — суперсимфоническая концепция, от которой и рождались симфонии — фрагменты в виде “отдельных завершений” (П., 94). В окружении кинотеатральных, камерных сочинений шел активный, ничем не перебиваемый внутренний симфонический процесс работы Попова, о чем писал Асафьев: “На самом же деле, он постоянно сочиняет конкретную музыку и многому на своей постоянной практике учится. Таким образом, с внешней стороны: сколько угодно — “оформленных проектов”. А рядом, параллельно, мысль Попова постоянно обдумывает и “эскизирует” убежденно и страстно, как свое настоящее дело, большие художественные “задумки”, и процесс этот составляет для него ценнейшее жизненное артистическое целеустремление, осуществляемое с пламенной жертвенностью истинного друга и питомца искусства” (П., 93).

В развернутом *восьмичастном симфоническом сверхцикле* (включая Камерную симфонию и Квартет-симфонию) при скрупулезном анализе можно обнаружить не только мотивные, образные, жанровые переклички, но разработку, модификацию конкретных тематических образований и даже лейтинтонационные связи. Как в симфонической поэме проступают очертания частей цикла, так и симфонический сверхжанр может содержать в себе некоторые черты большой симфонии. В частности, рассмотренные в целом концептуальные полотна Попова обнаруживают определенную логику взаимосвязи между ними. Камерная и Первая симфонии соотносятся как Пролог и Драматическое Allegro. Вторая и Третья предстают в виде второго Allegro и Драматического скерцо. Четвертая и Пятая симфонии, плюс Квартет-симфония приближаются к уровню соотнесения Allegro и медленных — пасторальных — частей. Шестая симфония синтезируют в себе черты Скерцо и Финала (аналог Первой симфонии, ее третьей части). Можно усмотреть здесь излюбленную автором рассредоточенную сонатно-симфоническую

композицию. Скорее всего, такой сверхцикл сложился в его творчестве спонтанно, непреднамеренно. Однако к тому были предпосылки как внешнего свойства (обусловленность эпохальными событиями, сменой эмоционального чувствования времени), так и внутреннего (безусловный конструктивный дар композитора).

Образно говоря, Гавриил Попов, как опытный архитектор, возводил этаж за этажом, цементируя и укрепляя при этом мощное сооружение. Несмотря на пылкий темперамент, чувствительную, даже восторженную натуру, он был расчетливым мастером, что отметил хорошо знавший Попова и его творчество Асафьев: “Перед нами — безусловный композитор, строго самокритически взвешивающий каждый шаг, и отличный конструктор, я бы сказал, что Попов — рационалист” (П., 94).

Одним из заметных свойств сверхжанровой композиции становится разрастание масштабов (партий, разделов, частей), определенная поэмность большинства симфоний композитора. Особенно ясно проявляется тенденция к слиянию частей, к крупной одночастности на основе многочастности в двух последних крупных работах Попова — в его Пятой и Шестой симфониях. В Пятой — пять развернутых частей, в Шестой — три части — следуют без перерыва.

Если попытаться сравнить принципы циклизации симфоний в творчестве Попова и Шостаковича, то можно отметить следующее:

— Шостакович склонен объединять симфонии образно-тематическими малыми циклами, допустим, это Вторая и Третья симфонии, Четвертая — Пятая, Седьмая — Восьмая, Одиннадцатая — Двенадцатая — Тринадцатая. У Попова также складываются подциклы, но они обладают неустойчивостью и подвижностью. Допустим, ясно вычленен военный блок: Вторая — Третья — Четвертая симфонии. В то же время, в Четвертой симфонии сильны ростки Пятой; не менее прочная связь Четвертая — Пятая симфонии; идеи Второй будоражат еще Первую симфонию. То есть образуется цепная, не менее прочная взаимосвязь между всеми симфониями композитора.

— В симфоническом творчестве Шостаковича сильны перекрестные связи (Вторая, Третья — Одиннадцатая, Двенадцатая симфонии, Первая — Пятнадцатая, Четвертая, Пятая — Десятая симфонии).

Симфонии Попова, очевидно, и в силу их немногочисленности, имеют не столько перекрестные, сколько сквозные связи. Остановимся именно на этих связующих линиях, которые проходят через все симфоническое творчество Попова и выделим прежде всего образно-тематические блоки, скрепляющие сверхжанровый симфонический цикл, ибо ими обусловлена конкретика свойств музыкальной речи, формообразующие приемы.

Итак, уже в Септете и Первой симфонии открыто выявились характерные и для всего последующего симфонического творчества композитора сферы:

1. экспрессивно драматическая (с разворотом к траги-гротеску);
2. экспрессивно лирическая (с выходами к траги-фарсу). Зоной объединяющего уровня становится здесь (и в дальнейшем) необычная — экспрессивно-эпическая — логика общего темпо-ритма и развертывания образных сфер. В результате в симфониях происходит следующее:

— в экспрессивно драматической сфере постепенно укрепляется эпико-героическая основа (Вторая, Третья, Четвертая симфонии), ее дополняет эпико-лирическая (Квартет-симфония, Пятая симфония); и в Шестой, как и в Первой, но на новом уровне выявляется гротескно-трагический тонус повествования;

— лирика экспрессивного характера все определеннее тяготеет к глубоким лирико-драматическим основаниям (Вторая, Третья симфонии), включает в себя и пасторальные (ностальгические) мотивы (Четвертая, Пятая, Квартет-симфония), чтобы затем отчетливее выявить глубинные гротескно-трагические послы лирической сферы (Шестая симфония).

Если учесть при этом, что композитору свойственно открывать симфоническое движение образов обобщенно-эпическим тезисом и укреплять его в финалах, неспешно развертывать движение частей-картин, то перед нами предстанет современная эпическая ветвь симфонизма, включающая в себя всю “полифонию” образных сфер (трагедия, драма, сатира, лирика и т.д.). Здесь важен сам подход к определенному эмоционально-образному началу, как результативному, “замешанному” на разных, притом контрастных, красках. По мере раскрытая образа эти составляющие выходят на первый план, активно развиваются, отдаляясь и как бы вскрывая внутренний характер образа, чтобы в новом синтезирующем виде либо раствориться окончательно, либо вывести к иным эмоционально-образным поворотам.

Что очевидно: Попову было свойственно очерчивать разные уровни образа, используя при этом (воспользуемся еще раз приведенным выше сравнением) художественный прием сфумато (одно просвечивает через другое). Отсюда — неоднозначность образов, их реальная возможность переориентации, длительного движения (выход за пределы одной симфонии).

Композитор вплотную подошел к идеям экспрессивно-романтического прочтения классических традиций, активизировавших во второй половине XX века. Да, конечно, прав был Асафьев, утверждая, что при всей “взъерошенности”, порой эмоциональной

взвинченности, кажущейся алогичности, нагроможденности образов и образных элементов, музыка Попова “выстроена”, тщательно выверена.

Очевидно, что Попов, параллельно с Шостаковичем, нащупывал, развивал и укоренял современные свойства образных миров. Быть может, даже более тщательно, чем Шостакович, “скрывал” составляющие одного образа и более интенсивно (по вертикали) разламывал целое на интегрирующие элементы. Здесь близок сам метод — аналитически-конструктивный, применяемый как Шостаковичем, так и Поповым. Образно его можно определить как *реальность невозможного*. Шостакович в своем стремлении открыть корни бесконечных подмен и разъедающих противоречий заглядывал, при этом, в бездны небытия. Гавриил Попов шел по скорбному пути жизни, анализировал его уровни. Все, о чем писал Попов, вызывает к истории, памяти, реальности остро пережитого, к разуму и эмоциям, восстанавливающим жизнь. Все, что создано Шостаковичем, — как бы предвестие грядущего апокалипсиса. Здесь наиболее важны акценты на сущностных подменах, лишаящих человека опор. Отсюда — трагический лик симфоний Шостаковича. Их внутренний процесс дестабилизации захватывает все большее пространство, подводя, как к определенному итогу, к Четырнадцатой симфонии.

Если сравнить развитие образно-эмоциональных сфер в симфониях Шостаковича и Попова, то однозначно усиление трагического взгляда на любые проявления эмоций как у одного, так и у другого художника. Симфонии Шостаковича могли бы составить своеобразный симфонический реквием XX столетия. Симфонии Попова, скорее, напоминают экспрессивную летопись времени, раскрытую в связи с анализом душевных состояний своего современника. Оба художника, которых связывали и крепкие дружеские отношения, как два современных философа-мыслителя открывали глубины бытия, глубины человеческого сознания и духа.

Глава III

СИМФОНИИ И КИНОМУЗЫКА

*И тут кончается искусство,
И дышат почва и судьба.*

Б.Пастернак

1. Музыкальная поэтика авторского кино: 30—60-е годы

Время формирования звукового кино, ассимиляции визуально-музыкальных, кинодраматургических и собственно музыкальных идей — период особых надежд на рождение жанра, синтезирующего свойства многих видов искусства. Кино для композиторов, казалось, открывало не менее серьезные перспективы, чем ранее опера, как в плане взаимодействия со смежными художественными сферами, так и в раскрытии еще неизведанных возможностей музыкального языка. И действительно, зачастую кино для мастеров отечественной музыки (С.Прокофьев, Д.Шостакович, Г.Попов, Н.Каретников, Э.Денисов, А.Шнитке) становилось той необходимой творческой лабораторией, в которой апробировались идеи полистилистики, электронной, симфо-джазовой, сонористической, алеаторической и других сфер современного звукослышания мира. Безусловно, работа в кино расширяла видимые горизонты возможного в музыке, вызывая потребность использовать бытовые речения, полифонию звук — шум, звук — речь — шум, выявлять современные способы смены планов в кино-музыкальной партитуре и многое другое. Кино, как ранее опера, активно способствовало выработке новой художественной образности в музыке, давало возможности раскрыться нетрадиционным тембровым решениям, стимулировало подходы к непривычным проявлениям причинно-следственных связей, временных соотношений.

Однако достаточно рано многие композиторы ощутили и видимые потери, связанные с работой в кинопроизводстве. Прежде всего эта работа потребовала особого понимания партитуры как музыкального целого, способного к участию в монтаже (перемещении

материала, его сокращения, переакцентировке в сопряжении визуально-слуховых рядов и т.д.). Нацеленное на широкую аудиторию, кино словно взывало к опрощению музыкального языка, к ориентации на доступность музыкально-образного содержания, что далеко не всегда соответствовало творческим устремлениям композитора. Выработывавшиеся каноны киномузыки (обязательная титровая песня, цитатный принцип построения музыки в кадре, использование тем-напоминаний и другое) также влияли на отношение к самому киножанру, как малоперспективному для выявления индивидуальных музыкальных решений. К тому же для многих композиторов музыка для кино стала заказной работой (источником существования), которая отнимала много сил и времени, отвлекая от создания оригинальных художественных концепций. Одним словом, кино давало как положительные, так и отрицательные послы для творчества композиторов. Непростым оказался процесс сближения (диалог) кино и музыки, но все же достаточно продуктивным, взаимополезным. Повторим сказанное выше: ряд магистральных тенденций музыки XX века выявился именно во взаимодействии с разными киножанрами. Благодаря кино отечественная культура обогатилась крупными, значительными музыкальными полотнами, возникшими из развития художественных идей кино-музыкальных партитур (Прокофьев, Щербачев, Шнитке, Каретников). В этом плане совершенно особую роль сыграло кино в жизни и творчестве Гавриила Попова, создавшего в течение 30—60-х годов 40 развернутых кино-музыкальных партитур.

Кино для Попова — важнейшая сфера преломления основ театральной музыки, оперного и симфонического жанров. Будучи одним из зачинателей кино-музыкальной драматургии, он уже в 30-е годы весьма успешно выводил музыку в кино на одну из ключевых позиций в раскрытии замысла, концепции, сверхидеи картины. Здесь он реализовывал не только свой талант симфониста, но и скрытый дар драматурга. Мечты о создании оперы оборачивались реальными визуально-музыкальными концепциями, в которых мощно зазвучал голос по многим причинам несостоявшегося оперного мастера. Кроме того, кинопартитуры композитора составили своего рода *ряд, параллельный* его основным — симфоническим опусам. В его творчестве сложилась и постепенно укреплялась определенная взаимосвязь жанров: в кинопартитурах вызревали симфонические идеи, в симфониях проявлялись специфические черты кинематографического жанра. На протяжении всей жизни Попов сохранил свою позицию понимания специфики киномузыки, считая ее неприкладной сферой, вопреки устоявшемуся на этот счет

мнению. И все же его отношение к работе в кино было весьма неоднозначным. Безусловно, он страдал, находясь в плену многочисленных кинозаказов, сжатых сроков, ведь он был из породы долго обдумывающих и постепенно оформляющих свои замыслы композиторов. Его удручала ситуация, в которой он вынужден был находиться постоянно: писать для кино, откладывая начатые партитуры симфоний, концертов, оперы “Александр Невский”. И вместе с тем, он любил кино, его влекла к себе эта стихия звукообразных воплощений в условиях диалога с визуальными жанрами.

Композитор работал с крупнейшими мастерами отечественного кино — как художественного, так и документального. Он испытывал принципы музыкальной драматургии в самых разных жанрах: от героико-драматических эпопей до эксцентрических комедий и мелодрам.

На протяжении 30—60-х годов естественно происходила жанрово-стилевая эволюция киноработ композитора, обусловленная изменением атмосферы времени, социального заказа, приоритетных идей. Революционный романтизм начала 30-х (“КШЭ”, “Чапаев”) постепенно уступал место трагическим размышлениям о реалиях жизни (“Строгий юноша”, “Бежин луг”). Фильмы военных лет сменились лирико-ностальгическими лентами периода долгожданной оттепели. Иносказанием (“Сказка о царе Салтане”) завершилась своеобразная историческая сага киноработ Попова. Определенные жанрово-стилевые повороты обусловлены были сотрудничеством с Э.Шуб, С.Эйзенштейном, Г.Н. и С.Д.Васильевыми (особенно плодотворным в период работы над фильмом “всех времен и народов” — кинолентой “Чапаев”), а позже, в 40—50-е годы с Ф.Эрмлером. Начало 40-х ознаменовано в жизни Попова встречами с поэтом современного кино — А.Довженко и их совместными работами, наиболее значительные из которых появились в 50-е годы*.

Творческий союз: композитор — режиссер способствовал появлению и определенных *сверхжанровых* блоков со сквозным развитием идей, жанрово-стилевого содержания. Можно говорить о перекрестных связях, параллелях в работах одного времени, но с разными режиссерами (С.Эйзенштейн — братья Васильевы — в 30-е годы, Ф.Эрмлер — братья Васильевы — в 40-е, Ф.Эрмлер — А.Довженко — в 50-е). Вместе с тем все киноработы композитора объединяет визуально-музыкальная полифония (это касается формы, темпо-ритма, жанровых уточнений, стиливых определений). Очевидно, что для Попова, как и для композиторов второй половины

* После смерти А.Довженко (1956) Попов продолжал сотрудничество с Ю.Солнцевой, ближайшим помощником режиссера и его женой.

века (Шнитке, Каретников), кино было важным стимулятором разработки идей будущей полистилистики.

Однако основы логического сопряжения музыкально-образных начал закладывались в театральной музыке Попова. Здесь же постепенно вызревала характерная в дальнейшем для композитора симфонизированная партитура, готовая выйти из недр спектакля на простор самостоятельного звучания в виде программного опуса. В театре драмы формировались и принципы подхода к раскрытию сценических ситуаций, эмоциональных состояний героев, к сопряжению смыслового уровня текста и подтекста. Первые театральные работы дали опыт владения разными оркестровыми составами (с использованием нетрадиционных инструментов, таких, как терменвокс, саксофон, баян, балалайка), вплотную подвели к многостилевой поэтике звукового кино.

На сопряжении разных образно-стилевых начал была основана партитура к первой театральной работе композитора — пьесе “Нефть” (1930)*. Этот “индустриальный” спектакль — один из многих той перестроечной поры — не отличался высокими художественными качествами драматургии и оригинальностью постановки проблемы борьбы за нового человека. В духе времени спектакль “развенчивал буржуазные пережитки” и в натуралистическом плане показывал производство — главное поле битвы за понимание общего дела как своего личного. По сути, это был спектакль-лозунг, призывающий не бояться эксперимента, разворачивать производство (в конце пьесы артисты непосредственно обращались в зрительный зал с призывом строить нефтяной комбинат). Естественно, что в объемной партитуре Попова (34 номера, включая антракты и музыкальные заключения всех четырех актов пьесы) были эпизоды изобразительно-натуралистические (№ 17 “Гул завода”, № 22а “Гонка машин”) и гротескно-сатирические (№№ 14, 15). Соответственно, композитор использовал остро современные характеристичные звучания, диссонантную вертикаль, приемы *ostinato*, ритмических переакцентировок, тембровых персонификаций. Казалось бы, пьеса не давала иных эмоционально-смысловых идей, однако Попов почувствовал за индустриальной темой одну из главных психологических проблем современности, связанную с перестройкой сознания, и дал своего рода авторский комментарий (*пример 46*). Важно

* Пьеса “Нефть” создана молодыми журналистами А.Горевым, А.Штейном и братьями Тур (Л.Тубельский и П.Рыжей) на основе фельетона о директоре завода “Красный треугольник”. Основной конфликт заключался между рабочими и администрацией завода “Каучук”, которая противилась эксперименту. Премьера спектакля состоялась 9 мая 1930 года в театре Госдрамы. Режиссер Л.Вивьен.

также стремление преодолеть структурную расчлененность путем объединения отдельных номеров в развернутые эпизоды, с использованием тематических арок (№ 2 — № 16, № 3 — № 12, № 5 — № 22, № 22а — № 29). Музыка к спектаклю в целом оказалась важнейшим фактором драматургии и, по мнению рецензентов, создавала “подлинную динамику и напряжение там, где *этого не могли сделать неуверенный текст или слабо разработанные сценические положения*”¹.

Уже в следующей работе — музыке к пьесе Н.Львова “Прими бой!” (1930)* — Попов на контрастно-стилевой основе пытается создать симфонизированную партитуру, как бы переплавляя в горниле разных эмоциональных сфер интонационный материал цитаты-характеристики “Когда б имел златые горы” (бесшабашная песня на гулянке в начале спектакля), подводя ее к эмблеме революционного времени — мелодии “Отречемся от старого мира”. “Самым сильным местом, — напомним одну из рецензий, — оказалась музыка Попова, — необычайно острая, по-настоящему театральная, и ни в какой мере не назойливая. Именно музыка давала наиболее сильные и острые ощущения в этой трамовской постановке, именно музыка говорила во весь голос, во всю силу”².

Несмотря на положительные отзывы, все же нельзя не заметить в первых театральных партитурах композитора и определенного схематизма, и достаточно прямолинейного действия смены цитат, и, в целом, сюитного принципа развития музыкального материала.

Пожалуй, более перспективной в плане симфонизации театральной партитуры, основанной на смене образно-стилевых характеристик, оказалась музыка к спектаклю “Большая жизнь”³. За очередной производственной тематикой режиссер и композитор ощутили потребность приоткрыть завесу над внутренним состоянием героев, попавших в революционный разлом. Отсюда один из важнейших смысловых акцентов спектакля на перестройке сознания, психологии личности, подчеркнутый прежде всего музыкальными средствами. Подтекстом — именно в музыкальной партитуре — сильно зазвучала драматическая нота. Эпизоды лирико-драматического, экспрессивного характера заняли здесь одно из ведущих мест. И завершался спектакль не энергичной комсомольской песней, которая словно бы выходила в лидеры в третьем действии,

* Первоначальное название пьесы — “Встречный”. Фабула построена на раскрытии конфликта между рабочими сталеплавильного и кирпичного заводов, который перерастает в социалистическое соревнование. Премьера состоялась 23 ноября 1930 г. в ТРАМе. Режиссеры М.Соколовский и Р.Сусловнич.

³ В основе спектакля “Большая жизнь” была пьеса молодого драматурга А.Арбузова “Класс”, повествующая о классовой борьбе внутри завода. Премьера состоялась в Красном театре в 1931 г. Режиссер Е.Гаккель.

а тихой мелодией песни “Служили два товарища”, вносящей оттенок драматизма и в финал. Важно и другое: более свободное и гибкое переключение внутри сцен от бытовых к джазовым или народного характера эпизодам (№ 17 — романс, № 18 — частушка, № 34 — фокстрот, № 35 — балалаечный наигрыш, № 30 — песня комсомольцев, № 32 — песня в народном духе и т.д.). “Исключительное место в спектакле занимает музыка. Театр в данном случае максимально развивает свою линию органического ввода музыки в спектакль. “Большая жизнь” есть по существу музыкальный спектакль, где музыка — органический стержень спектакля. Все скрепления, смысловые акценты и параллелизмы построены на музыкальном принципе, а сама музыка является усилителем смысловых и эмоциональных акцентов отдельных моментов”³.

Если сопоставить музыкально-театральные партитуры Попова начала 30-х годов с аналогичными работами его современников, в частности Шостаковича, то выявится общая тенденция к развитию музыкального материала на основе многостилевых переключений, а также использование симфонических приемов письма. Шостакович, как известно, заострял гротескно-сатирическую сферу (“Выстрел” А.Безыменского в ТИМе, 1929, “Баня” В.Маяковского в театре Мейерхольда, 1930), Попов же настойчиво подчеркивал *скрытые* и *видимые лирико-драматические аспекты*, акцентировал внимание на широко и экспрессивно звучащих мелодических образованиях*.

Подлинной школой музыкальной сценографии для Попова стала его совместная работа с Всеволодом Мейерхольдом, который выстраивал концепции своих спектаклей, непременно выводя музыку на одну из главных позиций, обращаясь к принципам жанро-формообразования, свойственным именно музыкальному искусству. Работа с Мейерхольдом обострила врожденное чутье композитора к раскрытию не столько внешних, сколько внутренних обстоятельств, обоснований, мотиваций, психологических аспектов сюжета. Ему много дала та творческая свобода, которая царила в театре Мейерхольда. Композитор укрепился в своем понимании аллюзии и цитаты как сильно действующего художественного средства, стал уверенней обращаться с различными музыкальными жанрами и стилями. Он ощутил вкус к симфоджазовому началу, к созданию квазинародных, бытовых мелодий. Режиссер поддержал его стремление активно использовать симфонические

* Что же касается таких работ, как музыка А.Мосолова к пьесе В.Киршона “Рельсы гудят” для Второго Белорусского гос. драматического театра, 1928, или музыка В.Дешеева к “производственной мелодраме” Б.Папаригопуло “Рельсы”, 1926, то здесь явно преобладали урбанистические мотивы и, в целом, жесткая ритмо-гармоническая основа.

средства, полифонию и полифонические сопряжения разноплановых стилизованных линий. Совместные работы Мейерхольда — Попова основаны на широком применении симфонических обобщений — ключевых в спектакле и партитуре. Композитор и режиссер *немногословно, но многозначно* раскрывали драматургию пьесы, акцентировали подтекстовые реалии, выводящие к современным жизненным проблемам.

Попов познакомился с Мейерхольдом во время Всесоюзной конференции драматургов и композиторов, проходившей в Москве в 1929 году. По словам Попова, он и Мейерхольд составили на конференции ядро “единого фронта борьбы за подлинную советскую музыкальную культуру” (Д., 50). Тогда же возник проект совместной работы над новой советской оперой (с привлечением в качестве либреттиста А.Толстого). И хотя этот замысел осуществлен не был, важно обратить внимание на принципы подхода композитора к опере; они во многом перекликаются с его пониманием театральной, а позже — и киномузыки: “Кратко мои пожелания к этому спектаклю: 1) тема должна быть поставлена остро, 2) глубоко (вскрывая “сердцевину” лозунгов, как Вы сказали на конференции), 3) форма — основана на симфонически-музыкально-театральных принципах, 4) актеры должны уметь: говорить, петь, двигаться (пантомимировать)...”⁴.

Мейерхольд, в свою очередь, был крайне удовлетворен тем, что нашел талантливую, творчески работающего единомышленника, о котором был весьма наслышан от С.Прокофьева*.

В содружестве с Мейерхольдом и молодым драматургом Ю.Олешей Попов писал музыку к “Списку благодеев” (1931)** . Эта работа стала значительным событием в жизни композитора. Усилия создателей спектакля были направлены на раскрытие одной из болевых ситуаций времени, которая была связана с интеллигенцией, как бы отторгаемой новой действительностью. Бег от реальности тоже не спасал. Круг замыкался. Драма становилась трагедией, обличением тех жестких законов времени, которые уничтожали лучшую часть общества, традиции, культуру.

* В письме Попову от 19 октября 1929 г. Мейерхольд писал: “Вас очень любит С.Прокофьев. Он и разжег во мне к Вам пламя любви” (Гавриил Попов. Из литературного наследия. Цит. изд. — М., 1986. С. 47).

** Ю.Олеша определял жанр своей пьесы — патетическая мелодрама. В ней нашли отражение конкретные факты драматической биографии Михаила Чехова, покинувшего Россию после революции. Героиня спектакля, актриса Леля Гончарова, ведет “список благодеев” и “список преступлений” советской власти. В Париже, куда она приезжает и где решает остаться, героиня попадает в атмосферу спекуляции искусством. Актриса присоединяется к демонстрации безработных и гибнет. Премьера спектакля состоялась в театре Мейерхольда в 1931 году. Режиссеры П.Цетнерович, А.Нестеров, С.Козиков.

В пространстве современного мира ориентирами прошлого — настоящего стали знакомые музыкальные образы: фрагменты вальсов и полонезов Шопена, джазовые эпизоды (Rag — Jazz, Fox — Jazz), шансон Мориса Шевалье. Интересно был задуман финал, о чем композитор сообщил в письме к И. Казанцевой: “музыка из трех точек: а) По радио (через громкоговоритель) пианино со скрипкой (сентиментально-лирическая смерть героини) — с правой стороны сцены, б) Сзади публики (в фойе) джаз-разложение (Klavier, 2 Sax’a, Trombe, Trombone, Battarie), в) С левой стороны сцены — симфоническая увертюра (21 человек оркестра — включенный в состав джаза)”⁵. Мейерхольд, в свою очередь, предлагает завершить спектакль так: “После джаза, — пишет он Попову, — через радио то, что накладывается на джаз и собой его сбрасывает”⁶.

Финал собрал все эмоциональные и музыкальные нити спектакля в один запутанный, тугой узел, в котором соединились лирика, ностальгия, гротеск, драма. Финальный эпизод решен композитором как единое целое. Развернутое вступление — словно напряженный поиск интонационных полюсов, составляющих в конечном итоге сумрачную тему фугато. В процессе фугато постепенно выходит на первый план экспрессивный инструментальный речитатив — тема противосложения (*пример 47*), которая, выпрямляясь, подводит к авторскому варианту “Марсельезы” (скорее — аллюзия на мелодию “Отречемся от старого мира”).

В целом партитура основана на резких переключениях, стиливой полифонии (наложения различных музыкально-образных линий — пасторальной, джазовой, полифонической в духе Хиндемита). Здесь же процитирована тема собственного Септета (эпизод из третьей части), в которой в нерасторжимом единстве оказались напряженно застывшая мелодия и сопровождение в духе хабанеры-танго. Собственно на подобного рода внутренних противоречиях строится вся музыкальная концепция спектакля.

Критика не смогла принять ни спектакль, ни музыку Попова, которую один из рецензентов назвал “холодной”⁷, а другой — подражанием “дурным упадочническим образцам западно-европейской музыки”⁸. Зато практически все ощутили сугубо психологическую основу спектакля и “нерешенность проблемы Гончаровой”⁹. В этом-то и заключались те основные идеи, которые выявляли авторы спектакля, используя символику (“флейта Гамлета” и “печальная мелодия скрипки”) и принцип объединения разностилевых элементов спектакля, их общую диссонантную композицию, оформленную в рамках трагедии (греческие колонны и железный каркас, окружающий героиню).

Несмотря на резкую критику и поднявшуюся дискуссию по поводу спектакля, оба, и Мейерхольд и Попов, остались довольны совместной работой. “С Мейерхольдом работать — большое наслаждение. Исключительно тонкий и культурный и музыкальный человек”¹⁰. Режиссер, в свою очередь, утверждал: “Твоя музыка к “Списку” стала нам потом нравиться с каждым спектаклем все больше и больше. Ее мы, все участники “Списка”, очень полюбили”¹¹.

В 1937 году Мейерхольд и Попов вновь объединились в творческой работе над спектаклем “Одна жизнь” по роману Н.Островского “Как закалялась сталь” (пьеса Е.Габриловича). Гротескно-ироническое начало в этом спектакле уже выглядело явной пародией на действительность: марш звучал легковесно и игриво, сложные симфонические эпизоды усиливали и без того сильное эмоциональное напряжение. В траги-гротеском ключе сложилась драматургически-музыкальная партитура, и, естественно, спектакль было предложено переделать. Композитор обязан был переработать марш в героическом духе и написать песню для Павла Корчагина, что он и сделал, взяв народный текст и сочинив к нему веселый частушечный напев и двухголосную песню бойцов Красной Армии.

В соотношении сценически-музыкальных решений здесь был сделан акцент на разоблачении пафоса, который и составлял основу романа. В спектакле соединялись некоторая балаганная атмосфера (шутовство) и определенная сухость характеристик. Подтекст преобладал, музыка при этом стала ведущим смысловым стрелком. “Спектаклем-предостережением” был назван “Список благодеяний”, “спектаклем-обличением” можно было бы назвать “Одну жизнь”. Он так и не увидел свет рампы. В 1938 году театр Мейерхольда был закрыт*.

Творческое содружество с Мейерхольдом осветило всю дальнейшую деятельность Попова, связанную с воплощением драматургических идей, раскрытием визуального ряда. В кино композитор пришел с принципами, четко определенными в работе с режиссером-новатором, готовый не просто к экспериментированию в кино, но к воплощению серьезных визуально-музыкальных проблем, к созданию высокохудожественных кинопартитур.

В содружестве с талантливыми режиссерами С.Эйзенштейном, Э.Шуб, братьями Васильевыми во всю мощь зазвучал голос симфониста-драматурга, сложившегося мастера. Не только всемирно

* Вплоть до ареста Мейерхольда Попов поддерживал с режиссером связь, они встречались в Детском Селе. Мейерхольд, оказавшись после закрытия своего театра в театре им. К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко, активно содействовал заключению договора между театром и композитором на создание оперы “Александр Невский”.

известный “Чапаев”, но и “КШЭ”, “Испания” — документальные по материалу, но высокохудожественные по воплощению идей и образов ленты Э.Шуб с музыкой Попова — вошли в золотой фонд отечественного искусства XX века. Его изъятой страницей стал один из новаторских фильмов Эйзенштейна “Бежин луг”. В сопряжении индивидуальных режиссерских подходов в кино и творческих устремлений композитора открывались разные возможности звукообразных решений в художественных и документальных лентах. Везде по-своему “работали” любимые композитором приемы многостилевых переключений, обнаруживали себя каждый раз новые варианты симфонизации кинопартитуры. И хотя еще не определились постоянные творческие тандемы композитор — режиссер, в параллельно-перекрестных диалогах уже возникали открытия в новом искусстве кино и в новом жанре киномузыки.

В этом плане особую роль сыграла его совместная работа с Эсфирью Шуб над документальными лентами 30-х годов: “Комсомол — шеф электрификации” (“КШЭ”), “Москва строит метро”, “Испания”^{*}.

В партитуре “КШЭ” несколько музыкально-смысловых планов: пленэрный, музыкально-бытовой, ассоциативный, симфонически-обобщающий. Пленэрный (альпийский ландшафт в Армении, купание в Днепре, вечерняя Москва) соединяет в себе звукопейзаж и специально создаваемые композитором камерные (сольно-диалогические) эпизоды. Подчас они выстраиваются на контрастах, как, допустим, в кадрах строительства ГЭС на реке Дзорагет: здесь пасторальную идиллию нарушает стремительное движение поезда, его стучащий ритм врывается в атмосферу пастушечьих наигрышей. Музыкальный пейзаж может как бы подхватить и развить определенное эмоциональное состояние, вызванное звуками живой природы. Такие фрагменты основаны на использовании приемов, предвосхищающих идеи конкретной музыки (сочетание кадровой и закадровой функций музыки).

Музыка в кадре — это прежде всего записанные на пленку модные тогда танцевальные мелодии, звучание патефона, “Интернационал”, песня-гимн Г.Эйслера “Коминтерн” (“Заводы, вставайте!”), “Яблочко” — не только воссоздает приметы времени, звуковой атмосферы тех лет, но и в сочетании с авторской музыкой открывает двудеинный полюс современного языка, как бытового, так и композиторского.

Ассоциативную функцию выполняют разножанровые закадровые музыкальные эпизоды, в том числе напряженное фугато (пуск

^{*} Специальный раздел книги посвящен теме “музыка Попова в документальных фильмах”, в котором обобщены некоторые важнейшие черты киномузыкальной стилистики картин Шуб — Попова.

турбины на Днепрострое) и гротескный вальс (мелькание электрических лампочек, показанных крупным планом (*пример 48*).

Среди развернутых симфонических фрагментов, имеющих обобщающее значение, главное место занимает увертюра — своего рода крупный музыкальный тезис фильма (*пример 8*). Его развитие сопряжено с переводением лирико-пасторального, затем экспрессивного мелодического потока в импульсивно-действенное русло. Увертюра органично включена в композицию картины, она звучит в начальном эпизоде, запечатлевшем момент съемки оркестра с терменвоксом. В сочетании с голосами двух солистов (сопрано и тенора), терменвокс вносит новый и неожиданный смысловой акцент, который соответствует идее тотальной электрификации, охватившей и сферу музыкального инструментария. Здесь словно открываются перспективы электронной музыки в соединении с традиционно симфонической. В партитуре “КШЭ” Попов апеллировал и к импрессионистской палитре, и к звуко-шумовым эффектам (возможно, предвосхищая приемы сонористики), и к лирико-романтическому мелосу, и к жестким урбанистическим ритмам, наконец, как к экспрессивным краскам, к неоклассическим моделям, так и к стилистике электронной музыки на раннем ее этапе.

Музыка к фильму “Москва строит метро” основана на необарочных и джазовых переключениях. В духе *Concerti grossi* (с использованием струнных и медных) решены эпизоды, связанные с кадрами подземной работы. Джаз звучит как закадровый текст к эпизодам предрассветной и вечерней Москвы (!). Сохранившиеся в архиве композитора номера выявляют и общую композицию на основе построения традиционных сочетаний репризности и монотематизма. Сравнивая джазовые фрагменты (№ 1, № 4) и необарочный (№ 3), нетрудно отметить общность опорных интонаций, прежде всего нисходящей секунды. Из них в *Largo* вырастает скорбно-суровая симфоническая картина. Джазовый эпизод (№ 4), пронизанный импровизационностью, с каденциями фортепиано (со струнными), словно извлекает из начальной никнувшей интонации многочисленные инварианты, расцветивает их бесконечной игрой острых ритмических поворотов, причудливо соединяя лирическое, гротескное и активно импульсивное начала (*примеры 49, 50*).

Еще один пример стиливых сопряжений дает музыка к фильму “Испания” (23 номера, 35 минут звучания). Здесь неоклассические образы пересекаются с романтическими, пасторальными, пленэрными. Наконец, нельзя не почувствовать в этой партитуре существование “внутреннего жанра”, который, как крепкий каркас, держит всю композицию. Это пунктиром воссозданный *Concerto grosso*

(№№ 3, 15, 17, 21)*. Не только определенная тематическая взаимосвязь этих фрагментов, но и их инструментальный колорит (струнные) выделяют отмеченные эпизоды как своего рода краткий тезис сочинения, воссоздающего трагедию разрушения жизни.

При всем многообразии жанрово-стилевых сопряжений, симфонических идей в совместных работах Попова — Шуб преобладал принцип полифонического — объемного ведения звуко-зрительных линий. Работа с документальным материалом сфокусировала внимание на выявлении той внутренней правды, которая стояла за конкретной фактологией. Впоследствии, в сотрудничестве с режиссерами художественных фильмов композитор уже исходил из того высокого посыла жизненной достоверности, который свойствен хроникальным кинолентам. Он стремился к точному раскрытию содержания кадра, сути, смысла, подтекста изображаемого, отчего нередко говорил эзоповым языком. Эсфирь Шуб, как и ранее Всеволод Мейерхольд, приветствовала включение музыки, как действительно эмоционального начала, в документальные ленты. Может ли быть, что оба они, режиссер и композитор, ошибались, преувеличивая значение партитуры в кино, к тому же хроникальном? Или все же их решения были художественно оправданны...

Возможно, и Э.Шуб, и Г.Попов стремились к той желанной гармонии визуального и музыкального начал, которая, как показала дальнейшая история кино, далеко не всегда была необходима. Их отношение к фильму, как *музыкальному в своей концепционной основе*, наверное, могло привести и вело к жанру музыкального фильма. Но то уже был совершенно иной жанр. Опыт документалистики высокого художественного плана с развитой музыкальной основой так и остался в запаснике отечественного искусства XX века.

Еще более сложно обстоит дело с не востребовавшей лентой С.Эйзенштейна “Бежин луг” — видимо, одного из сильнейших художественных документов, повествующих о страшных репрессиях сталинских времен (вторая половина 30-х годов). Фильм был утрачен во время войны, лишь в 1967 году смонтирован из статических кадров С.Юткевичем и Н.Клеймановым. Неожиданным образом вместо сохранившейся партитуры Попова звукооператором Б.Вольским была использована музыка Прокофьева (коллаж из разных сочинений). Соответственно, появился эрзац, вольная вариация на тему “Бежин луг”. Партитура же Попова к этому фильму весьма примечательна тем, что основана на принципе

* Указанные в скобках номера содержат ремарки композитора “K Concerto grosso”.

асинхронности, который разрабатывал выдающийся режиссер современности*.

Именно на принципе асинхронности настаивал Эйзенштейн, предлагая Попову писать музыку к эксцентрической комедии “МММ” (1933), подчеркивая: “И чтобы было смешно!”¹². Надо полагать, что и в выработке ключевых положений музыкальной драматургии пьесы “Москва вторая” Н.Зархи лежал принцип согласования несогласуемого, ибо опять-таки здесь гротескное начало было преобладающим. Обе эти попытки совместной работы не увенчались успехом, оставшись в черновиках.

В фильме “Бежин луг”, работа над которым началась в 1935 году, асинхронный принцип был использован создателями уже в совершенно ином жанре — социальной трагедии, замкнутой в кольцо смерти (мать — сын, вера — церковь, земля — соотечественники). Выразителем одной из важнейших драматургических идей фильма, заключенной в разъединении видимого — подтекстового — музыкального (точнее в их новом диссонантном сопряжении), стала... песня “По долинам, по загорьям”. Она связана с самыми сложными смысловыми эпизодами: определяет характер Бабьего хора в церкви (№ 1), ее же звучание подстегивает эпизод “На пожаре” (№ 6). Казалось бы, это лишь примета времени, его знак. Но дело не только в этом. Через наступательный пафос песни композитор сумел передать тот уже нечеловеческий азарт, с которым происходило крушение всех основ былой жизни, своего рода упоение разрушением. Вот почему он совмещает мелодию песни с жесткими выкриками меди, напором ударных инструментов, с пусто звучащими хоровыми гармониями (по выражению автора, “простейшие” квинты, терции, октавы). Известно, что Эйзенштейн требовал более огрубленного звучания бабьего хора, но Попову важно было выявить то, что как бы постепенно открывалось за завесой известной мелодии, и режиссер, в результате, не смог не согласиться с такой, более точной — чисто музыкальной — формулировкой идеи. К тому же в уже записанной хором (женским, мужским) с духовым оркестром песне он весьма одобрил “организованный напор ударных”.

Трагическая идея фильма открыто звучит в симфоническом эпизоде смерти матери — своего рода реквиеме, в котором сопряже-

* Творческая дружба Попова и Эйзенштейна была основана на постоянной разработке новых идей, которые большей частью оказались нереализованными. Однако уже сами проекты давали композитору стимул для энергичного движения к “новым берегам” киномузыки, к поискам связей визуальных и музыкальных сфер.

ны все эмоциональные токи партитуры, о чем рассуждал и сам композитор: “На протяжении 4—5-минутного куска музыки (идущей к тому же *Largo*) выразить печаль, строгость, суровость, развить это до (почти) героического драматизма и (как бы мимоходом) коснуться нежным, почти лирическим пером звучащих льняных волос мальчика — эта задача оказалась достаточно трудной. Во время работы я убедился, что эта тема — “образ смерти матери” — требует целой симфонической части на 10—15 минут музыки. Ныне весь эпизод (пятиминутный) состоит из четырех элементов: а) *певучая тема* (виолончель соло на фоне струнного оркестра) и ее развитие, б) *кульминация* (героико-драматическая), звучащая в двенадцати скрипках и семи виолончелях одновременно (стиль Бах — Гендель), заканчивается обрывом на *fortissimo*, в) драматический речитатив (певучий) виолончели-*solo*, d) и нежно певучая лирика (лен волос) уходящая мягко и плавно в мрачную атмосферу неизвестного”¹³. Действительно, эпизод “смерти матери” построен многозначно и сложно (№ 4). Трудно, напряженно развертываются монологи струнных, особенно виолончели и скрипки. Вся фактура (одни струнные) — это пение-речитация, каждый из голосов которого имеет свой собственный эмоциональный и смысловой текст. Так образуется не просто терпкое, напряженно звучащее, но многослойное целое, готовое в любую минуту взорваться тысячью разнонаправленных импульсов. При видимой, подчеркнутой близости ситуация — музыкальное решение последнее таит в себе внутреннюю полифонию необарочного, экспрессивного, лирико-пасторального и драматического планов.

О внутреннем многостилевом заряде свидетельствует и пейзажно-поэтический эпизод партитуры — лирическое Интермеццо (№ 3). Один его стилевой аспект восходит к импрессионистской манере письма (тонкие прориси ажурных мотивов деревянных духовых инструментов, общая звуко-пейзажная атмосфера). Однако этот эпизод далеко не идилличен: его резко пульсирующая динамика, отдельные напряженные столкновения в общей вертикальной структуре создают ощущение пасторали, пронизанной экспрессионистскими токами.

На сложных сочетаниях элементов разных стилей (от необарочного до неофольклорного) замешана вся партитура к фильму “Бежин луг” — как своего рода сюрреалистическая концепция на реально-исторической основе. Если ранее композитор открыто сталкивал разнонаправленные стилевые фонемы, то здесь он пошел по пути более тонкого сопряжения различных элементов, как по вертикали, так и по горизонтали. Партитура (в том виде, в каком

она сохранилась в авторском архиве) получилась компактной, внешне предельно простой и внутренне психологически сложной*.

Продолжает эту линию “внешней простоты” и *малозаметных* открытий легендарный фильм братьев Васильевых “Чапаев”**.

Среди небольшого количества их работ “Чапаев” занимает, безусловно, главное место. К нему, как к кульминационному пику, и от него, как от вершины-источника, устремлено творчество режиссеров (к их лентам “Оборона Царицына” и “Фронт” музыку также писал Попов). Именно в этом фильме наиболее полно выявились образно-стилевые, жанрово-конструктивные принципы, выработанные кинорежиссерами совместно с композитором. Главный из них — удивительная естественность в создании доверительной атмосферы, акцентирующей лирически-личностный подтекст (и это в революционных, военных лентах!). Все новые приемы, включая асинхронность визуально-музыкальных кадров, разностилевые сопряжения, словно бы имеют внутренний, сокрытый вид. Отсюда “тихие” художественные “взрывы”, связанные с необычными решениями.

* Существует перечень номеров с указанием времени звучания:

№ 1 Бабий хор (разгром церкви) — 4 м.

№ 2 Coda (конец разгрома церкви) — 1 м.

№ 3 Лирическое интермеццо (цветущие сады) — 3 м.

№ 4 Aria (смерть матери) — 5 м.

№ 5 Пионерская песня (a capella) — 5 м.

№ 6 Хор на пожаре (симфонический оркестр с хором) — 4 — 5 м.

22 — 23 мин.

Сохранилась также запись того, что было уже в готовом виде введено в фильм:

№ 1 Бабий хор (хор с оркестром)

№ 6 Хор на пожаре (хор с оркестром)

№ 2 Coda (2 рояля плюс фисгармония)

№ 5 Пионерская песня (рояль соло)

Помимо названных в архиве композитора сохранилось отдельно выписанное Вступление к № 6 (оно помечено № 7 и имеет подзаголовок “Проклятия отца и падение человека”).

“Идея создания фильма родилась еще в 1931 году. Предполагалось, что картина будет немой, ибо в стране еще не хватало звуковых установок, однако режиссеры намечали звуковое, музыкальное решение, в частности использование песни “Черный ворон”, которая и стала ключевой в музыкальной концепции фильма. На экран фильм вышел 7 ноября 1943 года и сразу же получил высокую оценку и всенародное признание. В газете “Правда” (1934, 21 ноября) была помещена передовая статья под названием “Чапаева” посмотрит вся страна”. Режиссеры получили телеграмму от своего учителя С.Эйзенштейна, который приветствовал появление этой талантливой картины. В декабре 1934 года создатели этой ленты приказом народного комиссара обороны СССР К.Ворошилова были награждены золотыми часами. В 1941 году фильм “Чапаев” был удостоен Государственной (Сталинской) премии, получил мировое признание, завоевав первую премию на Международном кинофестивале в Москве (1935), Гран-при в Париже (1937) и бронзовую медаль на VII Международном кинофестивале в Венеции (1946).

То, что впервые использовано, найдено в совместных работах Попова — братьев Васильевых, воспринимается как давно сложившееся и даже устоявшееся.

Фильм “Чапаев” принадлежит к тем немногочисленным глубоко новаторским явлениям художественной культуры, которые изначально отличает особая добротность, свойственная каноническим жанрам. Произведения подобного рода являются, как правило, обобщениями тех локальных открытий, которые были сделаны ранее. Так рождается классика. Действительно, взрыву в искусстве предшествует более или менее длительное накопление новых элементов. “Чапаев” же словно опровергает эту истину, точнее, сам в себе проделывает тот непростой путь, который и становится открытием. Накопление новых элементов, прозрения-открытия будущего и перетрансформация устойчивых, несущих опор в кинопроизведении происходит здесь одновременно, полифонически. На основе законов объективного художественного видения жизненных реалий, классически сориентированного модуса произведения идет, быть может, внешне малозаметный процесс смены всех координат.

Казалось бы, что общего между авангардизмом и фильмом “Чапаев”, прореволюционно, профольклорно ориентированном? Вместе с тем, как точно заметил в свое время В. Шкловский, “в “Чапаеве” изменилась самая глубокая сущность искусства”¹⁴, а разве не подобная смена всех параметров художественного целого и характеризует новое, авангардное жизнеотношение в искусстве. Впрочем, с той же закономерностью можно задать и иной вопрос: что отличает эстетику “Чапаева” от произведений патриотического плана, известных по классицистски-романтическим моделям, к тому же хорошо разработанным? Односложно ответить на эти вопросы трудно, ибо загадка “Чапаева” и по сей день остается до конца не разгаданной. Приближение к тому внутреннему центру сочинения, который может многое прояснить, затруднено по ряду причин. Одна из них — удивительная внешняя простота фильма, всех его компонентов. Здесь достигнут тот эффект суперпростого склада визуальных, речевых, музыкальных фонем, которые создают в целом *opus elementaria*. В этом доминирующем свойстве вседоступности, почти природной естественности содержания, характеров, ситуаций кроется и тот феномен длительного всенародного признания, которым награжден этот фильм фильмов. Его отличает и особый, чуть наивный, детский, но во всяком случае открытый взгляд на события, перипетии сюжета. К тому же фильм как бы лишен подтекста, параллельно звучащих комментариев назидательного, иронического, трагического свойства (что было почти каноном для фильмов тех

лет). “Чапаев” — удивительной, незамутненной цельности фильм, стилистика которого во многом обусловлена его внутренней гармонией, опорой на крепкий уклад российской жизни, корректирующий самосознание человека, на святую веру в эту жизнь. Оптимистический тонус киноэпоса “Чапаев”, его живая эмоциональная атмосфера, афористически точный и безыскусный склад речи — все это предопределило тот успех, который, как ни парадоксально, во многом помешал глубокому изучению специфики фильма, его перспективных идей, новаций. Широкая популярность, доступность фильма как бы заслонили собой все, что касается художественно-технических приемов, жанрово-стилевых ориентаций. Принятый зрителем сразу и навсегда, “Чапаев” словно сразу родился классическим фильмом, в котором все внутренние законы четко отрегулированы, ясны и не нуждаются в особом теоретическом подкреплении.

Вместе с тем в “Чапаеве” глубоко своеобразен и нов кино-музыкальный язык, принципиально отличны от первых киноработ отечественных мастеров концепционно-драматургические функции сюжета, кадра, эпизода, слова, сопряжения крупных и общих планов, наконец, приемы несогласования, психологического несоответствия визуального и музыкального текстов.

Начнем с рассмотрения таких свойств фильма, как его простота, жизнеподобие, реалистичность. И в этой связи обратимся к одной из работ современного исследователя, который называет фильм “Чапаев” впечатляющим примером “полностью реализованных возможностей тоталитарной эстетики”¹⁵. Следует заметить, что к идеям “тоталитарной эстетики”, “тотального реализма” автор подходит, анализируя само понятие “реализм” и следуя в этом за уже высказанными идеями Р.Якобсона¹⁶. По Якобсону следует, что реалистическая направленность произведения связана с тремя факторами:

1. с правдоподобным замыслом;
2. с восприятием произведения как правдоподобного;
3. с наличием приемов реалистического свойства, характерных для определенного художественного направления XIX столетия.

Артефакт и тоталитарная эстетика, как считает исследователь, родственны, берут свое начало в XIX веке, причем “адресат тоталитарной эстетики вынужден считать искусством все, что предлагает ему система <...> Любое явление, попадая в русло реализма, обретает право реальности. Здесь кроется мощная мифотворческая потенция тотального реализма, способного воплощать то, чего не существует в действительности, и наделять это “нечто” двойным бытием — как реально существующее и как существующее реально разумно, т.е. сообразно описанному выше статусу господствующей в реализме

идеи, — идеи вообще и идеи реализма в конкретном качестве”¹⁷. Здесь уже возникает скрытый, а позже и явный намек на “Чапаева”, с его мифологизированной художественной системой. Причем применительно к искусству 30-х годов исследователь предлагает конкретизировать термин “мифотворчество” понятием тотального всеобщего реализма, ибо преобладающими здесь являются, с одной стороны, претензии на абсолютную и окончательную достоверность образа изображаемого, с другой — трактовка мира в безусловных, совершенных формах, превосходящих опыт и логику.

Итак, реалистическая основа “Чапаева” спустя 60 лет после создания фильма оборачивается мифологией тотального реализма. Несмотря на явно негативную идейно-социальную подоплеку всего анализа “реалистических мифологий “Чапаева”, нельзя не согласиться с тем, что реалистическое и мифотворческое начала тесно переплелись в картине. Вымышленное, но имеющее многочисленные реалии, в этом фильме обрело статус правдивого, точного. Узнаваемый Чапаев, чей образ на всем протяжении XX века вызывает конкретные зрительные ассоциации с артистом Б.Бабочкиным, — это, по сути, собирательный образ, вобравший в себя ряд характерных черт русских полководцев. И тогда кажется правомерным утверждение исследователя, что “Чапаев” — вольная вариация на тему героя. Отказавшись от эпитетов “простой”, “реальный”, он рассматривает фильм “Чапаев” как социальный миф. “Экранный “Чапаев”, таким образом, — персонификация идеологической установки”. Более того, автор видит в фильме четко ориентированную основу, связанную с противопоставлением двух основополагающих начал в жизни — мужского и женского. Все, что касается массового, общего, несколько бесформенного, чувственного, есть проявление женского начала. Революционная организованность, сила, волевые импульсы — прерогатива мужского начала. “В этом смысле фигура самого Чапаева существует в фильме как медитативная, посредничающая”. Наконец, в системе аналогичных метафор и гибель героя обретает новый, дополнительный смысл: “Смерть Чапаева в волнах Урала — метафора приобщения к универсуму, знак вечности и бессмертия одного из величайших героев социалистической мифологии”¹⁸.

Мы оставляем в стороне еще один подтекст фильма, открытый исследователем и связанный с эротическим наполнением ряда эпизодов, точнее, с аллюзиями на эотику, ибо такой поворот представляется надуманным.

В целом же, подводя итог, отметим и подчеркнем возможность двойных, тройных прочтений сценария-сюжета, нахождения в нем идей, как бы прямо противоположных видимым, четко означенным

(революция и эротика). Значит ли это, что феномен “Чапаева” сам оказался мифом, который начинает развенчиваться? Очевидно, что простота фильма сегодня кажется ирреальной, невозможной, за ней, как за искусной кулисой, должны открываться разные планы, уровни, пересечения разных взглядов-идей. Однако создатели фильма и не скрывали того, что стремились к *внешней простоте*, что же касается внутренних потенций, то, как и в любом талантливом, классическом произведении, они будут открываться в зависимости от мифологии нового времени.

Столь пространный разговор о фундаментальном качестве “Чапаева” — о его высокой простоте, о мирах и миражах, как бы сокрытых в этом внешне ясном фильме, необходим в той связи, что главное открытие “Чапаева” и заключается в *малозаметности этих открытий*. Действительно, если обратиться к музыкальному оформлению фильма, то окажется, что музыки в нем немного, ее словно не замечаешь, причем ряд музыкальных фрагментов явно фольклорного происхождения (цитаты). Что может быть проще? Минимум музыки, народные песни, цитата из каждому известной “Лунной сонаты” Бетховена. “Мне говорили, что, может быть, следовало применить больше чисто оркестровых кусков для развития целого ряда драматургических положений и ситуаций, но мы решили с режиссерами показывать музыку только там, где она органически необходима. Можно было бы перевести хоры в симфонический оркестр и тем самым, может быть, отодвинуть реалистическое восприятие таких моментов, как спящий отряд Чапаева перед налетом. Можно было симфоническими средствами раскрыть приближающуюся угрозу, которая не осознавалась Чапаевым... Можно было это сделать в оркестре, но мы решили, что это несколько отодвинет нас от того принципа, который можно выразить стремлением к *внешней простоте*”¹⁹. Симптоматично, что музыке при этом отводится важная, а отнюдь не фоновая функция.

Компактная партитура “Чапаева” включает в себя 15 номеров, среди которых сразу отметим довольно краткий, основанный на звукоизобразительных элементах Сигнал тревоги (№ 13) и процитированные музыкальные фрагменты “Лунной сонаты” (№№ 5, 6, 7 — варианты), песен “Черный ворон” (№ 9) и “Ревела буря” (№ 10). Они составляют внешний, знакомый план музыкальной конструкции, но вместе с тем каждому из фрагментов, названных выше, отведена важная драматургическая роль в фильме. Ключевое значение для раскрытия идеи и образа Чапаева имеет песня “Черный ворон”: “Песня подымает Чапаева так, как вода подымает в шлюзах корабли. Она его история, прошлое его подвига, от песни он учится не бояться

черного ворона, черного напоминания о гибели бойцов в поле”²⁰. Мелодия этой песни — метафоры судьбы Чапаева — положена в основу Увертюры, она же звучит в дальнейшем в кадре, ее элементы включены в траурно-героический эпизод, синхронный фрагменту гибели Чапаева. Казалось бы, опора на главный смысловой музыкальный лейтмотив, каким предстает “Черный ворон”, в Увертюре к фильму логически и эмоционально оправдан. Он не только служит предвестием трагического исхода, но и намечает эпико-драматическую лейттональность повествования. К тому же, от Увертюры к финальному реквиему протягивается линия восхождения, выводящая на активно героический уровень в заключительном эпизоде — “Атаке Еланя” (№ 15). Однако, судя по дневниковым записям композитора, именно Увертюра и более всего Увертюра вызвала недоумение режиссеров: “Увертюра к “Чапаеву” режиссерам, по-видимому, не понравилась, так как она несколько разошлась с буквальным планом, предложенным Георгием Николаевичем Васильевым” (Д., 252).

Можно предположить, что режиссерский замысел увертюры мог соответствовать героически-утверждающему началу, которое, кстати говоря, столь же открыто, рельефно выявлено в фильме. Представим себе в таком случае музыкально-смысловое звучание опорных моментов: от героического зачина через “смерть героя” к утверждению идеи борьбы и победы. Эта почти бетховенская концепция, которая, однако, трансформировалась и, с одной стороны, получила более напряженное воплощение, а с другой, приобрела более личностный характер. Увертюра направила внимание к личному, к личности, и, таким образом, бетховенская модель зазвучала следующим образом: личностное постепенно выходило на уровень обобщенный, надличностное, реальное переросло в миф. Благодаря такому смысловому повороту в музыкальном оснащении фильма большую роль заняли лирические эпизоды. В них многофункционально представлена другая важная лейттема фильма, которая скорее всего выполняет функцию авторского размышления, доверительной, ностальгической темы, как бы *темы памяти*. Эта лирическая лейттема впервые звучит в симфоническом оркестре у кларнета, как мелодия зарождающейся любви Анки и Петьки, затем незадолго до их прощания она “уходит” на второй план, доносится с улицы в своеобразном звучании баяна (*пример 51*). Эта же тема в дуэте альты и гобоя возникнет в тот момент, когда Петька отправится за “языком”. По словам композитора, она будет “соединять “вечерние” пейзажи <...> с “утренними”²¹. Наконец, этой теме отведена функция оттяжки резкого поворота событий: безмятежное

звучание темы, которую можно было бы назвать и темой любви, как бы отвлекает от главного — неожиданного приближения “белых” (тем сильнее эмоциональный эффект). Визуальным фоном при этом служат черные свинцовые тучи. Композитор подчеркивал, что проведение лирической лейттемы в одном из наиболее скрыто напряженных эпизодов фильма готовит трагическую развязку. При этом нельзя не заметить, что происходит и видимое *несогласование визуального и музыкального рядов*: нарастающему напряжению действия сопутствует безмятежная лирическая мелодия, отнюдь не предвосхищающая трагического поворота событий. Известный по оперным концепциям, по стилистике барокко прием отвлечения от происходящего, психологически более сильно действующий при последующем резком контрасте (переломе, взрыве), и в фильме “Чапаев” создает двойное видение ситуации: безмятежность сна чапаевцев — и тихий, коварный ночной налет крадущихся к штабу Чапаева белогвардейцев. Результат — на обрыве мелодии — резкая, неожиданная паника и отступление чапаевцев. Музыкальное осмысление совершившегося происходит позже, в то время, когда Чапаев гибнет. В этой сцене как вывод из ситуации “безмятежность — нападение” звучит трагический марш-реквием. Однако и здесь композитор нарушает синхронность визуально-музыкального повествования: “Марш построен на непрерывном накоплении энергии, которое приводит ее к звучанию, положительно утверждающему образ Чапаева в тот момент, когда он скрывается в волнах реки Урал. Тут — несовпадение зрительного и музыкального направлений этих эпизодов, но они своим синтетическим показом достигли цели. Музыка, не совпадая с печальными кадрами гибели Чапаева в волнах, предвещает кадры сокрушительной и победной контратаки красных ...”²². Таким образом, использован аналогичный эпизоду “Сон Лбищенска”, но и иначе выстроенный асинхронный фрагмент “Гибель Чапаева” (схема 1).

Принцип контрастной полифонии визуального и музыкального рядов работает при этом столь искусно, что практически никто из авторов, писавших о фильме, не отмечал подобных органически звучащих диссонансов. Зато нет, пожалуй, исследования, в котором не описывался бы эпизод с “Лунной сонатой”, ибо здесь, напротив, происходит почти идеальное согласование “ситуация — музыка”. Действительно, нарастающему напряжению, происходящему в душе денщика (на рассвете его родной брат пройдет сквозь строй и будет забит шомполами), словно способствует эмоциональное усиление по мере развития первой части “Лунной сонаты”. Однако и здесь есть своего рода несогласование: визуальному бытовому характеру

эпизода (уборка пола) сопутствует одна из возвышенно-поэтических музыкальных метафор (“Лунная соната”). В результате еще более усиливается тот внутренний, психологический диссонанс, который словно ведет к очередному взрыву напряжения. При этом композитор, как и в сцене “Сна Лбищенска”, использует эффект внезапного обрыва, своего рода многоточия, который сильно действует вместе с сюжетным — визуальным — разрешением эпизода.

Наконец, последнее: “То, что в эйзенштейновской кинематографии было презрением к сюжету, а следовательно пародированием сюжета, стало новым сюжетом”, — отметил в свое время как важнейшую черту “Чапаева” В. Шкловский²³. В этом освоении сюжетного принципа важную роль сыграла музыка Попова.

Драматургическая концепция партитуры “Чапаева” оказалась близка программной симфонической фреске, разделы которой можно представить следующим образом: Увертюра — медленная лирическая часть (№№ 2—8) — героико-драматический раздел (№ 9 “Черный ворон”, № 10 “Ревела буря”, № 11 “Атака Чапая”) — второе Largo (№ 12 “Сон Лбищенска”) и двойной финал (№ 14 “Гибель Чапаева”, № 15 “Атака Еланя”) — двойная развязка, как в русской исторической опере, например, в “Жизни за царя” Глинки. Таким образом, вырисовывается инвариант “Лунной сонаты”, ее концепции, бетховенского сопряжения: лирика — безмятежная лирика (вторая часть “Лунной сонаты” — “Сон Лбищенска”) — напряженное драматическое звучание финала, в котором сосуществуют драматические и лирические краски. Цитата “Лунной” в таком случае — ключ к музыкальной концепции всей партитуры. Отметим и еще одну деталь — Попов перевел фортепианное звучание сонаты в оркестровое, что связано с несколькими факторами. Один из них способствует активизации внутреннего напряжения, другой — снимает с цитаты печать иллюстративности. И наконец, еще один смысловой контекст связан с общей симфонической структурой, логикой музыки “Чапаева”.

Характерно, что, работая над редакцией музыки “Чапаева” в 1952 году в связи с намеченной радиопостановкой*, Попов думает создать на этом музыкальном материале симфонию или сюиту с чтецом. Этот замысел не был осуществлен, однако работа над материалом “Чапаева” была продолжена в начале 60-х годов, когда шла подготовка фильма к новому показу и должна была осуществиться перезапись музыки. Попов восстановил всю музыкальную партитуру картины и руководил записью музыки. Материалы, сохранившиеся в его архиве, свидетельствуют, что композитор вновь, уже

* Режиссеры Б. Бабочкин и Н. Литвинов, инсценировка С. Богомазова, трансляция состоялась в декабре 1952 года.

в третий раз переписал партитуру, внес в нее редакционные правки, словно заново решая, утверждая визуально-симфонические задачи, которые были им открыты в самом начале эры звукового кинематографа.

Художественно-музыкальные идеи “Чапаева”, сопряженные с бетховенским симфонизмом, нашли свое продолжение в последующих совместных работах Попова и братьев Васильевых. Их содружество продолжалось в течение 10 лет (от начала работы над “Чапaeвым” до последней их общей работы над фильмом “Фронт”). Однако реальные временные рамки (начало 30-х — начало 40-х) должны быть значительно расширены, ибо отзвуки идей кинематографа братьев Васильевых слышны в ряде работ композитора, обращенных к героико-патриотической, военной тематике, а кроме того он, как уже было сказано, неоднократно возвращался к теме “Чапаева”. Последним аккордом, завершающим линию Попов — братья Васильевы, стал фильм режиссера Д.Шпиркана “Братья Васильевы” (1964).

Кратко охарактеризуем музыку к первой серии фильма “Оборона Царицына” Г. и С.Васильевых-Попова*. Партитура содержит одиннадцать номеров, среди которых выделим опорные моменты: Увертюру, основанную на разработке старинной казачьей песни, Лирическую пастораль “Течет тихий Дон” (№ 4) и торжественный Финал (№ 11, *Andante maestoso*).

Второй план составляют фольклорные песни, которые звучат в кадре и за кадром (“Ой, дубе”, “Как на черный Ерек”, “С помещиком-банкиром”), шансонетка “Ах, я люблю военных” (№ 10), выдержанная в ироническом ключе и две цыганские хоровые песни (№№ 8, 9). Известно, что написанные композитором номера составляют только часть предполагавшейся партитуры, ибо в связи с невозможностью Попова выехать из Ленинграда в Сталинград для совместного решения визуально-музыкальных проблем фильма, братья Васильевы обратились за помощью к Н.Крюкову, который и завершил работу над музыкой к этому фильму. Несмотря на фрагментарность музыкальных эпизодов и в целом незавершенную партитуру

* Г. и С.Васильевы задумали и одновременно снимали две серии фильма, первая из которых имела рабочее название “Поход Ворошилова”, вторая должна была называться “Оборона Царицына”. Предполагалось и создание третьей серии картины под общим названием “Царицын”. Однако планам этим не суждено было исполниться. Первая серия, названная “Оборона Царицына”, вышла на экран в конце марта 1942 года, спустя менее двух недель фильму была присуждена Сталинская премия, а затем последовало запрещение второй серии: “Серьезные отступления второй серии фильма от исторической и жизненной правды в обрисовке образов Сталина и Ворошилова сочетаются с фальшивой трактовкой образа народа”. Из Заключения ГФФ. Цит. по: *Марголит Е., Шмыров В. Изъятое кино.* — М., 1995. С. 82.

можно отметить ряд принципиальных моментов. Во-первых, это опора на народно-песенный материал, причем не только на цитаты, но и на аллюзии на подлинно цыганский или бытовой сентиментальный романс. Попов в данном случае использовал опыт своих ранних кинематографических работ (“Строгий юноша”, “КШЭ”), в которых из разнопланового цитатно-получитатного материала выстраивались разные смысловые уровни, открывался подтекст картины. Однако как и во всех без исключения кинопартитурах композитора центром лирико-психологического характера намечена была медленная часть. Эпизод со Сталиным и Ворошиловым (№ 11) мог претендовать на роль торжественного апофеоза, мажорного финала, или готовить его.

Несмотря на то, что вторая серия фильма была запрещена к показу и долгое время отсутствовала в исторической кинопанораме XX века, она все же существовала, и к ней были написаны Поповым 9 довольно развернутых номеров. Каркас музыкальной партитуры составляют Увертюра, выразительное Ариозо виолончели (№ 2), “Атака ворошиловцев” (№ 6), “Атака Буденного” (№ 8) и Финал — “Парад военной кавалерии” (№ 9). Не трудно заметить, что здесь усилены драматические батальные эпизоды и финал решен более односложно, чем в “Чапаеве”, напоминая второй заключительный гимнический эпизод в конце картины (как и в конце первой серии фильма). Здесь также использован фольклорный материал: выделим необычное решение песни в кадре, ее бодро, судя по ремаркам, играет Старик на виолончели (№ 3).

Работа Попова над музыкой ко второй серии выявляет некоторые новые свойства его кинематографического мышления, желание в новом ракурсе представить квазинародную мелодию (виолончельный вариант песни № 3) и использовать привычные оперные формы (ариозо № 2). Открытия эти найдут продолжение в музыке к фильмам 50—60-х годов. Речь об этом впереди.

Последней совместной картиной Попова и братьев Васильевых оказалась киноверсия пьесы Б.Корнейчука “Фронт”. Фильм с тем же названием вышел на экран в 1943 году. В нем, судя по плану музыкального оснащения и сохранившимся частям партитуры, героическая тема борьбы и преодоления раскрыта аналогично “Чапаеву”: драматическому *Andante* Увертюры (f-moll) “отвечает” эпического плана апофеозный финал (D-dur), который подготовлен энергичным эпизодом “Атака” (d-moll). Незадолго до “Атаки”, как и в “Чапаеве”, разворачивается своего рода реквием (“Смерть Горлова”, f-moll). Героико-драматическая тема здесь сопряжена с развитием практически процитированной темы финала Пятой симфонии Шостаковича в эпизоде “Атака”.

Итак, в героической сверхэпопее “Чапаев” — “Царицын” — “Фронт” представлена совершенно определенная музыкально-драматическая концепция, восходящая к бетховенскому симфонизму (борьба, преодоление, победа) и развивающая принципы симфонизма Шостаковича. Так возникают “диалоги на расстоянии”: Попов — Бетховен, Попов — Шостакович, которые объединяет и всеисторическая и современно звучащая патриотическая тема.

К началу 60-х годов относится создание музыки к фильму “Братья Васильевы” (реж. Д. Шпиркан, 1964). Несмотря на автобиографический жанр и возможность в этой связи апеллировать к цитатам из совместных работ с режиссерами, композитор избрал иной путь — с дистанции времени, в личностном аспекте, в поэтической форме он написал, по существу, развернутую музыкальную поэму о революционных мечтателях своего поколения. В партитуре из шестнадцати номеров двенадцать представляют собой лирические эпизоды-размышления, эпизоды-воспоминания (“Юность Сергея” № 2, “Сергей уходит на фронт” № 3, “Смерть Ленина” № 5, “Подвиг во льдах” № 7, “Работа над Чапаевым” № 10, “Радость творчества” № 11, “Похороны Сергея” № 13). В зоне лирики оказываются и скорбно-трагические образы, и радостно-ликующие, и повествовательно-описательные. Все они окрашены единым — пасторально-ностальгическим — тоном, в котором, однако, всегда чувствуется большое внутренне напряжение, свойственная Попову повышенная экспрессия выражения чувств (*пример 52*).

Образно-стилевая дистанция, по сравнению с тетралогией революционно-военной поры, здесь очевидна. Героико-драматическое, героико-трагическое наполнение музыкальных образов сменилось лирическим. В этом не только проявились общие тенденции времени, но и давно произошедший поворот композитора в сторону личностного, лирического художественного мировидения.

Наиболее длительным оказалось содружество Попова с Ф. Эрмлером. С начала 30-х до середины 50-х годов они активно разрабатывали киножанры, связанные с воплощением гражданственно-социальной тематики. Обоим был присущ общественный темперамент, пафос оратора. Оба стремились не столько фиксировать факты, события, сколько обобщать, философствовать. В то же время, и Эрмлер, и Попов в душе были лириками, мечтателями, романтиками, склонными вглядываться в судьбу маленького человека. На сопряжении великого в истории и великого в малом и основаны их совместные работы. Точнее всего можно определить поэтику их работ как героико-романтическую (с разным соотношением и прочтением этих эмоционально-смысловых начал). Время вызвало к жизни их

драматические полотна военных лет и определило их итоговое резюме, сфокусированное в названиях последних совместных кинолент — “Разбитые мечты”, “Неоконченная повесть”. Динамика преобразования “буревестников” эпохи в “тихих чаек” показательна: пафос борьбы постепенно оборачивался пафосом преобразования жизни, что естественно, в соответствии с реальным ощущением эпохи, подвело их к самоиронии, развенчиванию иллюзий, к ностальгии по забытым вечным ценностям (любовь, сострадание в “Неоконченной повести”).

Первая совместная работа Эрмлера и Попова прошла почти незамеченной и, по сути, не стала историческим фактом, хотя предпосылки к тому были. Речь идет о незавершенном (он был “осужден общественностью”) фильме “Песня”, замысел которого появился еще в 1930 году и работа над которым проходила в течение декабря — февраля 1930 — 1931 года. Это была едва ли не первая в нашей стране заявка на создание звукового музыкального художественного фильма. События Гражданской войны должны были быть показаны здесь сквозь призму рождения песни — как символа обретения единой цели, идеи, во имя которой совершался неслыханный доселе поворот сознания, миропостижения.

“Все наше внимание обращено на то, чтобы вскрыть характер тех дней, страшных дней — в голоде, холоде и нищете, великих дней борьбы за социализм”²⁴ — за этими исполненными революционного пафоса строками читается четкая программа-манифест будущего фильма, с его однозначной, лозунговой основой. Музыка к фильму было предложено писать Г. Попову совместно с В. Волошиновым. В этом звуковом фильме “полновесный звук — музыка, слово — должны играть роль не иллюстративную, а организующую, роль основной эмоциональной доминанты”²⁵. В архиве Попова сохранились два эпизода к фильму “Песня”: “Прощание с товарищем — поэтом и самоубийцей” и “Поход красноармейского отряда в тылу у белых” (пример 53 а, б). Примечательно, что в них отсутствуют фольклорные элементы, какие-либо аллюзии на революционную песню, что как бы напрашивалось само собой в связи с избранным сюжетом. Более того, музыкальный материал интересен прежде всего своим сопряжением контрастных эмоциональных миров, причем если характер первого эпико-драматического эпизода соответствует тематике фильма, то скерцозное начало второго эпизода неожиданно. Безусловно, оба музыкальных фрагмента созвучны стилистике Шостаковича: его идее линейно-оминоренного движения (первый фрагмент), особенностям гротесковой палитры (второй). Трудно сказать, находился ли Попов под влиянием своего великого современника, или же намеренно работал в его стиле, тем более, что аналогичных

примеров не так много. Отметим и еще один момент, а именно своеобразное движение музыкального материала по кругу или по спирали, словно в лабиринте идет поиск эмоционального выхода, нащупывание тематически определенных, интонационно устойчивых фонем. Судя по данным фрагментам, музыка фильма обещала быть отнюдь не лозунговой и одноплановой, но разножанровой и остро современной по своему тону. Фильм этот стал своего рода прелюдией, подготовившей появление одной из первых звуковых музыкальных лент “Встречный” (1932) с музыкой Шостаковича, над созданием которой Эрмлер трудился вместе с С.Юткевичем.

Как и в случае с “Чапаевым”, первая завершенная совместная работа Эрмлера — Попова, картина “Она защищает Родину” (1943) сразу же вышла на олимп искусства XX века*. В ней было все реально, узнаваемо и глубоко символично. Разрушенный дом, горе матери, партизаны, зверства фашистов и, в тоже время, образ страны, поднявшейся на защиту своей земли, голос матери, как голос Родины, призывающей к битве до победного конца. Для своего времени фильм неправдоподобно сюрреалистичен: скошенные по диагонали колонны танков, устремленные на зрителя, разящий гипернатурализм, детализация кадров и в то же время их стремительное движение (своего рода пульсация наиболее значимых эпизодов). Много крупных планов, словно бы застывших, уводящих в пласты истории. Как в полотнах художников эпохи Возрождения, сильно действуют безмолвные диалоги (глаза в глаза). Вообще, через глаза (крупный план), как через камеру, всматриваются создатели фильма в происходящее. Здесь, в фильме, соединились и жесткий натурализм, и острый экспрессионизм, и элементы мелодрамы, обращающейся современным эпосом. Здесь все — на пределе эмоций, за гранью допустимого напряжения. Фильм не имеет движения к кульминации, его драматургия предельно проста и заострена: введение в сюжет — как постлюдия одной жизни. И далее весь фильм складывается из цепи напряженных вершин — трагических, драматических, героико-драматических. При таком мощном кинодраматургическом заряде трудно было вывести музыкальный ряд на одну позицию с визуальным. Попову не просто удалось достичь невероятной силы воздействия музыки, но и как бы стереофонически развернуть всю концепцию.

Напряженный тонус, заданный в Увертюре, начиная с титров готовит к появлению реквиема, в пространстве которого далее

* В 1946 году фильм “Она защищает Родину” был удостоен Сталинской премии. Он, действительно, вошел в золотой фонд отечественного киноискусства, став одной из лучших работ Ф.Эрмлера и актрисы Веры Марецкой, исполнившей главную роль Прасковьи.

происходит движение звукообразов. Высокая планка недостигаемого, былого, полупризрачного во мраке войны — легкое скерцо, нежно расцвечиваемое радостным смехом той, еще счастливой Прасковьи. В центре — тема прощания — мелодия сдержанная и лирически напряженная, символ памяти мирной жизни. Так уже в начале образуется три плана, три времени существования: прошлое (легкое скерцо), реальное (реквием) и обращенное в глубь памяти, как к утраченному свету (лирика эпизода “прощание”). Модифицированные блики скерцо — постоянно выплывающая метафора — составляют надсюжетную линию, толчки трагических музыкальных тем образуют неровную, бесконечную линию “жизнь в кольце огня”. Между этими высокими полюсами напряжения и разворачивается музыкальная драматургия фильма.

Музыка за кадром — основа партитуры. В кадре же, словно отдельные вкрапления в партитуру, звучат: народный напев “Ах ты, ночка темная”, тропарь “Христос воскрес из мертвых” (!), мелодия песни “Ох, мое сердечко стонет”, перебор гармошки.

Вся партитура (12 номеров, 47 страниц) необычайно точно организована: Увертюра, Скерцо и Прощание (*Cantabile espressivo*) составляют каркас сцен мирной жизни. Прощание несет в себе обобщающий смысл — прощания с прошлым. Отсюда — из предвестия трагических событий — начинает разворачиваться иная сфера образов, связанных с войной. От реквиема, который в партитуре озаглавлен на удивление нейтрально — “Проход Прасковьи”, — все устремлено к Интермеццо и фуге: они располагаются в точке “золотого сечения” фильма. Финал — тема запева — как несломленная жизнь, наперекор смерти и войне.

Партитура вырастает из запева, как из монотематического ядра, и предстает в виде многопланового целого, мощной, героического характера фуги, выстроенной по принципу укрепления всех составляющих эпический широкий запев Увертюры и его перерастание в четко организованную линию поступательных мотивов (ремарка в партитуре: “ползут партизаны”, “бегут партизаны”). Значительно позже, в конце картины Прасковья, осужденная на казнь, тихо произнесет “И жить так хочется... Трудно нам, а все-таки радостно...” Но уже гораздо раньше — в эпизоде атаки — выявились активные, направленные ввысь энергичные мотивы. Богатырская арка перекидывается от запева к эпилогу картины: эпическая широкая тема Увертюры становится в Финале героической темой Родины.

В фильме народно-песенные интонации запева прорастают многочисленными побегам симфонизма, которые воссоздают реальное ощущение рождения из песни — на ее основе — симфонического

целого. Вначале — скерцозного характера пробуждение, далее — лирико-драматическая фаза, наконец — энергичная, волевая. Настоящая проекция движения звукообразов симфонического плана. Язык кинопартитуры лаконичен, точен, изобилует множественными аллюзиями: скерцо явно восходит к манере Стравинского, fuga — к хиндемитовскому линейному току, лирические мелодии выявляют собственный почерк Попова, эпос запева коренится в бородинских образах. В партитуре тонко использованы цитаты (в кадре), а одна из них — малоизвестная тема казачьей донской песни “Муж жену журил”, воспринимаемая как авторская мелодия, вошла в контекст скерцо. Не удивительно, что композитор начинает на основе киномузыки продумывать концепцию симфонической песни “Партизаны”, которая затем переросла в замысел Второй симфонии.

Некоторые идеи, заключенные в партитуре “Она защищает Родину”, получили продолжение в музыке к фильму “Великий перелом” (1945). В партитуре (18 номеров) преобладают медленные напряженные эпизоды, обусловленные трагическими ситуациями сюжета, гибелью героев. Образуется многосоставное Largo — или развернутый реквием (схема 2). Основанный на материале сталинградской битвы, фильм воспринимался как достоверная хроника событий, резко изменивших ситуацию на фронте, но какой ценой... И уже не героический лейтмотив звучит в фильме, но трагический, ибо фильм этот — дань памяти погибшим, скорбный плач по разрушенным, уничтоженным жизням (*пример 54*).

Между фильмами Эрмлера — Попова “Великий перелом” и “Великая сила” (1949) — большая дистанция. Если первый из них можно уподобить художественно-историческому документу эпохи Великой Отечественной войны, то второй предстает в виде лирической элегии, переключая внимание на тему труда, созидания, которая раскрывается через незаметную, тихую биографию (великое в малом). Поворот от большого фильма к камерному был подготовлен предшествующими совместными работами режиссера и композитора, в которых всегда был важен, как уже отмечалось, крупный план, судьба отдельного человека, сопряженная с судьбой страны. Повествуя о событиях всемирного масштаба, Эрмлер и Попов ставили акцент на сопряжении личного с общественным, причем никогда не меняя ракурса, позволяющего говорить в первую очередь о человеке, его жизни. Личность и время — в таком последовании выстраивается в фильмах патриотического звучания событийный контекст.

В фильме “Великая сила” сохранился свойственный обоим художникам взгляд на историю сквозь призму жизни героя, однако в силу специфики избранной темы, лишенной экстремальности, идея

личности предстала как бы в совершенно новом, неожиданном ракурсе: в центре внимания оказалась не событийная основа, биография героя, но его внутренний мир. Если предшествующие работы Эрмлера — Попова приковывали к себе внимание повышенной экспрессией выражения эмоций, ораторским пафосом, восклицательной интонацией, то фильму “Великая сила” присущи прежде всего лирический настрой, несколько сентиментальное описание тех невидимых мук, через которые проходит ученый. По своему эмоциональному настрою этот фильм безусловно принадлежит поворотному в истории нашей страны времени 50-х годов, которое завершало предшествующий период “бури и натиска” и открывало полосу романтических ожиданий “оттепели”. Несмотря на явный тематически-стилевой и жанровый поворот, который произошел у Эрмлера — Попова в связи с работой над фильмом “Великая сила”, в нем все же осталась внешняя атрибутика высокого, лозунгового зачина, о чем свидетельствует уже само название. Здесь, как и в предшествующих киноопеях режиссера, сохранилось ключевое для многих его работ слово “великий”. Конечно, оно во многом обусловлено временем сталинского пафоса и может быть уподоблено одной из его эмблем. Однако не возникает сомнений, что и Эрмлер, и Попов — не просто ангажированные художники, выполняющие социальный заказ: в силу своего характера, темперамента, миропонимания они действительно чувствовали величие, неповторимую силу тех событий, свидетелями, участниками которых им довелось быть. Настоячивое, лейтмотивом повторяемое название “великий” направляло внимание на судьбоносный характер тех перипетий, которые давали возможность подчеркнуть силу земли русской, ее народа, каждого человека-гражданина. Ключевое слово “великий” было, очевидно, необходимой лейтосновой, позволяющей все внимание сосредоточить не на сиюминутном, но вечном, исторически значимом.

Рядом с эпитетом “великий” в названиях кинолент Эрмлера — Попова подчеркнуты слова, обозначающие предмет их постоянного внимания: “гражданин”, “перелом”, “сила”. Очевидно, что сохраняя в названии “Великая сила” тот смысловой стержень, который укреплял их работы военной поры, режиссер и композитор стремились подчеркнуть идею гражданственного звучания, тему труда-созидания, и на этом фоне высветить мысль о том, что незаметное, простое оказывается на самом деле неповторимым, уникальным, значительным. И все же нельзя не почувствовать тот диссонанс, который возникает в результате явственного несовпадения координат: пафоса в названии и чистой, лирической интонации самого фильма. Природа, пейзаж здесь — не фон, но важнейший смысловой центр

картины, вокруг которого выстраивается работа-поиск, приводящий к уразумению и воспроизведению искусственным путем законов жизни природного мира.

В черновиках, сохранившихся в архиве Попова, который работал над музыкой к фильму в течение 1949 года, конспективно прочерчены образные реалии: “Рассвет. Лаборатория инкубатория. Начинает разрушаться скорлупа. Радость на лицах Коробковой и Ирины. Петух кричит. Призыв солнца. Сразу включается мощная тема радости жизни в оркестре (и может быть хоре?)”. И далее фрагментарно: “Музыка “творческих затруднений”. Тема лирической красоты белой ночи (просветленная элегия)”. Композитор особенно тщательно прописывает пейзажно-пасторальные эпизоды. Именно они составляют наиболее значимый план, от которого и к которому направлены лирические “побеги”, живописующие внутреннее состояние главного героя фильма — Лаврова, чьим именем названа одна из улиц Ленинграда. О внутреннем настрое композитора в период создания музыки по эрмлеровскому сценарию, свидетельствуют вот эти строки из письма к жене: “Открыто окно на улицу Лаврова (параллельно Кировной). Чудесный ленинградский свежий воздух. Город — красив необычайно: строен и строг в своих линиях, силуэтах зданий и перспективах улиц, площадей и набережных. Нева — могуча и волшебна своим простором, густой синевой и чудным ладожским и морским воздухом”²⁶. Поэтическая концепция фильма, очевидно, укреплялась во многом благодаря музыке Попова, ее светлоте, пасторальному характеру. Из представленных в авторском архиве 9 фрагментов — только один — заключительный — наполнен энергией активного восхождения, ликующей интонацией, фанфарами, праздничными оборотами (победа ученого, сделавшего важное открытие). Остальные номера развиваются на лирической основе, что подчеркивают интонации малой и большой секунды, сексты, нисходящие поступенные обороты. Некоторое представление о том, как композитор слышал музыкальную концепцию, дает черновой набросок-план музыки к фильму: “Вступление: зарождение темы Лаврова-ученого. Ее кульминация. Вальс (пробег Любы). Лавров на балконе. Вечерний Ленинград. Тема раздумий Лаврова. Полоса в метро “шума” города. Тонкая квартетная музыка “душевных затруднений Лаврова”. Элегичная музыка на его входе в столовую. Лаборатория. Лавров в институте. Бьют часы. Из боя возникает — тихая (pizz.) тема творческого труда (из Увертюры). Тема напряженной тишины научной мысли. Строго, тожественно, музыка затихает и исчезает”²⁷.

Общий колорит музыки подчеркнут преобладающими здесь тембрами струнных инструментов, к которым композитор добавляет

только арфу и фортепиано. Действительно возникает ощущение камерного ансамблевого звучания, выделяющего сольные квартетные эпизоды, к которым принадлежит и поэтическое *Adagio* “Белая ночь” (пример 55). Возможно, что именно из музыки к фильму “Великая сила” постепенно рождается у композитора идея создания Квартета-симфонии (1951), в котором значительное место отведено образам, навеянным поэтикой пленэра. В Увертюре к фильму содержатся и некоторые идеи, не получившие развития в кинопартитуре, но как бы продолженные, раскрытые в Квартете-симфонии, а именно образы эпического и скерцозного характера. Иными словами, кинопартитура стала для композитора своего рода эскизом для будущей камерно-симфонической работы, тем более, что в Увертюре к фильму намечен образно-эмоциональный настрой, тональный ряд с центром *C-dur*, и сделан акцент на звучании струнных, расписанных наподобие классического квартета, с четкой дифференциацией функций голосов-тембров.

Усиление лирического начала, определившего концепцию и музыкальный строй картины “Великая сила”, будет продолжено, развито в последующей известной работе Эрмлера — Попова — фильме “Неоконченная повесть” (1955). Однако прежде обратимся к наброскам партитуры задуманного, но не осуществленного Эрмлером фильма “Победители”, над музыкой к которому Попов начал работать в 1953 году. Анализ сохранившейся в архиве композитора экспликации музыки к фильму “Победители” позволяет сделать вывод о том, что эта работа, как бы в ретроспективе обращенная к великому пафосу прежних фильмов режиссера, и не могла состояться не только в силу технических моментов, но и в той связи, что после элегии о Лаврове, “манифест о строительстве Сталинградской ГЭС” оказывался ходульным, нарочито, неестественно радостным, полуправдивым. Как и в “Великой силе”, здесь должна была раскрыться идея труда, преобразующего мир, однако та громкая, патетическая интонация, которая была свойственна прежним лентам Эрмлера — Попова, здесь воспринималась как ложная, надуманная в силу изменившегося времени, появившихся новых ценностных ориентиров (в архиве сохранилась музыкальная экспликация фильма).

Включаясь в работу, композитор, очевидно, почувствовал перенасыщение сценария “торжественно-ликующим” пафосом. Он подчеркивает отмеченную в экспликации под № 10 фразу “Могучая тема труда на материале вступления”, а из двух вариантов, предложенных режиссером для музыкального решения № 6 (кадры 188—203), выбирает второй: “На фоне многоголосного неумолчного звука стройки радиотрансляция

а) романс;

б) Шопен. Этюд в исполнении Гилельса”.

Первый же вариант представлен следующим образом: “Сплошь симфоническая музыка на тему: могучий разворот и радость строительства цимлянского гидроузла”.

Судя по эскизам музыки к фильму “Победители”, Попов пробовал изменить эмоциональный строй картины, подчеркнув в ней лирико-эпическое звучание, о чем свидетельствует эскиз Увертюры, всегда главной смысловой опоры в кинопартитурах композитора. Вместе с тем он, очевидно, пытался найти натуралистически-гротескный поворот, рельефно оттеняющий как эпiku, так и лирику будущего фильма. Об этом свидетельствуют начатые фрагменты. Эпизод “рождения машины” (№ 11) был задуман режиссером в виде скерцо, однако, как говорилось выше, композитор отказался от такой жанровой основы и, судя по музыкальным эскизам, стремился к воссозданию образа в духе конструктивно-урбанистических идей 20—30-х годов, с акцентом, прежде всего на ритмическом и регистровых импульсах. Любопытно, что Попов нарушил и первоначальный план музыки Интермеццо (№ 15). В экспликации указано: “Симфоническое интермеццо на тему “перестроенный цех” в прозрачно-энергичном и точном движении со светлой мелодической темой”. Черновые наброски Интермеццо свидетельствуют о том, что композитор переводил звучание в гротескно-сумрачное русло, используя в качестве главной темы инвариант темы фуги (колюче-изломанной) из Большой сюиты для фортепиано.

Многочисленные изменения сценария тормозили работу композитора, хотя, судя по его письмам и дневникам, он с решимостью и интересом принялся за создание партитуры. Однако уже в 1953 году съемки фильма были прекращены, а вместе с тем не получила своего завершения и музыка, существующая в виде отдельных фрагментов в клавирном варианте.

Трудная судьба оказалась и у запрещенного к показу фильма Эрмлера — Попова “Разбитые мечты”. О его замысле композитор сообщает в письме к И. Казанцевой следующее: “А в августе Фридрих (он тебе просил кланяться) собирается снять двухчастный (короткометражный, на двадцать минут) фильм сатирический “Разбитые мечты” с Игорем Ильинским в главной роли. Возможно, что мне придется написать к нему музыку”²⁸. Спустя две недели Попов пишет: “Все же сделал за эти дни эскизы (еще не все) для фильма “Разбитые мечты”. Почти каждый вечер работаем с Эрмлером над эскизами. Постепенно все выкристаллизовывается. К 5 сентября я обязан сдать все партитуры”. И далее: “Написал для Эрмлера:

1) вступление на теме “Чижик, пыжик”, 2) марш (*maestoso* — саркастический) на “Чижике”, 3) вальс (“мечты бюрократа”), 4) “шествие” (бюрократа) по ступеням ленинградской биржи (на литаврах), 5) проезд (*Presto giocoso*) автомобиля (быстрейший *quasi*-галоп). Надо написать: 6) три разных телефонных звонка (на челесте и гlockеншпилях), 7) *упадочный* вальс-фокс-танго (*quasi*): “бюрократ окончательно разлагается в дачном быту”. И еще что-то. Вот примерный план музыки... Но это пока эскизы. Надо получать точные масштабы (а их задерживают съемки “из-за непогоды”)²⁹. Музыка к фильму была завершена Поповым в середине сентября 1953 года, в этом же году фильм был готов к прокату. Однако “сатирическая направленность фильма, так или иначе затрагивающего тему руководства, пришлось явно нектати после смерти Сталина и ареста Берии в 1953 году”³⁰. “Говорят, перегнули палку в сатире ...”, — запишет композитор в своем дневнике, подчеркивая: “Фильм получился, благодаря гениальной игре Игоря Ильинского, блестящей работе режиссера Эрмлера (и, говорят, моей удачной музыке), очень хороший, острый, сатирический и художественно выразительный” (Д., 322). Вызванный ситуацией “борьбы с бесконфликтными произведениями”, определившейся в начале 50-х годов, фильм “Разбитые мечты” оказался не ко времени, ибо его концепция затрагивала неприкасаемую тему высшей, да и просто власти в ее неприглядной нравственной сути. Фильм был обнародован спустя 10 лет и вышел на экраны с новым названием “Званный ужин” (1962), “замыкая серию фильмов 30—40-х годов, выпущенных в прокат в новых общественно-политических обстоятельствах в период так называемой “оттепели”³¹.

В связи с тем, что документов, связанных с историей фильма, практически не существует, представляется важным отметить тот факт, что в архиве сохранился текст музыкальной экспликации, написанный композитором, а также различные варианты и черновые наброски.

В одном из последующих разделов этой главы будет рассмотрена симфоническая структура партитуры “Разбитые мечты”, здесь же представляется уместным подчеркнуть ее жанровую специфику, гротескно-скерцозную основу. По сути, эта партитура предстает в виде симфонизированного многочастного скерцо, эпизоды которого решены в ностальгически-ироническом ключе. Низведение образа Плошкина до карикатурного уровня, а вместе с тем сатирическая нацеленность на образ, близкий пушкинскому царю Додону в известной опере Римского-Корсакова, сопряжено с цитатой-метафорой “Чижик, пыжик”, которая провозглашается (*Allegretto risoluto*) в самом начале произведения и определяет строй, характер,

эмоциональную атмосферу. Очевидно, что намеченные в эскизах музыки к фильму “Победители” гротескно-сатирические черты здесь получили свое выразительное воплощение.

От “Великого Гражданина” к “ничтожному Плошкину”, от героики к острой сатире, от утверждения личности к развенчиванию “мнимого” героя — таков путь эволюции, открываемой в работах Эрмлера — Попова на протяжении 40-х и начала 50-х годов. От симфонической кинопартитуры драматического плана к симфонизированному скерцо — такова жанровая модуляция в партитурах композитора. Однако в этой почти симфонической сверхжанровой конструкции полотен Эрмлера — Попова (героически монументальные фрески “Она защищает Родину” и “Великий перелом” выполняют роль гигантского драматического Allegro сверхцикла, “Разбитые мечты” многосоставного Скерцо) важна лирическая сфера, представленная фильмом и партитурой “Великая сила” (своего рода медленная часть сверхцикла). На ее основе, как на глубоком эмоциональном фундаменте, возникает последняя совместная работа Эрмлера — Попова сентиментальная “Неоконченная повесть” (“Наши будни”) по сценарию К. Исаева (1955). Так выкристаллизовывается четырехчастная “сверхпартитура”, в которой функцию финала выполняет симфоническая элегия на тему обычного, но не обыденного в человеческой жизни. Партитура, которая включает 19 фрагментов, вырастает из никнущих оборотов Колыбельной, определяющих эмоциональную тональность всего произведения. Лейтмотивное значение имеет и тема Анданте (№ 2): здесь щемяще, трогательно звучат выразительные задержания, мотивы-вздохи, с которых начинается движение и которые получают развитие в последующих эпизодах, в частности в № 4 (*пример 56*). Вместе с прозрачно, тонко прописанными музыкальными пейзажами (№ 10 Пейзаж, осень — зима. Элегия; № 11 — Весна, сосульки тают. Ледоход; № 19 — “Белые ночи”) элегические образы, дополняя друг друга, составляют единое целое. Мир человеческих чувств созвучен природе — словно впервые открывают для себя режиссер и композитор эту извечную тему, но в фильме “Неоконченная повесть” она обретает откровенно сентиментальный характер, давая возможность не просто окунуться в мир человеческой души, но и сострадать тому чувству беззащитности, хрупкости взаимоотношений между людьми, которые трудно проанализировать, а иногда и трудно понять, но зато легко ощутить душой. В этом единении лирико-психологического и лирико-пасторального начал и заключается основной пафос фильма, образно говоря, имеющий, два выхода — во вне (мир природы), и вглубь (мир человеческой души). Этим фильмом создатели

словно открывали перспективы современного романтического мировидения, способного глубоко сопереживать “интимным, но сильным” человеческим драмам. Распахнутое окно, вставший на ноги герой (С.Бондарчук) и рядом с ним запрещающая себе любить его врач (блестящая работа Э.Быстрицкой) — на такой светлой ноте завершается фильм, и в финале (№ 13) интонации вдоха словно выпрямляются, образуя восходящую лирико-импульсивную заключительную тему партитуры.

“Заканчиваем фильм “Наши будни”. Фильм о любви. Много лирической музыки. Фактура фильма и особенно музыки — камерная, тонкая. Я с удовольствием занимался филигранной отделкой каждого музыкального эпизода”³².

Лирическая пастораль (“Неоконченная повесть”) во многом повлияла на концепцию рождавшейся в то время Пятой “Пасторальной” симфонии, где взаимосвязанные темы жизни любви и природы будут раскрыты композитором в эпико-драматическом контексте, где напряженно звучащая в фильме чувствительно-сентиментальная лейтмотивная обретаёт экспрессивный характер.

Безусловно, режиссерское видение оказывало существенное влияние на подход композитора к киномузыке. Художественные приемы и языковые средства не могли не вызвать в каждом конкретном случае индивидуального решения.

Обратимся теперь к работам, созданным Поповым в сотрудничестве с А.Довженко и Ю.Солнцевой*. Кинопоэтика Довженко наделена рядом характерных черт, с помощью которых преломились и эстетические нормы, требования самого времени. Речь идет о значительном историческом срезе (1945—1965).

Попов встретился с Довженко в конце войны, когда ему было предложено писать музыку к документальному фильму “Победа на правомбережной Украине” (1945). К тому времени Довженко прошел большой жизненный путь, позади осталась дипломатическая работа, обучение живописи в Мюнхене, работа в качестве карикатуриста в одной из газет на Украине. В конце 20-х годов (почти одновременно с Поповым) Довженко заявил о себе как талантливый режиссер и сценарист. Его фильм “Звенигора” (1928) привлек внимание

* Таких работ пять: “Битва за советскую Украину”, “Жизнь в цвету”, “Поэма о море”, “Повесть пламенных лет” и “Зачарованная Десна”. Первые две поставлены А.Довженко, остальные созданы на основе его сценариев, воплощенных в кино А.Солнцевой. Идеи А.Довженко получили продолжение в режиссуре А.Солнцевой. Их сотрудничество основывалось на крепких общих принципах в решении основополагающих задач искусства и киноискусства конкретно. Поэтому уместно говорить о методе Довженко — Солнцевой, как о едином и общем, хотя, безусловно, режиссура Солнцевой была намного слабее режиссуры Довженко.

необычными жанрово-стилевыми сочетаниями, новаторскими монтажными приемами, соединением героики и фантастики, эпического движения и гротеска, лирики и хроникальных кадров. Как и в Септете Попова, в этой, ставшей программной для Довженко работе раскрылись основные черты его творческой индивидуальности, получившие затем широкое развитие в последующих фильмах. Среди них отметим необычную трактовку революционной темы в картине “Арсенал” (1929), в которой пронзительно зазвучала лирико-романтическая тема мечты — одна из лейттем творчества режиссера. В этой картине проявилось и свойственное Довженко пристальное вглядывание в каждый момент кадрового изображения, извлечение из него не только обыденных, но и метафорических моментов*.

“Я принадлежу к лагерю поэтическому...”³³, — за этими словами режиссера открывается главное: романтический настрой, поэтизация бытовых, исторических, хроникальных образов, активное использование музыки, как лейттематического пласта картины. Метод Довженко, апеллирующий к богатому арсеналу средств, с помощью которых создаются панорамные, развернутые полотна, имеющие возвышенно романтический колорит, приподнятый над сюжетной основой смысловой текст (метафорически укрупненный), был, безусловно, созвучен эстетике, художественным принципам Попова. Композитора привлекало и стремление режиссера показывать образы в их сложных взаимоположениях, в их внутренне противоречивых переплетениях. Попова и Довженко роднило и желание говорить о темах общезначимых, но при этом в глубоко личностном тоне. Романтический эпос режиссера, подкрепленный лирико-драматическими идеями композитора, не только воплощал мировидение поколения, рожденного революционными преобразованиями, но раскрывал как в философском, так и поэтическом аспектах проблему, о которой не принято было говорить, — проблему соотносительности романтической мечты и действительности. Тематика их фильмов сконцентрирована вокруг идеи рождения нового (земли, моря). При этом важным моментом драматургии (музыкальной, в частности, также) был ряд драматических повествований о прошлом. Всполохами огня опаляли фильмы мирного времени события

* Начиная с фильма “Земля” (1930), Довженко создает свой, поэтический, картинный мир природы, который входит как главный персонаж во все его ленты. Образ Днепра, за которым угадывались образы Родины, жизни, величественно предстает в его фильме “Иван” (звуковой фильм, 1932). Незадолго до начала войны появился получивший в 1941 году Сталинскую премию фильм “Щорс” (1939), в котором четко определились такие свойства мышления режиссера, как эпический размах и исповедальный тон высказывания, приоритет лирических интонаций, гротескные включения, скрытое драматическое или трагическое *ostinato*.

Гражданской и Отечественной войн. За идеями революционного изменения мира читались скорбные размышления о настоящем и будущем, о неразделенности правды, лжи и романтической идеи.

Кинодраматургия Довженко и киномузыка Попова основаны на сближении сугубо детализированного, вещественно-реального и вместе с тем романтического видения мира. Обладая ораторской манерой высказывания, ощущая эпическое пространство современности, входящей в контекст мировой истории, режиссер и композитор создавали летопись и миф одновременно, повествуя о свершившемся как об одном из возможных вариантов. Отсюда свойственная им переакцентировка метафорических рядов: прошлое — настоящее, прошлое — ожидаемое, возможное. В кинематографических работах Довженко — Попова колоритно и психологически точно использованы новые приемы, позволяющие рельефно-осяземо ощущать реальное, воображаемое, ирреальное, метафорическое в едином образном строе фильма. Важное значение в них имеют притчи-сны, полеты-сны, фантастика-мультипликация, разновременные согласования, зримое-слышимое (пожилые Мичурины — за кадром их молодые голоса), эпизоды — предположения (“если бы ...”), авторские отступления и многое другое. Довженко и Попов, чувствуя неограниченные возможности кинематографа, открывали все новые его перспективы, предвосхищая идеи современного авторского кино. “Думали ли мы, что фантазии Довженко, все эти полеты, формулы “если бы”, авторские отступления покажутся нас откровением всего только через пять лет в фильме Феллини “8 1/2””? Вот уж действительно нет пророка в своем отечестве”³⁴, — эти слова, сказанные в связи с “Поэмой о море”, могут быть с полным правом отнесены ко всему творчеству режиссера. И с такой же правомерностью возможно говорить о музыкально-поэтическом строе его картин. О том, что музыка в его фильмах изначально предстает как организующий внутреннее движение полифонически звучащих тематических линий план — свидетельствуют сохранившиеся в архиве Попова тщательно, детально расписанные буквально по эпизодам музыкальные номера. Режиссер, очевидно, придавал музыке совершенно особую роль — как бы параллельного осмысления рассматриваемой темы, проблемы, идеи. И такой подход был не случаен, ибо Александр Довженко, как точно заметил Н. Михалков, “один из первых, кто отказался в кинематографе от пересказывания фабулы. Его интересовало не изложение сюжета, а выражение своих мыслей о жизни, о мире — выражение средствами поэтическими. Причем это была поэзия не литературная, не словесная, а именно кинематографическая, где главное — образный язык, пластика”³⁵. Хотя и его литературное мышление было,

скорее, кинематографично, основано на сбоях-сближениях, неожиданных реально-нереальных поворотах*.

В образном словаре фильмов Довженко — Попова сопрягались в одно целое поэтика природы, фантазия, музыка. Режиссер довольно точно определял роль кадровой песни, лирических пейзажных “интермеццо”, пунктиром намеченных в его сценариях музыкальных “дум” — монологических сцеплений. Следуя воле Довженко, и Ю. Солнцева придавала большое значение не только песенно-фольклорному, но и инструментально-обобщающему звучанию, обращаясь, как и Довженко, к композитору, чьи музыкально-кинематографические концепции были в одном художественном русле с метаэстетикой Довженко.

Приведем наиболее значимые для понимания роли музыки в фильмах Довженко — Солнцевой фрагменты из музыкальной экспликации к “Повести пламенных лет”, находящейся в архиве композитора.

“Все творчество Довженко — эпически-философское, оно требует адекватного эпического симфонизма. Здесь и трагедийный пафос, пламенная публицистика, но и “будничная” зарисовка труженика и солдата.

Как и вся кинодраматургия Довженко, “Повесть пламенных лет” пронизана украинским песенным фольклором.

Перечисленные соображения подсказывают нам следующие вехи и ориентиры при сочинении, инструментовке и записи музыки:

* В этом убеждают строки из дневников и записных книжек режиссера: “Заколдованная трибуна” (к рассказу). <...>

Что и говорить, она была заколдована и говорили на ней, как во сне.

Все говорили одним тоном.

Некоторые, став на это заколдованное место, менялись так, что их нельзя было узнать. Поэтому, вероятно, и стенограммы нужно было после править — они были похожи на речи, как дрова на дерево...”

Или следующее: “О поле, поле. Кто тебя усеял мертвыми костями?” Немой страдалец умирает. Музыка или потрясающие диалоги или монологи. Мировое звучание”.

Приведем и краткий фрагмент из рассказа “Роковое мгновение”: “Художник пошел домой. Ему захотелось повеситься. Но он не повесился. Повесилась, примерно, удавилась безвозвратно часть его души.

Этот надувшийся, жестокий и безнадежный, пустой микрочеловек сделал все для того, чтобы художник почувствовал себя меньше, ничтожнее его. И он каким-то непонятным образом достиг этого: то ли бесцветностью, скукой своего голоса-автомата, подбором слов, жестов, отчужденностью и глубоко припританной ненавистью и пр.”.

Рассказы, зарисовки, повести Довженко словно нацелены на кинематографическое воплощение, на использование наплывов, поликадровых напластований, на обязательное музыкальное движение. “Что создало меня как мастера кинематографии? Какая литература? Классика? Живопись? Или, быть может, песни и думы? Или впечатлительность бездонная и бездонная фантазия? Или зачарованная Десна?” (Довженко А. Из записных книжек и дневников // Собрание соч. в 4-х т. — М. 1977. Т. 2. С. 508; Т. 3. С. 530, 564, 568).

1. Идеино-образный строй произведения должен найти и в музыке образное выражение. Музыкальные образы должны быть преимущественно обобщениями, центральными музыкальными образами (№ 1) являться, по-видимому, несколько (не более 5—7) лейттем, которые с поправкой на лаконизм словесного определения — могут быть названы: “Дороги войны”, “Цветение Земли”, “Война в эфире”, “Колядка про молодца Иваночку”, “Дедова ладья” и т.д.

2. Мелодически музыкальный материал фильма должен восходить к украинским народно-песенным элементам. Музыкальное формообразование должно быть преимущественно полифоническим. Выразительными средствами, из этих соображений, будут служить симфонические составы, хоры специальные и смешанные, солирующие вокалисты в сопровождении оркестра и частично — а капелла. <...>

3. Для достижения специальных эффектов, призванных более ярко выразить сказочно-фантастические элементы сценария, намечено использование электронных музыкальных инструментов и некоторых (отчасти экспериментальных) видов радиотехнической и акустической обработки фонограмм.

4. Учитывая, что многоканальная запись звука и система воспроизведения широкоформатного метода представляют композитору совершенно исключительные возможности музыкального “мизансценирования”, мы намечаем — в тесном содружестве со звукооператорами — предварительную проработку всех партитур применительно к 6-канальной стереофонии. Мы надеемся добиться не только отличного качества звучания музыки, но и качественно *отличного* (от до сих пор бытующих в кинематографе) звучания — за счет осмысленного и целенаправленного использования новых выразительных возможностей, заложенных в многоканальной стереофонии”.

Этот документ, по сути, содержит в себе основные моменты музыкальной эстетики сценариев-фильмов Довженко. Отметим, прежде все, идею симфонизма, понимаемую как философское обобщение важнейших, жизнью поставленных проблем, включающее в себя трагедийный пафос, публицистический запал, бытописание. Художественное мышление Довженко, по сути своей, требовало не только широкоформатного визуального воплощения, но и музыкального. Широкое, объемлющее все намеченные смысловые уровни (от индивидуально-конкретного до надисторического), музыкальное развитие должно было быть действительно иным, нежели простым дополнением, сопровождением, комментарием. Музыка Попова активно включалась в драматургический план фильма, значительно расширяя смысловой контекст содержания. Подчеркнем

и намеченную дифференциацию музыкальных средств, использование электромузыкальных инструментов.

Содружество Попова с Довженко было основано на общих целевых установках, на смелом новаторстве, реальном понимании многозначности искусства, наконец, на романтическом мироощущении.

Широко поставленная тема Человека, взгляд которого как бы извечно обращен к “жизни в цвету”, идеальному будущему, к невозможной, но желанной гармонии всех составляющих элементов жизни-судьбы объединяет совместные работы Довженко — Попова.

В романтическую концепцию бытия-современности вписывается и документалистика военного времени. В этом плане показательны размышления режиссера о модусе видения трагедий военного времени: “Войну в искусстве надо показывать через красоту, имея в виду величие и красоту персональных человеческих поступков на войне. Всякий другой показ войны лишен всякого смысла.

Это парадокс, один из величайших в истории человечества...”³⁶.

Итак, с одной стороны, боль, разрушение, трагедия, но в широком контексте величественной красоты мира, идеальной красоты человеческой души. С другой — предчувствие земных бед войны, уходящих в отдаленное, еще туманное будущее. Поэтическое и трагедийное вместе. Сколь созвучно это художественному мышлению Попова, для которого разрывы, условно обозначенные “мрак-свет”, составляют всегда то поле действия, куда включено развитие музыкальных образов!

Важно и другое соотнесение художественных концепций Довженко и Попова: их глубокое проникновение в *суть* сложнейших образных сцеплений, которые невозможно разъединить на положительный и отрицательный полюса. Очевидно их роднило и желание раскрыть внутренние позиции, мысли, смятения человеческой души, что находило свое воплощение в монологических формах, в крупных планах, эмоциональных наплывах. К тому же оба художника проговаривали в своих сюжетах-концепциях невероятное количество тем, проблем, словно в сжатом и одновременно эпическом движении, представляя миг (эпизод, временной срез) как вечность, беря не одну, но множество идей для их дальнейшей проработки. Так, к примеру, в “Поэме о море”, апеллируя к современности и вечности, к настоящему — прошлому — будущему, Довженко, а с ним и Попов размышляют едва ли не о всех, волнующих их настроениях жизни — сознания — искусства*. Кажется, что и перечисленный круг

* “Довженко радовался строительству нового моря и видел горе людей, вынужденных покинуть свои дома, могилы близких. Он говорил о земле, труд на которой не приносит счастья, о незалеченных ранах войны, о разрушающихся

вопросов непомерно велик, чтобы быть воплощенным в одном фильме. Однако этого мало. “Поэма о море” — это “отмеченное расслоение общества”, и “всеохватная бюрократизация общества”, и темы творчества, интеллигенции, тема земли и простого человека *.

Политематическая направленность сценарной основы, однако, не оборачивалась мозаичностью формы повествования, напротив, как бы способствовала полифоническому сцеплению образных рядов, выходящих всегда на главную тему, своего рода *сверхтему* всего творчества Довженко — идею преображенной планеты и преображенного Человека **. Заметим, что “Повесть пламенных лет” — первый широкоформатный фильм отечественного производства, с одной пленки несущий изображение и звук (6 стереофонических магнитных дорожек). При этом на сплошном экране хорошо komponуются общий, средний и крупный планы.

Задуманное в “Поэме о море” и нашедшее свое выразительное воплощение в “Повести пламенных лет” было развито в дальнейшем в “Зачарованной Десне” и явилось стереофоническим целым, наиболее точно соответствующим замыслу, поэтике, методу Довженко.

Еще один аспект метапоэтики Довженко — Попова требует отдельного рассмотрения: пейзаж, его звучание, его роль в картинах. Довженко — мастер выявления тихой, бесконечно трогательной красоты природы, которая несет в себе идеи и вечного возрождения жизни, и столько же вечного удивления перед жизнью, продолжающейся вопреки смерти. Пейзаж в сценариях Довженко и в музыке Попова — едва ли не одно из главных метафорических действующих

храмах, о новых городах и поселках, создаваемых по унылым унифицированным проектам. Он сказал о забвении народных и культурных традиций, ускорении памяти, о проблемах отцов и детей, о несчастье обманутых женщин, об искаженных представлениях людей. Он встал на защиту человечности и справедливости, доброты и честности, которые должны были спасти мир” (Шилова И. “... и мое кино”. Цит. изд. С. 49).

* “В сценарии ожили неизвестные пласты народного сознания, юмор, сарказм, мудрость. Слово бы не замерло, не сгинула сила — вольнолюбивая, творческая народная душа”. Там же. С. 50.

** Собственно об этом пишет и Г.Рошаль, размышляя над проблематикой фильма “Повесть пламенных лет”: “Ветры прошлого и будущего клокочут в фильме, сливаясь в мощном симфоническом единстве величавых бурь нашего времени.

Здесь совершенно органичны и народные колядки, и легенды о князьях Киевской Руси, и грозная современная военная техника, и патриархальные народные нравы, и сегодняшний быт. <...> Пейзаж. Это не просто деревья, горы, реки. Это та же история. Это воспоминание о ней и ее памятники. <...> Много в фильме смелых находок, и самая смелая из них, казавшаяся почти невозможной для осуществления на экране, — сцена воскрешения уже отданного смерти Орлюка, воскрешение наперекор законам биологии и медицины. Он прекрасен, и его молодая сила трогает, волнует своей чистотой” (Рошаль Г. “Повесть пламенных лет” // Советский экран. 1961. № 3. С. 8).

лиц. Вот, к примеру, один кадр из текста диктора в документальной ленте “Победа на Правобережной Украине и изгнание немецких захватчиков за пределы украинских советских земель”: “Весна была неслыханная. Природа словно сама вступила в мировую войну. Бушевали запоздалые снежные бураны. Ломался лед. Проливные дожди воевали со снегом. Степи и дороги превращались в топкие и вязкие болота. И снова снег и метель, и снова заносы <...>”³⁷. Еще приведем фрагмент текста из сценария “Повесть пламенных лет”: “Земной шар вращался в межзвездном пространстве. Дымилась планета от Нордкапа до Черного моря, а над ее идеальной сферой носились самолеты, извергая из своих чрев тысячи бомб. И весь эфир звучал новой музыкой, которой еще не знала жизнь. Это не были ни гимны ее красоте, ни славословия ее гениям, ни реквием героям”³⁸. Наконец, такой эпизод, в котором природа выступает как сила, не просто исцеляющая, но как бы реально воскрешающая человека из мертвых: “И показалось вдруг Ивану Орлюку, что он упал по странной случайности не на землю среди вздувшихся коней и невыносимо смердевших фашистов, а в старую дедовскую ладью, и внешние воды вдруг подхватили его и понесли быстро-быстро, кружа между осоками, вербами, дубами, через чудесные заросли лоз и кустов. Распускались почки на затопленных деревьях, шевелились нежные кисти соцветий. Потом ладья поплыла среди водяных цветов, минув села, хутора, а в весеннем небе кружились изумительные нежные облака. Потом вода исчезла, и старая просмоленная дедовская ладья поплыла по траве, по цветущему саду, кружась среди кустов смородины, крыжовника, мимо пасеки и омшаника, и приплыла, как в сказке, к самой родной хате”³⁹. Все, что соприкоснувшись с природой, обладает живой силой, силой рождения — возрождения — преобразования. Эта мысль проходит через все творчество как Довженко, так и Попова. Режиссер не переставал удивляться самому обычному, незаметному произрастанию жизни природы, описывая и воплощая это в виде запечатленного сознанием объективного факта, за которым читалась мысль о постоянном обновлении человеческой души, устремленной навстречу жизни, ее красоте, ее гармонии и музыке: “Прорастали травы во влажной ночной тишине. Семена бобов, злаков, овощей, луковицы лилий разбухали от весенней жизненной силы, и стебли вылезали из земли навстречу солнцу, распрямляясь, множась, обнимаясь и сплетаясь в таинственном непреодолимом движении роста. Рождались стебли из крошечных бледных ростков, раскручивались листья, раскрывались побеги, почки, цветы. Вырастали плоды самых восхитительных форм, прекрасных, щедрых в своем разнообразии”⁴⁰.

Довженко неоднократно подчеркивал естественность гармонического сопряжения жизни природы и жизни человека: “Жили мы в полной гармонии с силами природы. Зимой мерзли, летом жарились на солнце, осенью месили грязь, а весной нас заливало водой. А кто этого не знает, то не знает радости и полноты жизни.

Весна плыла к нам обычно с Десны. Тогда никто еще не слышал и ничего не знал о преобразовании природы. И вода тогда текла куда и как попало. Порой Десна разливалась так пышно, что в воде потопали не только леса и сенокосы, целые села тогда потопали, крича о спасении. И тут начиналась наша слава”⁴¹. Чувствуя наступление силы, ломающей закономерный ход жизни, природы, человека, Довженко, как позже В.Распутин в “Прощании с Матерой”, оставит исполненный боли документально-художественный сценарий и снятый на его основе фильм “Поэма о море” с музыкой Попова, в котором горько звучат и такие строки: “Неописуемо прекрасна летняя ночь в степях Украины. Широки просторы, видимость огромна. Небо в миллионах звезд.

Темно и не темно. Весь чарующий круг земли и Днепр в серебристом сверкании, и от всего излучается еще теплота. И нет тишины: от Днепра далеко разносится гармонический гул земснарядов. А над далеким этим гулом слышится песня”. И как реквием возникают почти в самом конце сценария фильма слова прощания: “Ушел навеки под воду великий Запорожский Луг, а с ним и Старый Кут. Покрылись водой старые кресты на дедовских кладбищах. Исчезли реки Подпильна и Скорбна. Разлившись на десятки километров в ширину, воды устремились вспять в малые речки и балки сухие”. Последний кадр и последние слова автора обращены в будущее: “А на берегу Катерина смотрит вдаль, на морской горизонт. У ног ее плещется новое море, и, как бы вопрошая в тревоге друг дружку о чем-то самом главном, волны морские бегут, поспешая, волна за волною”⁴².

Итак, во многоохватности проблем, в политематическом движении фильмов Довженко — Попова всегда особо отмечен, выделен живописно-пейзажный план. Он имеет и психологический подтекст, но и всегда прекрасен своей картинностью. Попов, наделенный чутким слухом и зрением музыканта-художника, поэта, остро чувствовал всю многозначность эмоционально-смысловых наполнений, скрываемых за лаконичной темой “Природа и судьба человека”. Опыт Довженко оказался созвучен его настроенности “писать по вертикали”, сопрягая множественные нюансы, оттенки, как бы спрессованные в одном мгновении. Работа в содружестве с Довженко помогла определиться симфонической концепции не только Пятой, но и Шестой, “Праздничной” симфонии, также вобравшей

в себя сплав мечтательности, пейзажного красочного любования и одновременно горьких дум о действительности.

Совместные работы Довженко — Солнцевой — Попова составили своего рода пятичастный цикл, в котором драматическому зачину (“Победа на Правобережной Украине”) отвечает лирическое интермеццо “Жизнь в цвету”, следом за ним возникают лирико-драматическая “Поэма о море” и родственная Adagio “Повесть пламенных лет”. Наконец, автобиографическая по жанру “Зачарованная Десна”, где обобщены реалии — прошлое (память), настоящее, будущее (надежда) и настоящее-будущее (фантастика), становится тем мощно звучащим финалом, который венчает своего рода сагу о романтических идеях и трагических предчувствиях современника. В центре ее — триптих “Поэма о море”, “Зачарованная Десна”, “Повесть пламенных лет”, где воплощены основные образно-эмоциональные идеи кинематографа Довженко — Попова и представлены три наиболее важных для партитур Попова типа музыкальной драматургии:

— *сквозной*, симфонический в “Поэме о море” (с двумя скерцо и двумя Largo);

— *картинный*, сюитно-симфонический в “Зачарованной Десне” (15 картин, среди которых выделяются пасторали Утро — Буря — Рыбалка — пейзажно-поэтический финал);

— *4-х фазный* внутренний музыкальный план (Увертюра, многоступенчатое Largo, Скерцо и Финал).

2. Типология симфонизированных кинопартитур

Сложность исследования специфики, жанро- и формообразующих свойств музыки в кино объясняется как самой сущностью данного предмета, так и неразработанными, хотя и намеченными принципами подхода к этому явлению. В ряду многих межжанровых структур XX столетия феномен киномузыки в большинстве своем рассматривается с точки зрения драматургии и режиссуры, что влечет за собой выявление прикладных, по сути, функций кадровой и закадровой музыки, синхронного и асинхронного звучания, комментирующего или дополняющего изображение плана. Очевидно, однако, что взаимодействие и взаимовлияние музыки, имеющей исторически сложившиеся, активно развивавшиеся концепционные основы, и кино, одного из самых молодых видов искусства, только вырабатывающего в XX веке свою эстетику и художественные формы, сопряжено со становлением *нового типа* композиторского

мышления и специальных свойств в области герменевтики звука в кино⁴³. “На новом этапе мы встречаемся с использованием музыки как метаэстетики киноповествования, когда именно законы музыкальной организации могут задать меру знаковости медиума, антиречевой аспект фильма становится ведущим каналом художественной идеи, поскольку для предмета постижения действительно не хватает слов в самом прямом смысле, а боязнь их избыточности оказывается основой настроения художника”⁴⁴. Значит ли это, что “законы музыкальной организации”, о которых идет речь, диктуют способы визуального оформления или все же партитура — *kinema* — апеллирует к многоуровневым приемам импlications (лат. *implicato* — сцепление) кино-музыкальных фонем? Иначе говоря, происходит переориентация или преобразование музыки в кино на протяжении XX века? Вопрос сложный, не имеющий однозначного ответа, ибо в каждом конкретном случае он решается индивидуально. Все же представляется важным отметить три основных направления, в русле которых складывалась и развивалась герменевтика звука и музыки в фильме (отечественном и зарубежном). Условно обозначим их:

— *визуальное*

— *звуковое*

— *коннотационное* (лат. *connotatio* — добавочное значение), или визуально-звуковое.

Понятно, что *визуальное* направление использует любые музыкальные приемы в качестве одного из способов организации кинообразов, киноструктуры, киноформы, исходя из приоритета визуального начала, обоснованного самим фактом появления кинематографа вне звуковой и музыкальной среды.

Вневизуальное (звуковое), напротив, исходной и основополагающей конструкцией имеет музыкальную или музыкально-драматическую форму, идею. Данная позиция обосновывается ключевым значением звука, его приоритетной сущностью в создании образа, ибо “звук всегда провоцирует изображение, изображение никогда не провоцирует звук”⁴⁵. Здесь уместно напомнить об известных звуковых концепциях Т.Адорно и Г.Эйслера, об идеях, изложенных в “Заявке” 1928 года С.Эйзенштейном и В.Пудовкиным, о намеченных С.Эйзенштейном трех типах соответствия музыкального и изобразительного планов:

— *метрическом* (“внешнем и примитивном”)

— *ритмическом* (“более сложном”)

— *мелодическом* (“самом великолепном”)⁴⁶.

Коннотационное — разрабатывает способы вневизуальных решений в зрительном ряду и визуальных, продиктованных особым складом как самого кадра, так и кадрового монтажа приемов

музыкальной организации материала. Очевидно, что в кинематографе второй половины XX века эти перекрещивающиеся тенденции занимают все более заметное положение, находя воплощение в работах зарубежных и отечественных режиссеров: М. Антониони (“Приключение”, 1960, композитор Ж. Фуско) и Ф. Феллини (“8 1/2”, 1963, композитор Н. Рота), Г. Козинцева (“Гамлет”, 1964, композитор Д. Шостакович) и М. Швейцера (“Время, вперед!”, 1966, композитор Г. Свиридов). Многоплановые визуально-звуковые фильмы А. Тарковского, А. Курасавы, О. Иоселиани, Н. Михалкова, А. Германа, Э. Климова побуждают к осознанию “мнимой самостоятельности изображения”⁴⁷. Кинопартитуры, созданные Шостаковичем, Прокофьевым, Шнитке, Каретниковым, дают основание говорить как о выработке собственных языковых, композиционных свойств музыки в кино (отличных от вневизуальной музыки), так и о возникновении нового типа произведений, имеющих двойное прочтение (с визуальным текстом и вневизуальным контекстом).

Своей принадлежностью по крайней мере к двум видам искусства (кино, музыка) киномузыка постепенно и все более явственно обретала потенциал нового художественного целого, в котором “звук спрашивает “где?”, а изображение отвечает “здесь!”⁴⁸.

К коннотационному направлению примыкает и большая часть кинопартитур Попова. Вне зависимости от масштабности музыкального материала, его образно-тематических основ, композитор целенаправленно выстраивал музыкально-визуальную тектонику, используя синкрисис (греч. *synkrisis* — сравнение): *симфонизированный монтаж-монтажный симфонизм*.

Структурной единицей здесь становится определенный моноили поликадровый фрагмент, развитие которого осуществляется одновременно и последовательно, и прерывисто. Возникают, таким образом, внешние и внутренние законы музыкально-визуальных сопряжений. Партитура в своем видимом аспекте представляет определенным образом организованную многомерную контрастно-составную форму, внутри которой совершенно очевидно заключена рассредоточенная симфонизированная структура, нередко — дихотомическая (греч. *dicha* и *tome* — расщепление на две части).

Анализ кинопартитур Попова дает основание отметить: их композиционно-жанровый облик складывается из постоянных и изменяющихся конструкций. Опорными, константными становятся разделы, выполняющие функции Увертюры (вступления), Финала, симфонического обобщения (Largo, Adagio) и Интермеццо. Переменными же — различного рода эпизоды, среди которых выделим следующие: Реквием, Скерцо, Хорал.

Прежде чем выявить типологию кино-музыкальных партитур Попова, обратимся к конкретному материалу и проследим принципы подхода композитора к музыкально-визуальным образам, прежде всего Увертюры и Финала. В этой связи целесообразно вначале обратиться к сохранившимся в его архиве музыкальным экспликациям фильмов, благодаря им можно представить себе предварительный характер, замысел создаваемой партитуры, а затем уже сопоставить намеченное с конечным результатом. В качестве примеров будем использовать сохранившиеся музыкальные экспликации, наиболее полно и подробно воссоздающие ход работы композитора, содержащие четкие требования режиссера и примечания композитора.

“Фронт”, ор. 40. Реж. Г.Н. и С.Д. Васильевы.

Увертюра — на надписях и на первых кадрах.

Ч. IX. В бой за Родину. (Финал).

“Жизнь в цвету”, ор. 46. Реж. А. Довженко.

1. Увертюра (с заходом на начало фильма до приезда к Мичурину американцев). Вступление и пейзаж — 5 мин.

2. Финал.

а) музыка возникает прозрачно в постепенно вступающих *хоровых* голосах, нарастает, приближается (возможно с поддержкой оркестра). 77 сек.

б) и, наконец, когда Мичурина подхватывают и несут в (толпе) на руках — грохает tutti. Торжественный апофеоз. Coda в оркестре. 44 сек.

На отдельном листе красным карандашом отмечено:

1. Вступление. Увертюра. Суровая эпическая тема, переходящая в лирическую напевность.

2. Победа жизни.

“Урал”, ор. 55. Реж. М. Каростин. Монтажный план.

№ 1. Пограничный столб “Европа — Азия”.

Гора Таганай.

Гора-верблюды.

Река Чусовая.

Суровая тема исторического прошлого Урала. 2 тема. Лирическая русская тема.

(Финал) № 14. Фасад оперного театра в Свердловске.

Афиша “Каменного цветка”.

Сцена оперного театра, балетный танец “Хрусталик”.

Рябина. Осень на реке Чусовой. Пейзажи.

“Победители”, ор. 75. Реж. Ф. Эрмлер.

1. Вступление (55 сек.) Певуче-торжественная музыка, вводящая в образ большого *труда*.

(Финал) К. 436—450 (7 мин. 20 сек.). Музыка в характере торжественного ликования. Оркестр с хором. В кадре 439 — плясовая тема. С кадра 441 — вновь главная тема радости, торжества и ликования.

“Разбитые мечты”, ор. 78. Реж. Ф.Эрмлер.

Вступительные надписи фильма — Увертюра (40 сек).

№ 12. Разбитые мечты. Финал на теме “рыдающего” вальса-романса: solo V-но (sul G) на фоне мрачных аккордов pizz. timp.

“Повесть пламенных лет”, ор. 89. Реж. Ю.Солнцева.

Кадры 1—12 Увертюра

Кадры 421—426 Финал

Музыкальные образы должны быть преимущественно обобщениями; центральными музыкальными образами (№ 1) явятся, по-видимому, несколько (не более 5—7) лейттем, которые с поправкой на лаконизм словесного определения — могут быть названы “дороги войны”, “цветение земли”, “война в эфире”, “колядка про молодца Иваночку”, “дедова ладя” и т.д.

“Зачарованная Десна”, ор. 96. Реж. Ю.Солнцева.

Кадры 1—12. 1 мин. 55 сек. Плавная и величественная музыка вступления на тему “Фантастика будущего”.

Кадры 463—466. 44 сек. Симфонический эпизод на тему “Марс”.

Кадры 467—474. 2 мин. 34 сек. Симфонический эпилог: встает солнце над счастливой землей.

Нетрудно заметить, что в ряде случаев Увертюре по традиции предназначается роль введения в действие, а Финал, в наиболее концентрированном виде воплощая центральную идею произведения, должен выполнять функцию резюмирующую.

Логика музыкального мышления Попова, однако, предполагала несколько иной путь: от обобщающего начала (тезис, тезисы) к финалу. В результате и возникает каркас Увертюры — Финал, внутри которого происходит симфоническое развертывание (становление, анализ, рассмотрение) основной художественной мысли и возникает ее новое прочтение. Между Увертюрой и Финалом прослеживаются в этой связи четкие арочные стыки, основанные на синкризе “если ... то”.

Обратимся теперь собственно к партитурам и прежде всего рассмотрим те, которые уже были названы в связи с музыкальными экспликациями.

“Фронт”. Увертюра завершена композитором 14 августа 1943 года. 1 мин. 50 сек.

Мощное (*fff*) с дублировками звучание симфонического оркестра (*Andante maestoso e sempre con moto*) связано с проведением и развитием суровой (*f-moll*) темы широкого дыхания. Ее волевой, героико-драматический, но и распевный характер, при этом повышенно экспрессивный (выделение остро, напряженно звучащих звуковых всплесков *sf*), сопряжен с основным эмоциональным раскрытием темы “фронт — защита Отечества”. Увертюра — своего рода концентрированное музыкальное воплощение идеи борьбы, которая в Финале (2 мин. 15 сек., окончен 13 сентября 1942 года) обретает и победный характер.

Финал интонационно-ритмически, темброво связан с Увертюрой. В сдержанной поступи выпрямляющейся, зримо “встающей во весь рост” темы борьбы теперь акцентированы фанфарно-восходящие импульсы. Лапидарно высеченному тематическому образу Увертюры здесь “отвечает” расцвеченный подголосками, усиленный звонкими “колокольными раскачками” образ, воплощающий идею веры в победу (*D-dur*).

“Жизнь в цвету”. Увертюра (Вступление). *Andante energico* (карандашом композитор подписывает — *Largo*). Построена на двух образно-тематических пластах, которые воплощают главную тему произведения “человек — природа — человек”. Эпически сдержанная, даже суровая (*e-moll*) мелодия струнных, словно утверждающих ее характер в мощном звучании усиленного состава (14 первых скрипок, 12 — вторых, 10 альтов, 8 виолончелей, 6 контрабасов), обладает повышенной экспрессией (показательные ремарки — *con forza, espress.*), соединяет черты надличностного и личностного начал. Этот образ-“эпиграф” перерастает естественно и плавно в пейзажный эпизод (*Moderato cantabile*), характер которого определяют мягкие интонации-“побеги” двух солирующих флейт, группирующиеся вокруг секундового остова *a'h'* (*A-dur*). Прообразами ключевых тем Увертюры являются фольклорные мотивы (“Эх ты, Ваня, разудала голова” и “Эй да вы поля без края”), значительно преобразованные и усложненные по сравнению с первоисточником.

Финал (*Allegro moderato*) предстает в виде самостоятельного и довольно неоднозначного полиобраза, в котором сопрягаются энергично-танцевальные, распевно-праздничные, но и ностальгические черты, свойственные в целом партитуре “Жизнь в цвету”.

“Урал”. Вступление (большой симфонический оркестр) открывается эпически-распевным, широкого дыхания зачином (*Largo maestoso*, *C-dur*, струнные и деревянные в дублирующих соединениях),

вводящим в круг разножанровых образов, среди которых крупным планом выделены

— эпизод Adagio (ц. 3) — приглушенно-сумрачный, с тревожными мотивами двух фаготов, виолончелей и контрабасов (на фоне тихого “биения” литавр);

— эпизод, в котором плотно, подчеркнуто экспрессивно звучит новая тема струнных (ц. 5);

— пленэрный эпизод (ц. 6), открывающийся соло флейты (d-moll).

Рельефно прочерченные в экспликации основные тематические образования получают затем (во Вступлении) активное разрабочное развитие, при этом происходит внутренний рост и модификация провозглашенных начальных музыкальных тезисов.

Финал (Moderato poetico) словно снимает напряжение тех эмоциональных констант, которые присутствуют в Увертюре, и выводит повествование к чисто пейзажным прорисовкам (пленэрный парящий образ двух солирующих кларнетов, инкрустированный легкими трелями засурдиненных струнных (пример 57).

“Разбитые мечты”. Во вступлении (45 сек.), завершеном 31 августа 1953 года, после собственно шеститактового начала (словно открывается занавес в театре) разворачивается игра “одной маски” (Allegretto giocoso), представленной в иронически-колючем, холодноватом звучании фортепиано с интонационными “восклицаниями” струнных и арфы (флажолеты).

Музыка Финала (окончена 18 сентября 1953 года) полностью развенчивает гротескно-ностальгический образ Вступления, вводя его в контекст небезызвестного мотива “Чижик-пыжик”, к тому же в вальсовой интерпретации с преобладанием минорного колорита (c-moll), после чего неожиданно и торжественно-громогласно звучит заключительный аккорд C-dur. Если во Вступлении композитор представил идею разбитых мечтаний в повышенно-экспрессивном звучании оркестра, активно используя туттийные проведения, то в Финале он наметил камерный состав солистов (флейта, арфа, солирующая скрипка, струнный квартет — по одному исполнителю), как бы отдельными штрихами уточняя детали образа мечтаний, явно неромантического происхождения.

“Повесть пламенных лет”. Вступление (Увертюра, Moderato marciale, завершена 30 августа 1960 года) написано в репризной форме и содержит несколько интонационно-ритмических импульсов, созвучных поэтике героического подъема послевоенного (послереволюционного) времени (звукосигналы трубы, восходящие утвердительно-волевые мотивы, маршевые обороты).

Финал (свыше 2 минут звучания), *Adagio maestoso*, — развернутый оркестровый фрагмент, характер которого подчеркнут энергичной, основанной на широкой звуковой поступи эпико-лирической темы. Это метафорический образ прошлого, перерастающий в одну из мифологических былей. Не случайно в музыкально-обобщенном звучании Финала ощутима связь как с лирическими, так и с былинными фолькорными традициями.

“Море студеное”. (ор. 81, реж. Ю.П.Егоров). Увертюра (№ 20, завершена 2 декабря 1954 года), *Largo maestoso*, собственно и являет собой эмоциональный образ, заключенный в названии “студеное море”. Широко развертываемая, суровая тема, имеющая явно песенно-фольклорное происхождение (опора на кварто-квинтовые мотивы, характерные обороты 2—1—5, использование натурального минора — *f-moll*), словно с первых же тактов подчеркивает вневременную, обобщенную идею “природа — человек”, ее надысторический характер.

Функцию же Финала выполняет развернутый фрагмент № 10^a, *Maestoso cantabile* (завершен 27 ноября 1954 года), в котором новое — героическое — наполнение получает тема “студеного моря”, обретая значение темы “вечно живой природы”.

“Поэма о море”. (ор. 86, реж. Ю.Солнцева). Увертюра (*Largo maestoso*) включает обобщенно-симфонический образ моря, который в сопряжении с хоровой мелодией предстает в сдержанно суровом облике с подчеркнута драматическим наполнением. Не картинное, но философское начало подчеркивает композитор, вводя зрителей-слушателей в эмоциональный строй партитуры.

Финал (№ 16) имеет более личностный, лирический характер. Тема “моря” из Увертюры, распетая струнными инструментами в светлых мажорных тонах, превращается в образ-воспоминание, в котором море, его судьба, изменяемая волей человека, становится метафорой жизни и времени потрясений, надежд, удач и поражений.

Эти и другие киноработы наглядно свидетельствуют:

— Увертюра практически всегда выполняет функцию, аналогичную главному тезису (тезисам), соответственно, основным образам Вступления и главной партии прежде всего в русской эпической симфонии; в классическом сонатно-симфоническом цикле;

— значение Увертюры определяется воплощением смыслового (решаемого прежде всего симфоническими средствами) образа, выполняющего далеко не всегда роль лейтмотива, но везде обращенного к основной идее сочинения;

— Финал чаще всего имеет объективно-действенный характер (ассоциации с функциональной определенностью заключительных частей классического симфонического цикла), фиксируя сверхтому произведения и тематические связи с тезисом Увертюры (аналог финала эпической симфонии);

— ощутимы как значительная дистанция, так и явное родственное начало между основными, опорными музыкальными темами Увертюры и Финала;

— образный строй Увертюры и Финала связан с фольклором (тип интонаций, ладо-гармоническое решение, ритмические обороты), преломленным в контексте современного звукового ареала.

При целостном анализе ряда кинопартитур еще будет прослежена роль основополагающих музыкальных образов (изложенных в Увертюре) в общей драматургии (концепции), выявлены истоки (реалии), ведущие к заключительным выводам Финала. Прежде, однако, рассмотрим эпизоды, выполняющие функции симфонических обобщений и Интермеццо.

“Жизнь в цвету”. План музыкального оснащения.

№ 5. Смерть Александры Васильевны. Диалог за кадром (пожилые голоса). Лица молчат. Паузы. Музыка на первом плане. В конце, обнявшись. Движение деревьев. Музыка.

“Весенне-летние” воспоминания. Молодые Мичурины, их мечтания о “жизни в цвету”. Музыка — “весенне-акварельная” сказка. Музыкальный акцент — первый план звучания (в конце) 55 сек.

Осенние воспоминания. Пожилые Мичурины. Диалог. Характер сурово-эпического, терпкого повествования в струнном оркестре 1 мин. 28 сек. — 1 мин. 40 сек.

Партитура. № 4. Весна. *Largo poetico ed espressivo cantabile*. Звукообраз, в котором триольные опевания в высоком регистре создают поэтическую атмосферу, сквозь которую отдельными штрихами намечен неожиданно колючий мотив-клич солирующего кларнета (квази автоцитата, воспроизводящая контур одной из ключевых музыкальных метафор первой части Септета Попова).

№ 5. *Largo espressivo e sempre con moto*. “Говорящие”, мелодически выразительные фразы солирующей виолончели (распев-речитатив, *fis-moll*, воплощающий ностальгически-исповедальный характер).

4-й и 5-й номера партитуры смыслово, образно-эмоционально объединены в дихотомическое *Largo*.

План музыкального оснащения.

№ 8. Смерть русского труженика, неосуществившегося ученого, слияние с природой Мичурина (хор или торжественный хорал. № 1^а).

№ 4. Героико-драматический эпизод (11 сек. — 13 сек.).

Партитура. № 6. Смерть Терентия (Мичурин с природой после смерти Терентия). *Largo espressivo*. Характер звучания струнных, среди которых рельефно выделяется монолог-соло виолончели с уточняющей ремаркой композитора: *Quasi recitativo appassionato (пример 58)**.

№ 7. Смерть Ленина.

Небольшой эпизод, основанный на первой теме Увертюры.

Итак, предположительный вариант:

- “весенне-акварельная сказка”;
- “сурово-эпическое, терпкое повествование”
- “торжественный хорал”;
- “героико-драматический эпизод”.

Окончательный вариант:

- *Largo poetico*.
- *Largo espressivo* (*Largo*-речитатив).
- *Largo espressivo* (речитатив).
- *Largo appassionato*.

То есть номера 4—7 составили в партитуре развернутую четырехфазную форму *Largo*, в которой крупным планом выписаны инструментальные речитативы и происходит любопытный смысловой поворот благодаря соединению визуального (программного) образа смерти вождя революции с трагически звучащей темой, воплощающей идею “жизнь в цвету” (Увертюра).

Обширное *Largo* здесь становится ключевым моментом в раскрытии не столько конкретно сталкиваемых идей “жизни в цвету” и “смерти”, сколько подспудной мысли о разрушении, трагедии, скрытой под маской “добра” и “будущего цветения жизни”. Аллегорический смысл, которым наполнено содержание *Largo*, далеко уходит от темы “Мичурин — дело его жизни” и, по сути, становится глубоким художественным воплощением идеи вечной мечты о счастье, ложные постулаты которой ведут к смерти.

В роли Интермеццо в партитуре “Жизнь в цвету” выступает эпизод “Пробуждение природы” (№ 8). Его музыкальная экспликация лишь намечает образный ряд (“ледоход, весна, цветущие сады”). Композитор, следуя пейзажному внешнему плану (*Poco più mesto e molto cantabile*), включая в развитие вторую — пленэрную тему Увертюры, создает внутренний каркас психологического плана, развертывая речитативы и диалоги двух солирующих скрипок. Тем самым Интермеццо приемыкает к развернутому блоку *Largo* и выполняет функцию не отстранения, но дополнения к обобщенно-симфонической фреске *Largo*.

* Попов цитирует здесь фрагмент (ц. 5) из ранее созданной им Симфонической арии.

Забегаая вперед, следует отметить исключительную роль медленных разделов в кино-музыкальных партитурах Попова, нередко выполняющих роль образно-смыслового рефрена, углубляющего философскую тему-идею. Собственно визуальный ряд, казалось бы, обладает точной конкретикой и не претендует на роль более значимую.

“Разбитые мечты”. Музыкальная экспликация к фильму.

№ 7. Пляж — пейзаж.

Вальс-романс:

а) Плошкина кормит с ложечки жена — вальс (романс). Тихо.

б) Появляется секретарша Наденька.

в) Бежит Иван Кузьмич с телефонной трубкой.

Галоп:

г) Плошкин заехал — “клюет” до Плошкин просыпается.

№ 8. (Разложение Плошкина. “Жестокий” вальс, *guasi* романс).

Партитура: № 8. *Lento melancolico e sempre molto espressivo*.

Прозрачное, затаенное соло первой скрипки (*con sord.*) воплощает образ *Прекрасной Дамы*, неожиданно возникшей перед взором героя. Музыка столь же неожиданно переводит звучание из гротескно-игрового плана в романтический, возвышенный. Впервые и единственный раз в партитуре по-настоящему трепетно, вне иронической интонации, звучит тема, обретающая значение темы любви. Это — своего рода эмоциональный выход из круга “разбитых мечтаний”; настоящее — рядом с искусственным, откровенное — рядом с фальшивым, серьезное — рядом с ироническим. Вопреки предполагаемому вальсу-романсу здесь звучит инструментальное ариозо, в котором нет прямых связей с намеченными конкретными жанровыми основами. Так *Lento* образует внетекстовую зону сочинения, воплощение ее сверхтемы, сверхидеи.

Роль Интермеццо играет предшествующий *Lento* эпизод (№ 7). Композитор кратко отмечает в рабочей тетради: “Разрушение памятника Петру. Трель”. Здесь использован сонористический эффект постепенного наложения темброво-инструментальных пластов симфонического оркестра. Звукоизобразительное начало сопряжено с выразительным шумовым “ударом” — предвестием крушения блистательной эпопеи жизни во сне Плошкина. Интермеццо, как и *Lento*, заключает в себе аллегорический смысл, словно бы комментируя уртекст партитуры “Разбитые мечты”.

В экспликации к **“Повести пламенных лет”** нет точных указаний характера музыки к определенным визуальным фрагментам,

но есть общая рекомендация: “Мелодически музыкальный материал должен восходить к украинским народно-песенным элементам. Музыкальное формообразование должно быть преимущественно полифоническим”.

Наглядное представление дает предложенный композитору музыкальный план, на основе которого возникли развернутые лирико-психологические эпизоды и Интермеццо (перечень музыкальных эпизодов приведен в Приложении). План не только конкретен, но и содержит ряд указанных композитору фольклорных мелодий. Очевидно, что многие разделы здесь ориентированы на “осмысление пламенных лет” (“Прощание над Днепром”, “Смерть Ряснова”, “Пепелище”, “Дороги войны”). Попов, работая над партитурой, выделяет в качестве лирико-психологических центров сочинения № 4 (“Памятник”), № 5 (“Надпись”), № 9 (“Проплывы”), № 13 (“Подготовка к переправе”).

Первый из них представляет собой цепь мелодических образований на основе интонационных прорастаний, а так же контрастных образных смен. Камерный характер музыки подчеркнут сольно-диалогической фактурой (соло-диалоги альты и четырех виолончелей, *пример 59*). Следующий фрагмент “Надпись” крупным планом дает обобщенный образ — *Largo cantabile e sempre espressivo*. Эпизодом “Проплывы” открывается новая лирическая зона (*Adagio poetico*), метафорически обращенная к миру, его краскам, голосам. Композитор вводит в партитуру этого раздела новый тембр, поручая электромузыкальному инструменту — терменвоксу провести мелодию-вокализ, объединяющую развернутую вариантно-разработочную форму (4 мин. 05 сек). Наконец, “Подготовка к переправе” экспонирует новый образ (*Largo cantabile e sempre espressivo*), который найдет свое продолжение и претворение в Финале. Обозначенные четыре эпизода партитуры становятся эмоционально-смысловыми обобщениями, при этом внутренне объединенными образами прошлого (№№ 4, 5), вечно (№ 9), будущего (№ 13).

Что же касается Интермедий, то их функцию здесь выполняют несколько народных тем (№№ 2, 24, 27), используемых в кадре и порученных солисту (либо хору).

Экспликация музыки к фильму “*Море студеное*” направлена на уточнение звукообразных реалий:

№ 3 — музыка в кабаке

№ 4 — игровая песня

№ 10 — мрачно-угрожающие аккорды пиратов

№ 18 — пурга

№ 26 — пожар

№ 34 — скоморохи

№ 36 — церковный хор на свадьбе

Среди них обращают на себя внимание несколько фрагментов обобщающего характера:

№ 15 — симфонический эпизод (из крика чаек) драматического характера. Горе, сила, страдание (“Суровые испытания”);

№ 16 — тема “дружбы” и “труда” в светлых, мужественных тонах;

№ 21 — тема северной природы (лето). Лирическая музыка.

Однако в партитуре лирическим центром, обобщением художественной идеи преодоления суровых испытаний, выпавших на долю героев, становится фрагмент “Зима и охота” (№ 8) — *Andante cantabile* (1 мин. 35 сек.). Он разворачивается на линейной основе из экспрессивной распетой мелодии альтов, вбирающей интонации основных лейтобразов произведения, в том числе темы студеного моря и темы любви Степана и Варвары (*пример 60*). Имитационно-разработочное развитие приводит к заключительному *Maestoso cantabile*, предвзялая апофеозное звучание Финала.

Andante — эмоционально-образная квинтэссенция сочинения, один из его драматургических центров. Другим его центром становится эпизод Реквием (*Largo cantabile*, № 25), рельефно воссоздающий темы потерь, скорби, смерти (4 виолончели с сурдинами исполняют мелодию, которая родственна *Andante*, № 8).

Так устанавливается классически ориентированный ряд: преодоление — потери — преодоление. *Andante* и *Largo* — два полюса, один из которых исполнен волевых импульсов, другой — восходит к идее памяти и вечной жизни.

В качестве Интермеццо предположительно выступали №№ 19 и 20 — “Бал у Вернизобера” (стилизованные гавот и менуэт), однако ни в фильме, ни в партитуре эти фрагменты не фигурируют. Композитор, видимо, отказался от идеи вставных эпизодов и выстроил музыкальное целое, не разрушая единства эмоционально-образного строя, его, в целом, сурового и напряженного колорита.

В композиционном строении “*Поэмы о море*” выделен довольно пространственный эпизод (кадры не указаны), который должен был выполнять функцию обобщения идеи борьбы старого и нового. Вот его описание из музыкальной экспликации:

“Большой эпизод прощания со старым селом и переезд в новое. Здесь четыре больших сцены: хата Федорченко, Кравчины, Филона Басанского и Шияна. Проходят, переплетаясь, борясь темы старого и нового, в каждой сцене освещаясь по-разному:

а) у Федорченко: тема старого нежно-печальная, постепенно окрашиваясь в более светлые тона, приобретает ритм темы нового. Из нее вырастает песня (девушек);

б) у Кравчины: темы старого доминируют, лишь изредка появляются и уходят интонации темы нового;

в) у Филона Басанского: наоборот, преобладают темы нового. Тема старого лишь слегка намечена, окрашивая все в акварельно мягкие, чуть печальные тона;

г) у Шияна — воинствует тема старого, но и она сдается буре, урагану нового”.

И далее: “Лирическая, философская тема на разговоре писателя с Басанским”.

Реального воплощения этот план не получил. Можно предположить, что это связано с раскрытием сурового и, одновременно, волевого характера основного лейтмотива сочинения — темы “рождения моря”, в котором соединились порыв и противление ему. Эпизод “Рождение моря” (№ 15), помещенный в центре партитуры, и выполняет функцию *Largo* (*Largo espressivo*), не столько живописуя, сколько выражая мысль о мучительном процессе становления нового вопреки естественным законам жизни. Симптоматично, что подкрепляя эту мысль более четким сравнением, композитор вводит в партитуру образ-воспоминание о вожде революции и в № 19, “Ленин с нами”, активно использует тему “рождения моря”. На основе этой лейттемы выстроено и *Largo* из фрагмента “Шлюзы” (№ 21), представляющего в виде экспрессивной речитации струнных, которые подчеркнуто резко, как своего рода восклицания-протесты дополняют символический образ мечты-разрушения.

В качестве вставного эпизода был намечен (и как Интермеццо вошел в партитуру) фрагмент “Скифы” (№ 4), имеющий ремарки: “мчатся всадники, быки ревушие” (*пример 61*). Короткая сигнальная попевка фортепиано, рассекающая оркестровую массу, в которой акцентированы все возможные средства создания образа, исполненного стихийной силы (темпохарактер определен следующим образом: “*Presto furioso*”) — имеет явное сходство с тематическим зерном темы “рождения моря”, включая в себя квартетный восходящий мотив и резкое нисходящее движение (в теме “рождения моря” — по звукам ув. $\frac{3}{5}$, здесь по ум. $\frac{3}{5}$).

Интермеццо, таким образом, еще один корректирующий момент в концепции сочинения, еще одна метафора, усиливающая акцент на философско-обобщенной трактовке визуально-музыкального содержания “Поэмы о море”.

Если до сих пор речь шла об опорных моментах в симфонизированных кинопартитурах, то теперь мы обратимся к их целостному анализу. Рассмотрим те, в которых наиболее рельефно очерчена рассредоточенная симфоническая форма, но покажем и такие, в которых монтажный принцип, на первый взгляд, является преобладающим. В поле нашего зрения будет музыка, созданная не только к игровым, но и к документальным фильмам, ибо они, несмотря на свои специфические особенности, не могут быть выделены из системы кинослушания Попова.

Принципы подхода композитора к решению конструктивно-образных задач и в художественном, и в документально-хроникальном фильме были *едины*. И в том, и в другом случаях музыкально-визуальные концепции служили не иллюстративной или компилятивной внешней формой (наподобие рамки картины), но смысловым центром, психологическим планом, в котором сопрягаются разные уровни произведения (композиционный, философский, поэтический и т.д.). Макро- и микросистемы, входящие или составляющие структуру целого в кинопартитурах Попова, имеют определенной доминантой “третью реальность”, — а именно *modus ponens*. К примеру, идея фильма “Жизнь в цвету” связана, как уже отмечалось, не только с творческой биографией и судьбой Мичурина, но с размышлениями о тех сложных процессах внутренней и внешней ломки, за которыми стоит и прекрасная мечта о “жизни в цвету”, и реальность разрушительного процесса, невозможных потерь. Если “жизнь в цвету”, как показывает реальность, иллюзия и обман, то за внешним светом картины скрыта подлинная трагедия. Таков *modus ponens* фильма в его музыкально-концепционной основе.

Документальное кино давало композитору возможность, не отвлекаясь на словесно-игровую архитектонику, сосредоточить внимание на внутреннем содержании. Хроника, особый эмоциональный заряд не придуманного, а реально происходившего, стимулировала автора на роль историка, который рассматривает события прошлого не как единственно возможные, но как результат воплощения одной из альтернатив. Художник же, осмысливая историю, видит реализованный путь в полифоническом соединении с нереализованными, возможными выходами. Отсюда — особая роль метаобобщений, в которых дилемма реальное — желаемое обретает особую остроту и, если говорить о музыкальных партитурах, не столько движет сюжет, сколько создает бифуркационную линию (лат. *bifurcus* — раздвоенный) драматургии, концепции, обобщенно-содержательного ряда.

Все это в полной мере относится и к партитуре, созданной Поповым в годы войны, первой совместной работе с А.Довженко и

Ю. Солнцевой, которая посвящена теме “освобождения”, — документальному фильму *“Победа на Правобережной Украине”* (“Битва за советскую Украину”; съемки 22 операторов). Визуальный текст картины основан на классических принципах разрабатываемой темы “война и победа” (обобщенно трактованный образ врага, многоплановые характеристики образа народа-освободителя своей земли). Разметка, сохранившаяся в архиве композитора, концентрирует внимание на основных эпизодах и тематических линиях.

В первой части (№№ 1, 11, 2 — 4, 3 — 4) намечены три ракурса повествования. Для наглядности буквенно обозначим основные образные сферы:

А Зверства отступающих фашистов, особенно страшные на фоне тихой украинской ночи (Н);

В Подготовка войск к наступлению и окончательной схватке с фашистскими войсками. Крупный план — Днепр, Лавра;

С Бои за освобождение. Крупный план — Пятихатка, Днепропетровск.

Вторая часть (№ 5) укрепляет героическую тему С (освобождение Киева, танковые бои, наступление Красной Армии, митинг в освобожденном Киеве с участием Жукова, Ватутина, Хрущева, путь на Житомир) и включает своего рода Реквием (горящий Киев, Бабий Яр) А.

В третьей части (№№ 20, 15, 14) показаны будни, трудности фронтовой жизни Д, немцы в грязи в окопах Е, победное шествие Красной Армии (крупный план — освобождение Одессы) С. Подчеркнут пейзажный ряд (пурга, ледоход) Н.

Четвертая и пятая части (№№ 6, 7, 12, 3, 15, 18, разметка не разделяет их) разрабатывают тему восстановления разрушенного (Днепрострой) К и борьбы за человеческие жизни в условиях фронтового госпиталя (крупный план — профессора Богомолец, Филатов). Сопоставлены картины мирной жизни (пейзажи, уборка урожая Н) и неприглядного пути пленных фашистов Е.

Наконец, шестая — последняя часть (№№ 9, 17, 8, 10) — живописует победное движение Красной Армии (Львов, Карпаты, войска идут дальше на Запад С) и повествует о радостном чувстве свободы, возвращении домой (встреча лейтенанта с женой, праздники урожая в Харькове и Переяславле-Хмельницком М). Цветущие сады — символ будущего цветения жизни Н.

Собственно Финал выдержан в гимническом духе (митинг с героями войны. Крупным планом — Сталин О).

Как видно, здесь две перекрещивающиеся линии: одна, идущая на crescendo, показывает наступление Красной Армии, освобождение захваченных земель и ведет к триумфу победы: Эпизоды

С в 1, 2, 3, 6 частях и Финал. Вторая, нисходящая, затухающая линия рисует поражение фашистских войск, их путь отступления и плен: Эпизоды А в 1, 2 частях и эпизоды АЕ в 3, 4—5 частях.

Контрапунктом проходит, усиливаясь, пленэрно-аллегорическая тема, которая открывается ночным пейзажем, исковерканным взрывами, огнем, а завершается запечатленным на пленке цветением садов. Напряжение первой половины усиливают эпизоды пурги и ледохода, а торжественный финал подготовлен праздничным гуляньем на фоне природы. В первой и пятой частях с пленэрными картинами диссонируют как сцены изуверств фашистов, так и собственно их поражения. Наступление Красной Армии, ломающее поход непобедимой армии Гитлера, словно подкреплено мощным движением ледохода. Возрождающаяся природа (цветение садов) становится символом возрождения жизни на земле. То есть тема природы — Н, представленная следующим образом — АН (первая часть), ВН (третья), АН (пятая), СН (шестая часть) — составляет движение внутри разных тематически-смысловых пластов, и, в целом, развертывается по типу АВС первой части.

Выделим и помещенную в центре композиции (четвертая — пятая части) образную дихотомию-параллель: восстановление разрушенного — борьба за человеческую жизнь (КЛ).

Схема построения фильма наглядно показывает:

- взаимосвязь и логику движения основных тематических линий;
- фазы остигатных и переменных “мотивов”;
- трехрядное содержание блока-части;
- четырехчастную логику развития героической темы;
- трехчастие ломаной, нисходящей линии отступления;
- постоянное, опорное звучание остигатной пейзажной темы;
- выделение в точке “золотого сечения” (четвертая и пятая части) образов восстановления разрушенного (КЛ) (схема 3).

В монтажной драматургии кинохроники четко прослеживаются и жанровые характеристики: основная, героико-драматическая тема оттеняется пленэрными образами, ведет к народно-праздничным эпизодам, выполняющим функцию финала, к торжественному эпилогу (собственно финал). Последние кадры — своего рода обязательный лозунг сталинской эпохи, ее визитная карточка — отделены в качестве послесловия.

Можно предположить, что конфликтная драматургия, как и в большинстве сочинений с аналогично представленной темой, могла развиваться по сценарию, близкому “Александру Невскому” Эйзенштейна — Прокофьева. Композитор, однако, нашел свое решение, создав симфонизированную партитуру с двумя центрами в виде

развернутых медленных частей (Andante), трехчастным разделом Скерцо между двумя Andante и с многосоставным Финалом (Andante — Allegro — Andante).

Музыкальная концепция выявила, укрупнила звучание темы-размышления о настоящем и вечном. Композитор ушел от как бы продиктованной ему схемы решения конфликта, дал его более опосредованно и в ином сопряжении образных линий (схема 4).

Первые номера (№№ 2, 3, 4) составили блок “Allegro pesante” с преамбулой-обобщением (Увертюра, Andante). Цементирующей здесь является тема “настоящего”, которая активно разрабатывается.

Следующий раздел (№№ 5, 6) также тематически объединен и содержит драматический эпизод-разюме (Moderato drammatico).

Скерцо (№№ 8, 10) дихотомически разделено на Andantino (сюитно-песенного типа, № 8) и Allegro giocoso, в нем из близких фольклорным интонаций вырастает танец на острие жизни-смерти.

Трагической кульминацией становится эпизод Andante molto espressivo, № 11, в котором напряженный речитатив первых скрипок перерастает в мощный оркестровый Реквием (*пример 62*).

В Финале, словно в поликадровом охвате, предстают контрастные образы — и, соответственно, разные пути тех, кто насильем разрушает, и тех, кто борется за освобождение своей земли. У Попова это не финал-обобщение, а финал-разработка, где особую функцию — аллегорическую — выполняет эпизод № 12 (“Прозрение”).

Вместо победного заключительного марша (эпитафии) — трудное “распрявление” темы сопротивления, борьбы, выявление в ней утвердительного настроения, величественного характера.

В целом партитура предстает в виде развернутой пятичастной симфонической фрески, лишенной схематизма и “общих слов”. Подчеркивая идею “трудной победы”, композитор не склонен идеализировать и праздник, наступающий после освобождения, ибо переход к мирной жизни сопряжен со многими трудностями и проблемами. Не митингом, не музыкальными лозунгами завершается произведение, но размышлением, Largo lugubre, которое перерывается тревожным сигналом-призывом.

Судя по архивным материалам, Попов в ряде случаев разрабатывал предложенную режиссером тематику относительно самостоятельно, еще не зная монтажного плана. В частности, создавая в августе 1943 года музыку к фильму “Фронт”, в одном из своих блокнотов-черновиков композитор отмечает: “7 августа 1943 г. (после записи на пленку “Увертюры”) я получил *приблизительные* задания (от Г.Н.Васильева) на симфонические эпизоды №№ 7, 8 (“Смерть младшего Горлова” и “Атака”).

Монтажный план и внутренняя композиция этих эпизодов мне до сих пор режиссурой не сообщаются, несмотря на мои неоднократные просьбы и напоминания. Поэтому работаю над данными эпизодами лишь в пределах эскизных набросков (тогда как главное количество времени от композитора требует детальная работа над оркестровой партитурой).

Важно отметить, что Попов, всегда тщательно следуя режиссерскому замыслу при введении музыкальных эпизодов в кадр (в основном, это песенно-бытовой материал), работал в диалоге с режиссером, выстраивая закадровый музыкальный пласт, точнее симфонизированную структуру произведения. Сохранился развернутый текст, написанный рукой композитора, который дает возможность представить ход его работы над кинопартитурой (речь идет о фильме *“Фронт”*):

“Порядок выполнения музыкально-творческих заданий композитором Г.Н.Поповым по фильму *“Фронт”*, полученных им от режиссеров бр. Васильевых (начиная с декабря 1942 г. по август 1943 г.).

№ 1. Подыскать украинскую народную песню и обработать ее для солиста с малым хором: сделано в 2-х вариантах:

а) песня со струнным сопровождением

б) песня с хоровым сопровождением.

№ 2. Подыскать грузинскую народную песню.

Сделано с фоновым сопровождением (инструментальным). Обе песни *бесконечно* отрепетированы с артистом Соломяном и записаны на пленку*.

№ 3. Сочинить стилизованный (иронический) *guasi*-гусарский романс на текст Воеводина (для Хрипуна).

Сделано для голоса и фортепиано и принято режиссурой еще в декабре 1942 г.

№ 4. Когда выяснилось, что роль Хрипуна будет исполнять артист Ванин, который не может петь, мне было поручено *разыскать* песню *“Черные гусары”* и обработать ее для голоса с 2-мя гитарами. Это требовало длительной беготни (композитора) по городу (в библиотеках материала не оказалось) и устного собирания и записи разных вариантов этой песни. После чего было проведено много репетиций с гитаристами (3 чел.) и певцами (Ванин и Сидорук).

Записано на пленку в сопровождении камерного хора.

№ 5. Сочинить увертюру для оркестра. Сдана режиссуре в июле 1943 г. Записана на пленку 7 августа.

№ 6. Предложено было *“проконсультировать”* (т.е. отобрать одну из 2-х предложенных песенок арт. Крючкова для голоса с баяном). Выполнено и записано на пленку”.

* В черновиках композитора сохранился набросок грузинской песни, записанной от Гвадза Арагошвили (мегрельская песня).

Далее следует текст, помещенный выше, касающийся невыясненного монтажного плана. Композитор, создавая обобщенный музыкальный образ, связанный с определенным визуальным рядом, делает детализированную ритмо-образную схему, очевидно, помогающую ему ощутить внутренний пульс, динамику эпизода. На титульном листе партитуры фрагменты “Атака” (из фильма “Фронт”) он карандашом вычерчивает разметку, по секундам отмечая своего рода пульсацию появляющихся зрительных образов (схема 5). Движение “малыми кадрами”, зафиксированное композитором, даже в схематизированном виде предстает как единое восхождение к финалу эпизода. Собственно музыкальный материал выстраивается в виде развернутого симфонического Allegro, в котором на крайних полюсах оказываются “интонационный зачин” струнных, со спрятанным восходящим импульсом и аллюзия на тему, апеллирующую к образам финала Пятой симфонии Шостаковича.

Анализируя кинопартитуры Попова, можно заметить, что аналогично протекала его работа и в целом над музыкой к фильму. Визуальный ряд, диктовавший свои требования к звукообразному решению, был той канвой, на основе которой рождались, повторим это, не музыкальные комментарии, но программно-обобщенные, симфонически разрабатываемые разделы крупной формы. Вот почему ему было важно не только досказать, но прежде всего проявить, выявить симфонизированную партитуру, как бы извлекая ее из общего образного ряда.

Кино-музыкальные партитуры композитор писал, соединяя, модифицируя принципы оперной и симфонической драматургии. В этой связи представляется уместным привести авторские высказывания, касающиеся работы в кино. В архиве Попова хранится машинописный текст (без даты), в котором содержится ответ композитора на критическое выступление В.Шебалина: “Теперь о докладе В.Я.Шебалина, который я внимательно прослушал. Я хотел бы возразить ему в одном принципиальном пункте. Он говорил о дурном влиянии киномузыкальных произведений на произведения, которые делаются на основании этих киномузыкальных этюдов. Он упрекнул Прокофьева за сюиту “Александр Невский” и меня за симфонию “Родина”, говоря, что обе вещи сделаны на основе киномузыки и что это привело к монтажному построению формы, так сказать, к “симфомонтажу”. Это неправильная постановка проблемы. Я хотел бы подчеркнуть, дабы покончить с этим вопросом, что творчество композитора, которой работает для смежного искусства, пишет так называемые прикладные формы для кино, для драмтеатра и т.д., творчество композитора, который не только

не боится использовать, но органически углубляет эти музыкальные образы, возникшие для прикладных форм, такое творчество говорит только в пользу композитора”.

Выделим, подчеркнем определения, данные Поповым в связи с его работой в кино: “киномузыкальное произведение”, “киномузыкальный этюд”. Итак, с одной стороны самостоятельное киномузыкальное сочинение (не музыка к фильму), с другой — “этюд”, подготовка к более развернутому, более самостоятельному в плане музыкального решения произведению. Таким образом, метод работы композитора связан не с переключением от “высоких” к более “низким” жанрам, от одного типа музыкального языка к другому, от симфонического мышления к сюитно-монтажному, но с *углубленной разработкой единых языковых, конструктивных принципов*, свойственных как симфоническим, инструментальным сочинениям, так и киномузыке. Об этом свидетельствуют все без исключения кинопартитуры Попова.

Композитор развивал и утверждал принципы визуально-музыкальных произведений, исходя прежде всего из внутреннего содержания сценария, внутренних законов его формы (драматургии), а также из идеи симфонической разработки заявленной темы.

Рассмотрим в этой связи кинопартитуру “Поэма о море”, обращенную к теме кардинальных перемен жизни, остро звучащую в 50—60-е годы.

В архиве сохранилась музыкальная экспликация “Поэмы о море”, которую мы и приводим полностью.

Судя по конструктивно-образным эскизам, музыкальное решение фильма должно было складываться на основе противоположений “нового” и “старого”, их конфликтного диалога, их схватки, в которой реально побеждает тема нового, но остается много вопросов и проблем. Сценарно-режиссерский план предполагал активное включение музыки, использование лейтмотивных образований, разностилевых эпизодов (скифы, фееристика сна, кадры военного времени, пейзаж, фольклорные мотивы и т.д.). Намечен и аллегорический ряд, расширяющий, значительно укрупняющий тему “создания моря” (Ленин, скифы, рождение ребенка, летящие гуси, смерть Катерины). Море, над которым в самом начале фильма парит самолет, а в конце по которому плывет пароход, становилось символом жизни, резко повернутой, измененной волей человека. Эта картина моря-жизни содержит многочисленные узнаваемые реалии: конкретные факты, людские судьбы. Такой личностный и одновременно обобщенный подход к решению темы “рождения нового” оказался как нельзя более созвучен Попову, ибо концепции

всех его сочинений при детально, скрупулезно разработанных образах объединяются *главной*, стержневой проблемой. В “Поэме о море” композитор создал многоплановую партитуру, узловые фрагменты которой складываются в развернутый сюитно-симфонический цикл.

Выпишем все составляющие партитуру фрагменты, акцентируя внимание на опорных моментах в общей концепции.

Увертюра (на титрах) симфонически-обобщающего типа (образ моря), к которому (второй план) присоединяются хоровые голоса (“Реве та стогне Дніпр широкий”) и голос автора.

Писатель разговаривает с девушкой: лирическая тема струнных (слова монолога девушки “Как прекрасен мир”) и скерцозная тема полета — мечты — сна (будущее). В самолете — тема тревоги (струнные) и вторым планом тема песни Кобзаря (“На чужбине умру”).

Аллегорический образ стремительного ухода из старой жизни к новой, освященной идеей преобразований (из разных сел, деревень, городов люди устремляются на Каховку): вторым планом звучит хор “Ой у полі озерецько”.

Федорченко вспоминает о войне (за кадром хор).

Встреча Федорченко с матерью — первый план (колыбельная “Налетели гули”). Отметим новаторское решение этого эпизода — его поликадровую структуру: внизу, вверху, справа и слева от помещенной в центре матери с ребенком рвутся снаряды, опаляет землю огонь, мчится конница; эта огненная колесница, меняя внешнее, но не внутреннее содержание, движется, но почти не затрагивает иконописно решенный образ матери с младенцем.

Катерина в новой хате Зарудного: подключается музыка в кадре (женский хор).

Стройка нового села: в кадре звучат песни “Смерть одна разлучит нас” и “Степь да степь кругом”.

Улица старого села, приехавшие проститься с родными местами дети, внуки тех, кто жил и продолжает здесь жить. Крупный план — лицо старой женщины, потерявшей во время войны всех семерых своих сыновей. Реквием.

Выявим музыкально-смысловые линии, направленные к Реквиему:

“Реве та стогне”, “На чужбине умру”, “Налетели гули”, “Смерть одна разлучит нас”, “Степь да степь кругом” — это *одна*, выстроенная через знакомые фольклорные, песенные образы линия. Другая же связана с напряженно-сумрачной темой рождения моря (Увертюра), тревожной темой струнных (воспоминание о прошлом), но и гротескной (скерцозной) темой сна.

Вновь обратимся к музыкальному решению фильма.

Женщины переходят вброд реку и, высоко подняв над головой вещи, поют лирическую песню.

На стройке. Отчеканен текст: “Все должно быть разумно, ясно, чисто”. И рядом — сетования людей: “Почему так долго трудно и не хватает всего?” Возникает воспоминание о Ленине. Выразительно звучит, словно в продолжение Реквиема, траурно-трагический эпизод.

Ночь. Спиной к зрителю юная пара: девушка и юноша напевают песню “Выхожу один я на дорогу”. Контрапунктом, а затем основным, первым планом звучит тема любви.

Курган. Древнее захоронение. Наплывом возникают кадры движения скифов. Еще один новаторский прием, связанный с подключением к игровому кино мультипликации. “Скифский” эпизод — напряженно-зловещий, мрачный, словно предвещает продолжение драмы.

Ночь. Голик объясняется с Катериной: “Я не могу любить тебя одну”. Предвестие нового Реквиема — глухие удары *pizzicato* струнных (квартет).

Ночь. Огни. Реквием (во весь экран воды Каховского моря).

Рождение ребенка (вдали слышен хор).

Метель. Лдины. Мария с детьми (сон). Драматический музыкальный эпизод, сменяющийся пейзажным фрагментом (голоса птиц — как своего рода пробела в оркестровой фактуре).

Весна. Мария с мужем напевают украинскую песню.

Сон (летят гуси, все вокруг звенит). Музыка усиливает звучание “колокольной фактуры”, фона, на котором широко прописана тема моря.

Музыка, сливаясь с шумом воды, стройки, создает ощущение звукового шквала, налетающего и смывающего прошлое.

Очевидно, что драматургическими, концепционными узлами сочинения служат драматические фрагменты, а образ Реквиема утверждается параллельно с темой рождения и становления нового (рождение моря) (*пример 63*).

Обратимся теперь непосредственно к партитуре, в которой не прописаны фольклорные мелодии (темы), на зато четко представлен симфонизированный образный план. В него входят: Увертюра (*Largo maestoso*), Скерцо (*Allegretto*, “Полет” матери), Колыбельная, Реквием (полубезумная мать), драматическое *Moderato* (“Ленин с нами”), *Adagio* (тема “Выхожу один я на дорогу”), Скерцо (скифы), Реквием (*Largo doloroso*, смерть Катерины), *Largo* и Финал (образ рождения моря).

Таким образом, выкристаллизовывается десятичастный цикл (с двумя скерцо и двумя медленными частями), где преобладает скорбно-напряженный колорит. Если рассматривать его в соединении

с внутрикадровыми песенными фрагментами, то будет явственно ощутим симфонический план — как внутренний, основной в раскрытии содержания. С помощью фольклорных прообразов — как комментирующего слова — композитор проникает в глубь сюжета, и, используя принцип сфумато, прочерчивает мощный симфонический пласт-обобщение.

Анализ кинопартитур Попова позволяет говорить о его принципиальной позиции в подходе к работе в кино: вне зависимости от жанровой основы, масштаба темы, предлагаемого объема звучания музыки композитор серьезно, даже с повышенной скрупулезностью рассматривал и раскрывал сущностное начало любого сценария. Для него были равно значимы как развернуто концепционные художественные фильмы, так и весьма скромные документальные ленты. Очевидно, внешний толчок (образный ряд фильма) стимулировал рельефное воссоздание тех художественно-музыкальных идей, которые находили свое воплощение в крупных, прежде всего симфонических произведениях композитора. Разработка конкретных образов, обусловленных визуальным рядом, давала возможность мысленно проигрывать разного рода ситуации, которые получали затем широкое симфоническое обобщение в инструментальных партитурах. Разумеется, область киномузыки нельзя сравнивать с творческой лабораторией автора, ибо и здесь, и в симфонической сфере он использовал одни приемы, способы, работал с одинаковой отдачей, быть может, ставя кинопартитуры в один ряд с симфоническими.

Окидывая единым взором всю киномузыку Попова, можно представить ее в виде некоего объемного целого, в котором нет эскизных зарисовок, намеченных, но не до конца раскрытых деталей. Каждой кинопартитуре придан вид завершенного, подчеркнем еще раз, симфонического целого.

Как пример приведем музыку к документальному фильму *“Гнедые, вороны”*, вышедшему на экран в 1969 году (реж. О.А. Арцеулов). Кадры хроники, крупным планом показывающие “серых, гнедых, вороных” (таково первоначальное название фильма), послужили материалом для создания не просто пленэрных зарисовок, звукоизобразительных эпизодов, но единой, по сути, симфонической поэмы, в которой 6 номеров, как шесть разделов крупной формы, разнопланово представляют многогранный основной художественный образ, имеющий явно фольклорные корни (схема 6). Монотематическая основа, преобладание медленного темпа, углубленное прочтение лирико-поэтического содержания, раскрываемого за бытового характера кадрами, прорывы скерцозных импульсов (№ 5 “Табу на лошадей”), драматическое омрачение колорита (№ 7

“Война”) — все это способствует выявлению поэзного характера партитуры. Образно-смысловое развитие устремлено от повествовательной, с напряженными интонациями главной темы, порученной солирующему гобою (№ 1 “Жеребенок в стойле”, № 3 “Наездники в тумане”) к Финалу (№ 6), где главная тема звучит как вновь обретаемое целое, как результат соединения разных контрастных элементов. В итоге вся партитура может быть представлена в виде развития одного обобщенного образа, который, разрабатываясь, затем утверждается как индивидуальный, вполне конкретный.

Из общего интонационного ядра разворачивается и музыкальная симфоническая хроника, посвященная теме Урала. Речь идет о музыке к документальному фильму “Урал” (соч. 55, 1949 год, реж. М. Каростин). Как это свойственно Попову, начальный музыкальный образ предстает в виде рельефно очерченного, отшлифованного музыкального обобщения в пространственном звучании струнных.

Это тема Урала, которая складывается из пяти интонационно-ритмических мотивов. Первый и четвертый в своего рода зеркальном движении подчеркивают секундо-терцовый остов темы, ее опоры, образующие микрорепризуную арку (восходящему начальному мотиву отвечает утвердительно нисходящий возглас в завершении). Последняя фаза в развитии-показе темы может быть уподоблена микрокоде, которая утверждает устой темы. Расположенные в центре мотивы также имеют форму небольшой волны (восхождение-нисхождение), основанную на трихордовых сочетаниях. Расчлененность мотивов-волн выделена общим ритмическим рисунком с остановкой в конце каждого из них. Так, словно из готовых конструкций-сцеплений вырастает главный образ произведения. Он — своего рода тезис-утверждение, в котором внеличностное начало является преобладающим. На протяжении Вступления происходит активное развитие, переосмысление мотивов, составляющих тему Урала, в них подчеркнуто и напряженное, даже зловеще-затаенное звучание (эпизод А), героико-драматическое наклонение (эпизод В), наконец, лирическое дыхание (эпизод С).

В целом же симфонический путь ведет от суровой начальной темы к заключительному пейзажному фрагменту, в котором выразительно солирует флейта (эпизод С). В Увертюре (подобно опере!) как бы в конспективном виде представлен дальнейший ход движения звукообразов, предсказано решение финального эпизода партитуры. Действительно, последние ее кадры и страницы обращены к пленэрным картинам с имитацией птичьих трелей).

К лирическому звуковому финалу-истаиванию ведут пунктиром прочерченные знакомые по начальной теме Урала мотивные

образования в виде звукопейзажных линий. Среди них прежде всего выделим № 3 (“Тишина”), характер которого определяет пленэрная тема флейты.

Новый интонационно-смысловой поворот происходит в связи с развитием Лирического интермеццо (№ 6), где при сохранении структуры темы Урала, ее терцовых опор, существенно меняется сам строй, колорит музыки, словно воссоздающий атмосферу колеблющихся воздушных масс, плавного движения облаков, мерно покачивающихся крон деревьев.

В точке “золотого сечения”, в зоне кульминационного развития вырисовывается еще один лирический фрагмент (№ 14), в котором из мотива тишины (№ 3) прорастают упругие взгласы валторн (*пример 64*).

Наконец, предвосхищая финальное звучание звукопейзажа, появляется поэтически-распевный эпизод (№ 17), скорее по контрастному принципу соединенный с визуальными картинками (“Геомузей и разработка марганца”).

Итак, лирическая линия (№№ 3, 6, 14, 17) укрупняет пасторальные черты основного звукообраза, выводит звучание за рамки конкретного тематического импульса (Урал), словно расширяя горизонт природовидения.

В параллельном ряду с пленэром находятся эпико-драматические картины. Здесь композитор подчеркивает энергично-волевое начало, из трихордных попевок извлекает квартовые интонации, вместо волнообразного движения прочерчивает восходящие линии. Уже во втором номере (“Памятник, Ильменьский заповедник”) происходит резкое переключение в новую сферу; из октавного броска-взгласа валторны вырастает энергичная тема. Она получит развитие в блоке “военных образов” (№№ 10, 11), а затем — в уверенном, “богатырском” облике предстанет в мощном оркестровом проведении (№№ 13, 16).

Соотнесение эпико-драматической и лирической сфер в партитуре “Урала” может быть уподоблено главной и побочной темам сонатной формы. Правда, здесь в роли корректирующей, направляющей предстает образ пейзажно-лирический, и в результате логика развития ведет от крупного плана эпической главной темы к общему плану звукопейзажа в Финале. Так почти зрительно вырастает, уходя в небесные дали, живописно-музыкальная картина.

В ряде кинопартитур Попова рассредоточенная симфонизированная структура имеет характер *четырёхчастного развития* по типу четырёхчастного цикла симфонии. При этом она словно спрятана вглубь произведения, составляет ее внутренний план, *смысловой каркас*. Такова, в частности, и партитура “Повесть пламенных

лет” (ор. 89, реж. Ю. Солнцева). Почти 50 минут звучания музыки, свыше 30 развернутых инструментальных фрагментов — таковы внешние параметры. Первое знакомство с партитурой дает возможность рассматривать полиобразное движение с многочисленными переключениями как своего рода музыкальный монтаж, в котором перемежаются музыка в кадре и музыка закадровая. Однако при более тщательном анализе становится ясно, что всю композицию держит симфонический каркас: Увертюра — многосоставная медленная часть — скерцо (колядки) и Финал (схема 7). Безусловно, центром здесь является сфера лирико-драматическая, многопланово представленная в развернутом медленном фрагменте. Увертюра в данном случае не претендует на роль художественного обобщения. Напротив, она выполняет функцию того символа, который постепенно отстраняется, как бы сворачивается, уступая место живому, подлинному звучанию, — не к лозунгу, но к осмыслению происходящего. Фанфара, клич вступления — как призыв к вниманию, как заставка перед началом повествования. Вступление поэтому довольно краткое (80 сек.), хотя и имеет намеченную трехчастную форму. Зато протяженный (более 2 мин.) Финал отмечен подлинно напряженным развитием, включает в себя мотивы из медленного раздела кинопартитуры. Здесь встает во весь рост мужественная и одновременно распеваемая тема пламенных лет, которая постепенно складывалась, формировалась на протяжении произведения. Перед заключительным разделом появляется близкая народной колядке мелодия. Ее энергичный характер утверждает в вариантно-вариационном движении и, в целом, готовит оптимистический финал.

В центре партитуры рельефно прочерчена единая линия развития лирико-драматических образов: скорбное звучание в духе сарабанды (№ 4) сменяется лиро-эпическим просветлением (№ 5), а затем поэтическим *Adagio* (№ 6). В нем соединены как скорбно-тревожные, так и героико-драматические мотивы (последние усиливает восходящая мелодия пронзительного голоса терменвокса). Трехфазный блок составляет своего рода медленную часть партитуры, которая претендует на некую самостоятельную роль философского обобщения.

Ряд кинопартитур композитора имеют, однако, более ясную, четкую и внешне простую форму на основе эпизодов-сопоставлений и эпизодов-продолжений. Это род картинно-сюитных композиций. В этом плане показательна партитура *“Зачарованная Десна”* (ор. 96), общее звучание музыки 56 мин. 41 сек. Здесь в основном преобладают эпизоды, разворачивающиеся неторопливо, сдержанно. Лишь три фрагмента — *“Дождь”* (№ 8), *“Петро”* (№ 14) и *“Буря”*

(№ 4) представляют собой стремительно, экспрессивно пульсирующие звуковые картины, которые словно извне вторгаются в размеренно-углубленную музыкальную канву. Несмотря на различные сюжетные ходы (“цветущий сад”, “сенокос”, “полковник у дзота”, “половодье”, “драка”, “рыбалка”), всю партитуру, как своего рода симфоническую поэму, объединяет общая логика развития, направленная к поэтическому обобщению в Финале. Зримыми реалиями предстают звукообразы: от вступительного пейзажа (“солнце встает”) через “бурю” и “наводнение” к созерцательному и светлому заключительному *Adagio*.

Обратимся теперь к интонационной сущности разных разделов этой партитуры. Отметим прежде всего трихордовые мотивы, цементирующие едва ли не каждую из разворачивающихся тем-мелодий. Выделим и характерное покачивание кварто-терцовых оборотов, мягкие опевания, плавные терцовые закругления фраз. На этой основе возникают не просто отдельные темы, но вся партитура.

Объединенная и общим темповым согласием, и рельефно звучащими электромузыкальными инструментами (подобие человеческого голоса, пения, распева), и единым мажорно-минорным колоритом с мерцающими красками E-dur и H-dur, с оттенками h-moll и a-moll — партитура при всей ее протяженности и видимой фрагментарности может быть прочитана и как одна поэтическая книга, в которой страница за страницей открываются все новые звуковые пейзажи. Итак, перед нами совмещение разных жанровых принципов — скитности и поэмности. Симфоническая фреска при этом картинна, наполнена звукоизобразительными элементами, включает и непривычный для своего времени (начала 60-х годов) колорит — звучание электромузыкальных инструментов.

Предшествующий анализ позволяет сделать следующие выводы:

— кинопартитуры Попова имеют несколько вариантов прочтения:

а) как прочтение собственно сюжетно-визуального ряда;

б) как прочтение, обособленное от зрительного ряда;

в) как один из вариантов (возможных) в музыкальном раскрытии темы (в связи с работой композитора над планом музыкального оснащения фильма, над разметкой, над музыкальной экспликацией).

— кинопартитурам присуща крепкая внутренняя логика, основанная на рассредоточенном симфоническом движении в русле классического ряда (с включением медленных, скерцозных и финальных частей, следующих после начальной фазы развития - Увертюры, вступления);

— в кинопартитурах можно условно выделить два ведущих действующих жанровых и формообразующих принципа: а) поэмность

и б) сюитность, причем оба принципа неизменно совмещаются с рельефно разработанной или намеченной основой симфонического жанра;

— смысловая нагрузка в кинопартитурах падает на медленные фрагменты (эпизоды, части), роль которых может быть определена как обобщение философского плана;

— различна роль Увертюры. Она может:

а) выполнять функцию звуковой емкости для титровой песни;

б) раскрывать основной характер партитуры;

в) вводить в действие.

— роль скерцозных фрагментов в кинопартитурах незначительна, их функция заключается чаще всего в создании необходимой разрядки в лоне преобладающего медленно-сосредоточенного движения-развития;

— композитор охотно использует во многих кинопартитурах жанровые аллюзии, среди которых доминантное значение имеют реквием, колыбельная, массовая (народная) песня;

— практически все кинопартитуры основаны на совмещении двух планов: фольклорного (он, как правило, заявлен в кадровых музыкальных эпизодах) и обобщенно-симфонического.

Важно подчеркнуть, что большинство кинопартитур Попова масштабны, объемны (музыка занимает $\frac{2}{3}$ экранного времени). Композитора не интересовала сфера так называемых музыкальных киножанров. В соотношении песенного и инструментального пластов он исходил из приоритета симфонического метода.

3. Документальное кино и музыка

Документальное кино изначально утверждало приоритет факта, принципы натуралистического воспроизведения не только событий, но и реалий звукового мира (заводской шум, грохот взрывов, голоса природы, собственно речь человека). Понятно поэтому, что на протяжении десятилетий роль музыки в кинодокументалистике была сведена к минимуму. Проблема “документальное кино и музыка” не стояла и не могла стоять перед музыковедением, ибо визуальный ряд здесь, как ни в одном другом жанре, не только определял всю драматургию, но и как бы ассимилировал в себе, властно подчинял себе музыку. В хроникальных лентах утвердилась практика включения музыки в кадре, музыкальных заставок, иногда использование музыкальных цитат. Трудно назвать крупные музыкальные достижения в документальном кинематографе, ибо

композиторы, даже те, которые много и охотно писали для кино, обходили эту область как малоинтересную, неперспективную, а в ряде случаев просто не привлекались в качестве создателей специального звукового ряда для документальных лент.

Вместе с тем, с момента появления звука перед документальным кино открылись перспективы не менее, а, быть может, более заманчивые, чем перед игровым кино. Достаточно назвать некоторые, как то:

- сопряжение “прямого кино” и “срежиссированной” хроники;
- авторского и “документального” музыкального материала;
- специфическое использование шумовых эффектов (“конкретная” музыка в кинохронике);
- несоответствие визуального и звукового рядов;
- включение музыкального подтекста;
- применение разнообразных жанрово-стилевых аллюзий.

Очевидно, что большой внутренний потенциал, который свойствен кинодокументалистике, не был использован на практике. Одна из причин этого парадоксального явления заключается в самой специфике хроники: в заявленной и активно утверждаемой натуралистичности. Невнимание к художественному аспекту хроникальных лент, к приемам, постепенно входившим в арсенал средств игрового кино (авторский комментарий, параллельное ведение визуального и звукового рядов, использование музыкальных форм, включение элементов символического звучания, обращение к гротеску, гиперболе), привело, по сути, к суперхроникальности, к прямолинейно и однозначно понятой специфике документа в кино, музыки в кинодокументалистике. Обладая большой художественной силой воздействия, документальное кино, вместе с тем, не вышло на один уровень с игровым, постепенно — на протяжении второй половины XX века — почти полностью будучи поглощено такими мобильными жанрами, как телевизионный репортаж, телехроника, прямое включение с места событий. В том, что документальное кино сыграло важную роль в становлении телевизионных жанров, связанных с запечатлением непосредственно происходящего, с использованием съемок скрытой камерой, не приходится сомневаться. Другое дело — кинодокументалистика, оставшаяся в разряде вспомогательных, второстепенных жанров.

История звукового документального кинематографа — это история многочисленных потерь, утраченных находок, нереализованных возможностей. Художественные приемы, средства, возникшие на пересечении хроники, вымысла, звука, находили свое претворение и собственно в музыке (конкретная музыка, электронная музыка, коллажная музыка), и в театральной сценографии, и в творчестве

современных художников, активно работающих с конкретным бытовым материалом, его музыкальным оформлением. Роль факта, документа значительно выросла к концу века, равно как и роль внемузыкальных идей в произведениях ряда современных композиторов. И на этом фоне совершенно растворилась, ушла в небытие одна из самых выразительных, многообещающих перспективных сфер искусства нашего столетия — *художественная кинодокументалистика со специально созданной для нее музыкальной партитурой*.

Киноархив начала 30-х годов содержит ряд примечательных лент, в которых не просто начинали осваиваться возможности кинодокументалистики, но и содержались настоящие открытия. Среди отечественных мастеров звукового документального кино, прокладывавших путь нового жанра, следует назвать такие имена, как Дзига Вертов, Эсфирь Шуб, Роман Кармен. Их известные и забытые фильмы сегодня предстают как высокие достижения кинодокументалистики. Их художественный уровень порой намного превышал уровень первых звуковых игровых лент. Отнюдь не скромными лабораторными опытами можно назвать те первые хроникальные работы (с музыкально-шумовыми приемами), которые создавались в начале 30-х годов, а серьезными, выразительными обобщениями и предположениями через факты, порой — с использованием элементов абстрактного и ирреального звучания, возникающим благодаря особым способам съемки, полифоническому сопряжению визуального и звукового планов, музыкальному подтексту и комментарию.

Начало звукового документального кино — своего рода мощный энергетический взрыв, от которого рассредоточились, снижая свое достоинство, а то и просто уходя в другие сферы, ценные породы хроники. Информационному взрыву последней четверти XX века предшествовал не менее значительный художественный взрыв звукового документально-хроникального кинематографа в первое десятилетие его существования.

В интенсивном процессе раскрытия потенциальных возможностей нового жанра (в 30-е годы) самое активное участие принял Гавриил Попов — автор музыки к одному из первых звуковых документальных фильмов — “КШЭ”, фильму, который предвосхищал открытия “прямого кино”, включал в себя синхронный репортаж с митинга, демонстрировал звучания одного из первых электромузыкальных инструментов — терменвокса, имел развернутые инструментальные эпизоды. Композитор дал оригинальную музыкальную концепцию документального фильма “Москва строит метро”, соединив стилиевые особенности барокко, экспрессионизма, а также включив в партитуру джаз. Уже в конце 30-х он писал музыку к фильму

“Испания” — остро трагедийного звучания (вместе с тем в партитуру были включены пасторальные мотивы, энергичные ритмы национальных танцев). Названные крупные работы в кинодокументалистике созданы в содружестве с талантливым режиссером Эсфирью Шуб.

В письме к Э.Шуб от 15 июля 1934 года Попов писал: “А “Метрострой” можно сделать на экране очень ярко, если подойти к теме не натуралистически, а найти к ней пути из целого ряда явлений...”⁴⁹. Композитор искал своеобразные пути решения хроникального фильма, стремясь отойти от натуралистичности. Дополним сказанное выдержкой из рецензии (одной из многочисленных) на фильм “Испания”: “Это большая и серьезная работа писателя Вс. Вишневского, режиссера Эсфири Шуб, композитора Г.Попова. Они превратили обычную хронику в произведение высокой художественной мысли и огромной страсти”⁵⁰.

Путь, по которому шли создатели названных лент, может быть уподоблен движению от конкретных фактов к их художественному, историческому, философскому осмыслению. Этим, собственно, подчеркивалась значимость, значительность художественного документального полотна, перед которым стояли сложные проблемы бытийного характера. Не констатировать факты, как бы говорящие сами за себя, а вскрыть глубинные причины происходящего, быть может, направить внимание к малозаметным деталям, выявить недосказанное, наконец, превратить факт в документ большой выразительной силы, эмоциональной наполненности — такие задачи ставили перед собой и решали крупные, талантливые мастера отечественного искусства. Очевидно, что они чувствовали и понимали роль музыки в документальном фильме — музыки не комментирующей, но составляющей важную часть общей драматургии произведения.

“Звучащая фильма должна быть не акустической иллюстрацией, звук должен быть органическим материалом”, — в этом была убеждена Э.Шуб, приступая к работе над “КШЭ” в 1932 году⁵¹.

В общей устремленности к созданию работ, в которых равно важны, художественно значимы, подчеркнем, все компоненты, в атмосфере высокой требовательности, поисков наилучших решений и рождалось документальное музыкальное кино. Еще не сложилась негласная “табель о рангах”, в которой документальному кино отводилась неприглядная роль. В 30-е годы, очевидно, во главу угла ставилась проблема создания нового вида искусства, синтезирующего многие художественные достижения разных сфер творческой деятельности. Кино, повторим, как некогда опера, привлекало своими синкретическими свойствами и открывавшимися возможностями на пересечении драматургии — киносценографии — документальной фактологии, пластики, цвета, света, музыки.

Создатели первых звуковых документальных фильмов начинали работать над картиной, вникая во все детали происходящего, порой, как, например в случае с “КШЭ”, активно включались в производственный процесс*.

Задумав серию фильмов о строительстве метро, съемочная группа (режиссер и сценарист Э.Шуб, оператор В.Солодовников) несколько раз прошла трассу, изучая все виды работ, возникающие проблемы и сложности. Известно, что было запланировано создание пяти фильмов, взаимосвязанных между собой (предвестие сериалов). Первый из них имел рабочее название “Метрострой ночью”, он и вышел на экраны страны в 1934 году под названием “Москва строит метро”. Знаменательно, что режиссер задумала будущий фильм как серию очерков: “Каждый очерк будет представлять законченное целое, и в то же время после окончания всей съемки он явится составной частью будущего фильма о Метрострое”⁵². Очевидно, что, приступая к его созданию, Э.Шуб искала формы воплощения нового жанра, ибо предшествующая картина “КШЭ” представляла собой своего рода производственную поэму, в которой рельефно была прочерчена тема природы.

Что же касается фильма “Испания”, то он возник на основе многочисленных документальных съемок операторов Б.Макасева и Р.Кармена, составивших 22 выпуска “К событиям в Испании”. Этот огромный материал был значительно переработан, лег в основу специально созданного Вс.Вишневским сценария, в котором, как он сам отмечал, “перед нами пройдет Испания мирных дней, Испания 1936, 1937, 1938 годов и Испания 1939 года. Мы увидим и друзей и врагов. Мы увидим поля, берег океана, города, быт народа, мятеж Франко; мы увидим вновь современный бой, его подлинное звучание (а не “звучки” кустарной выделки, практикующиеся, к сожалению, на наших студиях и по сей день); мы увидим армию, интербригады, смены времен года, пленных, убитых стариков и младенцев ...”⁵³.

Дополним сказанное: в фильме остро выразительны темы прерванной и прерываемой, но не убитой войной мирной жизни (работа в поле, сбор урожая). Грозно и символично зазвучит эпизод “Бой быков”. Тревогой и трепетом окутаны кадры, обращенные к валенсийскому пейзажу. Одним словом, на документальной основе

* Снимая электроламповый завод, группа, в которую входили режиссер Э.Шуб (она же — сценарист), ассистенты Л.Филонов и Н.Вачнадзе, операторы В.Солодовников и А.Барковский, вникая в проблемы производства, отправилась к поставщикам, там, благодаря инициативе кинематографистов, был организован митинг, выпущена “Молния”, решены, в результате, некоторые трудные моменты в координации смежных, взаимозависимых областей производственной деятельности.

вырастет документальный по материалу и художественный по воплощению фильм-трагедия, фильм-предостережение накануне войны — Великой Отечественной.

Итак, если попытаться в целом представить совместные работы Э.Шуб — Г.Попова, то перед нами возникнут:

- фильм-поэма “КШЭ”, 1932 (тема электрификации страны);
- фильм-очерк “Москва строит метро”, 1934 (вновь актуально звучащая производственная, общезначимая тема);
- фильм-трагедия “Испания”, 1939 (тема войны, смерти, страданий).

При этом последний из названных фильмов масштабнее, крупнее, значительнее по содержанию, форме, средствам выразительности, нежели предшествующие работы. Проблемы, в нем поднятые и раскрытые, явно не могли быть полностью решены в одном фильме; его идеи могли бы быть, очевидно, основой для ряда последующих работ аналогичной тематики (материал 22 выпусков “К событиям в Испании” явно к этому располагал).

Однако не последовало ни новых очерков о Метрострое, ни продолжения “Испании”. Вместе с тем, идеи всех трех документальных лент были развиты, вышли на новый уровень осмысления и художественного обобщения в двух крупных симфонических произведениях Попова: из музыки к фильму “КШЭ” появилась партитура симфонической сюиты “КШЭ” (№1), музыкальный материал двух других фильмов в той или иной степени был использован при создании одной из лучших — Третьей симфонии (1946).

Музыку к фильму “Москва строит метро” композитор, по его словам, “...писал в двух планах: два номера в джазовом стиле и два — в манере классических *Concerto grossi* для струнных и медных. Джаз — кадры предрассветной оживающей Москвы и вечерней. *Concerto grosso* — кадры суровой и энергичной подземной работы”. И далее: “Эти куски суровой музыки думаю положить в основу двух монументальных частей большого *Concerto grosso* для полного симфонического состава струнных и медных (заметьте: без деревянных и ударных)”⁵⁴.

Несомненно, задумывая музыкальные фрагменты в стиле барокко, а затем предполагая создать развернутую композицию *Concerto grosso*, Попов развил эту идею, приступив к созданию музыки к фильму “Испания”. Напомним, что в этой партитуре содержатся пометки композитора, указывающие, какие эпизоды он предполагал развить в *Concerto grosso*:

3. “Дорога на Мадрид”.

15. “Тарантелла и марш”.

17. “Блокада”.
21. “Беженцы”.

Эти номера были написаны только для струнной группы симфонического оркестра, тогда как остальные 19 номеров предназначались для полного состава.

Композитор включил в качестве исходных музыкальных идей мотивы и из других номеров партитуры фильма, в частности, из середины № 16 “Отдых в окопах”. Помимо этого есть прямые и косвенные связи между медленной частью Третьей симфонии и Largo из партитуры фильма “Москва строит метро”. Выделим и тот факт, что Попов вновь, как и во время работы над фильмом “Москва строит метро”, использует идеи неоклассицизма, соединяя их с чисто романтическими в таких фрагментах, как “Валенсийский пейзаж”, “Пейзаж в Сан-Себастьяне”. В музыкальной драматургии обоих фильмов сопрягаются контрастные сферы, причем в “Испании” контрасты перерастают в конфликтное столкновение образов наступательных, мрачных, тревожных, механистически односложных и мечтательных, пасторальных, радостных, хоральных.

При всем различии содержания фильмов “Москва строит метро” и “Испания” их объединяет общая идея ценности жизни, идея созидания, подчеркнутая чисто музыкальными средствами. Тем сильнее прозвучала в фильме “Испания” тема противостояния смерти, скорби, войне. Что же касается музыки к фильму “КШЭ”, то на ее основе возникла пятичастная сюита, в которой получили развитие наиболее выразительные и развернутые фрагменты: Увертюра, Вальс, Интермеццо, Grave, Фугато. Уже в этой работе композитором был намечен столь сильно действующий контраст стилевых и жанровых сфер: здесь и классические идеи в развертывании медленной части, и романтический, с элементами гротеска Вальс, и в духе импрессионизма Интермеццо, и проба звучания нового электромузыкального инструмента терменвокса, раскрытие его мелодической природы (выразительный вокализ в Увертюре).

Итак, не прикладной музыкой, но значительными работами истинно симфонического масштаба — такими предстают кинопартитуры Попова. Они не только составили важный образно-драматургический пласт кинодокументалистики. В них отчетливо выявились идеи многостилевой ориентации — феномена XX века, и соответственно шла разработка принципов синтеза музыки и натуралистических шумов (конкретная музыка), входящих в арсенал классики приемов электроники, джаза, наконец, осваивались своего рода монтажные приемы сверхсюиты, из которой извлекалось

ее смысловое ядро, как прообраз будущих симфоний. И в этом видится самоценность кинопартитур композитора.

Обратимся также к созданной уже в 40-е годы музыке к фильму Дзиги Вертова “Тебе фронт” (“Казахстан — фронту”; соавтором Попова был В.Великанов). Судя по плану музыкального оснащения фильма, сохранившемся в архиве композитора, в каждой из 6 частей картины предполагалось активное использование музыки. К тому же, в начале была заявлена Увертюра, а последний эпизод выполнял функцию финала. Таким образом, опорными фрагментами партитуры стали: Увертюра (*Allegro subito*), Скерцо (“Зеленая улица”, *Presto giocoso*, *Intermezzo*), “Каспий” (*Moderato-Presto*) и Финал (*Presto*). Перед нами рассмотренная ранее симфонизированная структура сюитного типа, в которой арочно (на общем материале) объединены Увертюра и Финал. Импульсивный монтажный план, свойственный режиссеру, здесь усилен благодаря преобладанию быстрых темпов и скерцозности. Причем, скерцозность представлена в различных вариантах: гротескная, механистично резкая, напряженно-таинственная, энергичная. В Увертюре композитор применяет фугированную структуру; для становления образа в *Intermezzo* использует классическую форму вариантно-вариационного развития — от пасторального зачина к героической идиллии; в эпизоде “Рекорд” дает урбанистическую модель звуко-процесса.

Вновь, как и в предшествующих работах Попова в документальном кино, здесь сопряжение разных стилевых манер: от барочной модели до конструктивистского *Moderato pesante* (Пасифик).

К концу 40-х годов относится еще одна партитура — к документальной ленте “Урал” (режиссер М.Каростин). В связи с тем что об этой работе ранее шла речь, ограничимся лишь общим замечанием. Монтажный план фильма активно включал в себя музыку, прежде всего на пейзажных кадрах. Соответственно, композитор акцентировал внимание на лирических, пасторальных фрагментах как на своего рода лейтмотивах. В этой партитуре словно объединены и темы предшествующих кинодокументальных работ (труд, война, мирная жизнь, природа), и некоторые апробированные приемы (ритмика вальса, необарочные эпизоды, написанные для струнных, конструктивистские вставки, воплощающие ритм заводской работы (“Кокс и плавка”). Если в фильме Дзиги Вертова автор музыки шел по пути модификаций некоей скерцозной модели, то здесь он дает разнообразные варианты лирики — от светлой пасторали до напряженного *Adagio*.

Спустя десятилетие, уже в 60-е годы, композитор будет работать над музыкой к двум документальным лентам — к фильму по сценарию Г.Боровика и Р.Кармена “Гость с острова Свободы” (1963)

и к документальной новелле О.Арцеулова “Гнедые вороны” (1969). Музыка к первому из названных фильмов не была завершена. Очевидно, сама идея “ломки старого мира” на примерах России и Кубы (первоначальное название фильма — “Фидель Кастро”), в который уже раз повторяемая тема революции (образ вождя, залп Авроры, Смольный), а наряду с ней и тема войны (блокада Ленинграда, Мамаев курган и воспоминание о Сталинградской битве), и тема индустриализации (тракторный завод, ГЭС, трактора на Кубе) — все это в конце 60-х годов уже требовало нового осмысления, а не декларирования старых лозунгов и не раз высказанных мыслей. Судя по всему, фильм обобщал, но не открывал новых путей. Композитор пытался прочертить образ-реквием, сохранившийся в черновиках, наметил симфоническое прорастание мотивов в медленном разделе, в котором заявил начальный фрагмент (12 альтов, 10 виолончелей), написал эскиз раздела *Allegro* на темброво окрашенных квартетовых сигналах-кличах. Однако все это, видимо, не давало возможности выявить то новое, что стало раскрываться в жизни, в отношении к прошлому в этот период.

Попов оставил партитуру, хотя, как следует из его рабочих тетрадей, тщательно изучал кубинский фольклор, а в основу Реквиема положил мотив песни поэта и композитора Карлоса Пуэбла “Приезжай к нам, товарищ, ты увидишь, как вольный край цветет”. И если сценарий фильма “Испания” давал композитору множество идей, в том числе музыкального характера, то в данной работе он не смог найти тот оригинальный стержень, который держал бы всю идею и музыкальную конструкцию сочинения. Их и не было. Писать же просто “музыку к фильму” (вне концепционного музыкального развития) композитор не мог и не считал нужным.

Скажем кратко о партитуре к мелодраматической хроникальной новелле “Гнедые вороны”. Каждый из 6 развернутых фрагментов здесь составляет своеобразную композицию лирического характера. Медленные темпы, обилие сольных эпизодов, в целом — пасторальная идиллия, близкая идеям сентиментализма, а в то же время поиски новых тембровых решений (рельефное лирическое соло тромбона в № 7, язвительно мрачное *giocoso* — соло тромбона в № 5 “Табу на лошадей”), приоритет деревянных духовых в качестве монологических инструментов — во всем этом проявилось то мироощущение композитора, к которому он пришел на закате творческой жизни. Партитура здесь открывает новые возможности картинно-пейзажного многосоставного *Adagio*, возникшего на монотематической основе.

Итак, 7 из 40 партитур Попова созданы для документального кино. По сути, они мало чем отличаются от его музыки к игровым

картинам. И там, и здесь — серьезная проработка общей симфонической идеи, тщательно прописанные контрасты, сопряжение разных типов образных конструкций. Более того: композитор уже в 30-е годы почувствовал стремление талантливых режиссеров-документалистов “подняться” над конкретными фактами, выйти на уровень философского осмысления проблем жизни, и активно включился в этот художественный процесс. Музыка Попова, подчеркнем это, содействовала становлению *документально-поэтического кино-жанра*.

Практически каждая из завершенных партитур композитора к хроникальным лентам по-своему неповторима, и все же они имеют много общего. К тому же, они предстают в виде своеобразного сверхцикла, в котором сочинения 30-годов могут быть уподоблены многосоставному Allegro; партитура к фильму Дзиги Вертова является скерцо, “Урал” — лирическим Adagio, а последняя работа — медленным финалом. Хотел того автор, или нет, но его художественная мысль разворачивалась всегда на *симфонической основе*, вот почему не только каждая отдельная партитура, но и блоки кинопартитур зависимы от логики симфонии в ее разных ипостасях.

Документальное кино дало возможность композитору, прикоснувшись к непридуманым и неприкрашенным документальным историям, открыть для себя ту подлинную жизнь без прикрас, которая для него — романтика и лирика по натуре — долгое время оставалась в тени. Ему пришлось увидеть не только преобразование природы, но и ее разрушение, тяжесть труда и бесконечные проблемы производства, пережить “прелюдию” Отечественной войны во время работы над “Испанией”, “прочесть” и страницы военной хроники нашей страны. Все эти документы эпохи органично вросли в контекст симфонических полотен композитора.

В связи с музыкой Попова к документальным фильмам отметим следующее: общий уровень картин, снятых мастерами, прокладывавшими пути развития звукового кино, намного превышает работы более позднего периода. Очевидно, изменилось само отношение к хронике, где музыка оказалась в разряде необязательных компонентов. Внимание наиболее талантливых мастеров кино стало все более сосредоточиваться на игровых картинах. Оказались забыты открытия 30-х годов, для хроники была отведена своя — малозаметная ниша. Попов не мог этого не осознавать, но все же брался за предлагаемые заказы даже тогда, когда материал явно не устраивал его. Изменилось и отношение композитора к сотрудничеству с кинематографом, которое чаще огорчало его, нежели, как раньше, захватывало, вводило в состояние творческого горения. Кино все более оказывалось на периферии творческих интересов —

нередко лишь в связи с жизненной потребностью иметь средства и возможность писать то, к чему была расположена его душа, — симфонии, оперы, концерты, камерные сочинения. Тем не менее, к заказной работе он по-прежнему относился серьезно, ответственно, творчески. Старался создавать партитуры, которые были бы на уровне высоких классических образцов. После просмотра снятых кадров, внимательного изучения монтажного плана выстраивал музыкально-драматическую концепцию, негодовал, если она нарушалась в связи с изменениями общего смыслового характера. Так, работая над довольно большой партитурой к документальному фильму “Урал”, композитор с горечью писал: “Последние дни меня — больного — терзали киношники, которые в день записи музыки на пленку принесли мне совсем новый монтажный план и требовали приспособить уже написанную музыку к этому новому построению материала. Сделали новую “подгонку” музыки. Ведь я не хотел брать за это органически халтурное предложение (за фильм “Урал”), но нужда заставила. Как они калечат мою музыку на сверхсрочных халтурных записях оркестра (40 минут музыки — в три смены) — ближайшие дни покажут”⁵⁵.

Требовательность к себе и к тем, кто участвовал в создании фильма, глубина и серьезность музыки, ее концептуализм, — не это ли привлекало и отпугивало тех, кто создавал и выпускал кинопродукцию? Очевидно, эти причины повлияли на то, что Попова не приглашали работать на телевидении. Иной темп производства, иные критерии, иной уровень и подход к программам сиюминутного назначения — в этот круг он явно не вписывался. Композитор, с которым охотно сотрудничали С.Эйзенштейн и Г.Козинцев, Вс.Мейерхольд и А.Роом, А.Зархи и И.Хейфиц, оказался не у дел, когда вступило в свои права телевидение. Да и режиссеров истинно крупного масштаба, подобных названным мастерам, оно, увы, не дало. Очевидно, что потери при этом были обоюдными.

4. Кино и симфонии

Завершая разговор о музыке Попова к фильмам — художественным и документальным, — обратим внимание и на то, что композитор неоднократно предполагал развить киномузыкальные образы, концепционно развернуть идею в симфонических произведениях. Заметим, что замыслы сочинений такого рода связаны не столько с самим драматургическим материалом, сколько с выразительными музыкальными идеями кинопартитур. Обратимся к некоторым из них.

Музыка к фильму “Жить” (1932, режиссер С. Тимошенко, сценарий Б. Шкловского, Ленфильм) возникла на резко-конфликтной драматургической основе. Посвященный раскрытию темы борьбы за новую власть, темы “старого и нового мира”, этот почти детективный фильм давал композитору возможность переключений от батальных звукообразов (марш-песня, “расстрел”, “угроза”, “тревога”) к пленэрным картинам (“море тихое”, “море волнующееся”), от бытовых мелодий, характеризующих “мир отживающий” (танго, “Санта Лючия”), к песням нового времени (“песенка матроса”, “краснофлотский марш”). По сценарию были разработаны экспрессивные эпизоды, в которых основное место отводилось музыке, как сильнейшему эмоциональному средству (“ярость”, “тревожный вопрос”, “обвал радости”).

Попов создал развернутую партитуру, включающую 37 номеров, используя как традиционные жанры (галоп в сцене драки, тарантелла, хорал), так и активно входившие в быт танцевальные ритмы танго. Однако не столько сопряжение классических и современных звукообразов открывало новые художественные возможности, сколько их введение в контекст серьезной, строгой, возвышенной инструментальной музыки (знаменитые *Largo* Попова, с тщательно выписанными подголосками, обилием сольных включений, прозрачной фактурой). В результате, внутри партитуры сложились два блока: внешний (звукоизобразительные фрагменты, жанровые контрастные картины) и внутренний (медленные лирические эпизоды, своего рода комментарии от автора). Один из них, предвосхищая будущие работы, в которых определилась вокальная стихия оркестрового звучания, написан только для струнных (№ 23, “Отъезд на лодке”, *Moderato melancolico*). Другой — связан с выверенной звучностью деревянных духовых инструментов (№ 25, “Безнадежность”, *Adagio*).

Очевидно, что идея двухплановой музыкальной драматургии (внешний и внутренний пласты), а также смешение “высоких” и “низких”, бытовых жанров подтолкнула композитора к мысли о написании Маленькой сюиты для оркестра *op. 15 bis*. Он наметил план будущего сочинения:

1. *Ouverture. Allegro moderato*. В основе — лейттема фильма — мелодия песни краснофлотца.

2. *Andante brusco*. Оригинальное претворение звуко-изобразительных элементов, воспроизводящих бой часов.

3. *Galopp*. В фильме — это эпизод драки.

4. *Moderato melancolico*. “Отъезд на лодке”, фрагмент написанный для струнной группы оркестра.

5. *Adagio*. Эпизод “Безнадежность” с холодным колоритом деревянных духовых инструментов.

6. *Tarantella*. В ходе фильма этот фрагмент, который, кстати, является своего рода прообразом будущей тарантеллы в фильме “Испания” и затем войдет в Третью симонию, возникает дважды, подчеркивая напряженность ситуаций.

7. *Largissimo*. Похоронный марш, трагический предфинальный эпизод фильма.

8. *Finale*. Апофеоз. *Allegro con fuoco*. Импульсивный эпизод, основанный на восходящих призывно-героических интонациях.

В этом плане, как видим, отсутствуют и колоритный эпизод танго, и пленэрные образы-картины, связанные со звукоизображением моря. Композитор продумывал концепцию неоклассического типа, в которой только увертюра и финал выпадали из общего контекста. И хотя Маленькая сюита не была написана, проект ее заслуживает внимания. Он свидетельствует о том, что уже первые, ранние авторские киноработы содержали в себе предпосылки для более широкого развития музыкальных образов, экспонируемых в фильме.

Если предполагаемая Маленькая сюита должна была восходить к классическим образам, то задуманная на основе музыки к фильму “Моя Родина” (“Мост”) Сюита № 2 для симфонического оркестра акцентировала внимание на джазовом фрагменте. Фильм этот назван современными исследователями одним “из лучших фильмов советского кино раннего звукового периода”⁵⁶. (Это — “киноповесть о пробуждении классового самосознания у молодого китайца, втянутого в подготовку провокационного нападения на Китайско-Восточную железную дорогу”)⁵⁷. Очевидно, не столько тема фильма, актуально звучавшая в те годы, сколько принципы драматургии, монтаж, звуковое решение дали возможность уже в конце нашего столетия выделить, отметить — как явление неординарного характера — картину А.Зархи и И.Хейфица (сценарий М.Блеймана, А.Зархи, И.Хейфица).

Главным достоинством фильма “Моя Родина” были и остаются правдивый тон повествования, естественность и жизненная узнаваемость образов — то, что вызвало в те годы негодование кинематографических чиновников, было расценено как политически вредная идеология. “Не исключено, что это первый фильм, снятый с экранов по прямому указанию Сталина”⁵⁸, — заметим, снятый с проката после премьеры, получившей высокую оценку общественности. Фильм был назван в рецензиях крупной победой советского искусства, актуальной, свежей, художественно сильной картиной, нужной советскому зрителю⁵⁹. Еще 3 апреля 1933 года в вечернем выпуске “Красной газеты” была помещена статья В.Богданова-Березовского, горячо поддерживающего фильм “Моя Родина”, а уже 4 апреля в “Комсомольской правде” была опубликована уничижительная “речь”

начальника Главного управления кинопроизводства Б.З.Шумяцкого, в которой сказано: “Вредность этой картины заключается в том, что она системой своих образов дает карикатуру на новых людей советской страны, изображая их каких-то бесхарактерных и безвольных, приписывает им несвойственные людям нашей героической эпохи и нашего класса непротивленческие черты”⁶⁰.

В результате — последовало запрещение фильма к дальнейшему показу, и эта картина легла на полку, как бы исчезнув из истории искусства (фильм сохранился без третьего ролика). Надо ли говорить, что ни его драматургия, ни тем более его музыкальное решение не стали, не могли стать объектом серьезного изучения. Тот путь, который с трудом пробил крепкую броню советской эстетики “показывать с классовых позиций” (то есть — как нужно, а не как бывает) только к концу XX века, начинался в далекие 30-е годы. Фильм “Моя Родина” представляет интерес и в связи с новаторской драматургией, о чем в свое время писал авторитетный исследователь: “В фильме “Моя Родина” Г.Попов пользуется... приемами параллельного ведения смысловой линии музыки, иногда идущей даже независимо от зрительного ряда. Китайская колыбельная, Китайский марш, Поход, Красноармейская пляска — все это законченные в себе отдельные музыкальные формы. <...> Они работают как отдельные элементы целого. Но именно то, что при этом сохранена специфика музыкальной формы, ее равновесие в себе, ее целостность — придает им настоящую воздействующую силу”⁶¹.

Очевидно и другое: композитор строил партитуру на сочетании многих музыкальных пластов (романс в стиле XIX века, новомодный джаз, дальневосточная партизанская песня, китайские марш и колыбельная, симфоническое скерцо, гротескное преломление интонаций песни “По долинам, по загорьям” в финале). Резкое переключение музыкальных сфер, симфоническая разработка и общая — сюитно-симфоническая логика партитуры — таким предстает музыкальный материал фильма “Моя Родина”. Важно, что здесь композитор обратился к гротеску, неоднократно подчеркивая иронический подтекст музыки. В частности, это касается и упомянутого выше финального эпизода: движение направлено к разделу *Piu vivo*, в котором словно “рассыпаются острые осколки” мелодии “По долинам, по загорьям”.

Близок к подобному решению и фрагмент, изображающий пляску красноармейцев, которую исполняют балалайки, баяны, ксилофон (позже подключаются диалоги оркестровых инструментов). Аналогично — с иронией — звучит и романс белогвардейца (на слова Е.Рысс). По поводу романса композитор писал: “Помню, как однажды, во время напряженной работы над музыкой к фильму реж. А.Г.Зархи

и И. Е. Хейфица “Моя Родина”, у меня дома работал артист-баритон, которому я помогал разучить для фильма мой лирико-сатирический романс “В кабаках Харбина”. Этот романс, с его шаржированным мелодическим размахом, имел редкий успех еще до выхода самого фильма на экран”⁶².

В процессе создания музыки к фильму “Моя Родина” Попов едва ли не впервые обратится к инонациональному материалу. И здесь уже проявится то отношение композитора к выявлению специфики фольклора, которое будет присуще ему в дальнейшем и наиболее полное свое воплощение получит в Третьей симфонии. Попов следует по пути, разработанному отечественными композиторами-классиками, он пишет “русскую музыку о...”. При этом он стремится подчеркнуть как национальную специфику, так и общечеловеческий, надличностный контекст. Воспроизводя черты китайской музыки, композитор использует традиционные пентатонные обороты, подчеркивает, высветляет мелодию благодаря высокому регистру и включению характерных инструментов — китайских палочек с грузом и колокольчиков. Однако развитие музыки выявляет русский подтекст квазистилизованных мелодий благодаря вариантно-вариационному движению, подголосочной фактуре, трихордовым оборотам, классической гармонизации с плагальными завершениями.

Как уже было отмечено выше, на основе партитуры к фильму “Моя Родина” композитор предполагал написать симфоническую сюиту. В его архиве сохранился черновой набросок плана будущего сочинения:

1. Китайская колыбельная. В фильме — это №№ 2—3, в которых голос звучит в дуэте с альтом.

2. Красноармейская пляска. В фильме — это № 4.

3. Джаз. В фильме — это № 6, в котором стилизованно звучит мелодия саксофона, поддерживаемая банджо.

4. Китайский марш. В фильме — это № 8, в котором колоритно представлено звучание банджо.

5. Скерцо. По ходу фильма — это эпизод драки (Presto).

6. Финал. Поход. Основную тему “По долинам, по загорьям” в фильме начинал петь кларнет in A, передавая затем знакомую мелодию, ее интонации во все голоса оркестровой партитуры.

Сюита не была написана, но идея сопряжения неофольклорных, неоклассических, джазовых эпизодов получит свое претворение в Дивертисменте, созданном на основе музыки к фильму “Строгий юноша”.

Обратимся еще к одному фильму, попавшему в каталог “Изъятое кино”, музыку к которому писал Попов, предполагая затем

развить ее в Симфониетте. Речь идет о фильме “Гость” по сценарию Льва Канторовича; работу над ним в 1939 году начали режиссеры Г. Раппопорт и А. Минкин. Однако уже завершив съемки, авторы фильма вынуждены были пережить постановление о его запрете. “Из заключения ГФФ: “В фильме поимка диверсанта является следствием его полного физического изнеможения, не будучи ничем обязана сноровке, ловкости и отваге преследующего его пограничника”. Известно, также, что “15.05.41. на собрании творческого актива в Комитете по делам кинематографии секретарь ЦК ВКП(б) А.А. Жданов назвал фильм в числе картин, страдающих “довольно низким уровнем с точки зрения идейного содержания”, а также “протаскивания чуждых нам идеологических тенденций”. Современные исследователи кино считают, что запрещение фильма к показу связано с тем, что “тема бдительности утратила актуальность после появления пакта Риббентропа — Молотова”⁶³.

Жанр фильма — триллер, диктовал композитору условия создания остро напряженной музыки, связанной с мрачноватыми квазиромантическими образами, с включением звукоизобразительных фрагментов, необычных тембровых звучаний. Попов пошел, однако, по иному пути. Он обратился к средствам классической музыки, точнее, использовал неоклассический принцип создания контрастной партитуры, в которой важное место заняли лирико-драматические эпизоды. Из 11 номеров, составивших партитуру, больше половины (6) представляют собой выразительные музыкальные картины, живописующие ночь (Largo), утро (Lento), мечты (Adagio), а также наиболее драматические сцены — “катастрофа”, “убийство собаки”, “переправа” (Andante, Cantabile, Moderato).

Отметим эпизоды “Мечты” (№ 10) и “Утро” (№ 11). Они связаны между собой и тематически, и эмоционально, и темброво (струнный состав оркестра). Композитор тщательно выписывает каждую деталь, создавая камерное по своему характеру звучание (*пример 65*). Перед нами — одна из первых лейтидей композитора, связанная с использованием не просто однородной инструментальной основы, но именно струнной группы, что приведет в дальнейшем к созданию Симфонии для струнного состава (Третья симфония). Важно отметить и способы развития образов, которые имеют явно симфоническое движение, как, в частности, в Финале, где экспонируемая тема солирующего кларнета, постепенно набирая силу, обретает экспрессивное звучание, мощь. Интересно, что тема фильма провоцировала композитора на воссоздание колорита японской музыки, однако он использовал эту яркую краску крайне редко, лишь инкрустируя отдельные фрагменты, в частности, живописуя эпизод “Блуждание японца” (№ 5).

“Итак, за сорок дней написал тридцать семь — тридцать восемь минут музыки. Из этого думаю (впоследствии) сделать симфониетту”, — отметил Попов в своем Дневнике, добавив: “Мне не придется краснеть за эту музыку...” (Д., 273). К сожалению, и этому проекту не суждено было осуществиться.

В том же 1939 году композитор работал над музыкой к фильму “Москва строит метро”, думая впоследствии оформить звукообразы документального фильма в виде *Concerto grosso*. Постоянный и напряженный ритм кинопроизводства, с которым был связан композитор, не позволил осуществить и эту идею, о чем речь была выше. Однако мысль написать *Concerto grosso* глубоко запала в его душу и, начав в конце 1940 года писать партитуру к новому фильму — “Ветер с востока”, Попов намеревался (уже на новом материале) написать сочинение в необарочном стиле. Вскоре, однако, этот замысел перерос в идею создания симфонии. “Музыка получилась симфонической, с чертами *Concerto grosso* Генделя—Баха, монументальной. Один номер (“Любовь”) — глубоко романтичен и величественно-лиричен (в манере приближается к Чайковскому — Рихарду Штраусу, и немного Вагнеру). В общем — в моей манере (кто, вообще, знает и чувствует мой музыкальный почерк”, — записал Попов в Дневнике по окончании работы над музыкой к фильму А.Роома “Ветер с востока” (Д., 276).

К созданию симфонии на основе музыки фильма “Ветер с Востока”, повествующего об освобождении Западной Украины, располагала и музыкальная концепция кинопартитуры, в которой сложились две контрастные и взаимодополняющие друг друга сферы: лирическая и драматическая. В схематичном виде общий музыкальный план этого фильма выглядит следующим образом: Увертюра (*Andante*), лирическая группа образов (№ 5 “Янина на кладбище и встреча с Хомой”, элегическое *Adagio* № 6 “Ганна и Андрей”, *Andante poetico*), включающая в себя хоральные необарочные эпизоды (№№ 1, 2, — “Освящение Мадонны” *Largo serio*, “Семинария” *Adagio*), драматические разделы (№ 9 “Танки”, № 10 “Пожар”, № 7 “Смерть Магды” *Allegro moderato e poco pesante*) и Финал (*Andante con moto e molto maestoso*). Были, однако, и более прозаические причины, подталкивавшие композитора к созданию симфонического произведения на основе музыки фильма. О них Попов написал в своем Дневнике следующее: “В результате всех вырезок, сокращений, etc., получился кошмарный фильм. Музыка записана *хрипло* и исковеркана во многих эпизодах перезаписью и купюрами (механическими) <...> Надо из нее сделать Симфонию № 2 или № 3 (Ведь Вторая уже лежит в эскизах, так что эту, пожалуй, придется назвать Третьей” (Д., 278).

Симфония на основе музыки фильма “Ветер с востока” осталась только в замыслах композитора, однако некоторые ее идеи, в частности, выделение струнной группы оркестра (№ 3 “Кража земли” *Moderato drammatico*), включение органа (№ 2 “Семинария”) будут развиты затем как в Третьей (для струнного состава) симфонии, так и в Шестой (использование органа вместе с симфоническим оркестром).

Попову было свойственно длительное накопление отдельных элементов, которые складывались в идеи, прорастали спустя время в крупных сочинениях. Так, в частности, произошло и с Квартетом-симфонией. Мысль написать квартет на симфонической основе появилась у композитора во время работы над музыкой к фильму “Танкер “Дербент” (сценарий С.Ермолинского, режиссер А.Файнциммер, 1941). “Сегодня <...> закончил эпизод на 2½ минуты для струнного квартета. Все не развито ввиду специфичности кинозадания, но в обеих темах наличествует линейное (песенно-симфоническое) развитие-рост. И музыка эмоциональна и от сердца (и задушевна). А если так, то, возможно, будет эмбриональной клеткой для будущего квартета...” (Д., 274). Речь идет о музыкальном фрагменте, дважды звучащем в фильме; в партитуре — это № 4 (*пример 66*) (*Andante con passione*) и № 7 “Размышление Басова”. Однако уже во Вступлении, выделяющем струнную группу оркестра, намечены темброво-эмоциональные контуры квартетных номеров. В общей симфонизированной структуре данные эпизоды обрамляют, подчеркивая контраст-конфликт, большой джазовый раздел (№ 3 “Песенка Миши Госпараходского” и № 4 “Бостон” с намеченным в эскизах звучанием саксофонов, замененных затем трубами). Как это уже было показано неоднократно, лирические фрагменты (в данном случае — это эпизоды для струнного квартета) являются комментариями от автора, составляя внутренний план композиции, в котором сопряжены разножанровые, разностилевые блоки (необарочные эпизоды, джаз, вальс в стиле XIX века).

Отметим и следующий факт: именно киномузыка, а не музыка к спектаклям давала композитору стимулы к появлению симфонических идей. Музыка к спектаклям, не рассматриваемая нами отдельно, представляет интерес как одна из своего рода лабораторных сфер, в которой оттачивались определенные приемы, намечались некоторые важные концепционные ходы, однако в целом — она носит прикладной характер. При этом наиболее интересны с точки зрения развития новых концепционных идей ранние работы Попова в театре (конец 20-х — первая половина 30-х годов). Спектакли более позднего периода, по сути, основаны на включениях фольклорно-хоровых, танцевальных эпизодов, и общий вид партитур напоминает

песенно-танцевальную (вне логики симфонического движения) сюиту. Однако и подобного рода деятельность была, очевидно, небезынтересна для композитора, ибо здесь он осваивал бытовые жанры, хорошие приемы, специфику джазовых и русских народных инструментов.

Пожалуй, исключением стала музыка к радиокомпозиции по повести Гоголя “Как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем” (1952). Композитор обратился к жанровой сфере, спроецированной на музыкальную атмосферу XIX века, и в неоромантическом ключе написал 8 номеров, используя характерные контрасты лирических и гротескных разделов. Думая развить в дальнейшем идеи, заключенные в партитуре к спектаклю, в сюите, композитор несколько изменил порядок следования музыкальных фрагментов, усилив образный контраст. Приводим план неосуществленной Сюиты из музыки к радиопостановке по Гоголю:

1. Вальс. Можно предположить, что здесь композитор намеревался использовать № 1 “Иван Иванович задумался”, с восходящими волнами-мотивами у солирующей флейты, затем — у кларнетов (*пример 67*). В партитуре есть и другой — блестящий, гротескный вальс, в котором лейтмотив Ивана Ивановича пародируют флейта и труба.

2. Ноктюрн (*Adagio gueto*). Поэтичная картина ночи (№ 3), звукоконтуры которой воспроизводят голоса солирующих гобоя, флейты, валторны, первых скрипок на фоне нежного тремоло струнных.

3. Полька (*Allegretto giocoso*). Гротескный жанровый эпизод (в партитуре спектакля — № 6), в котором насмешливая мелодия флейты парит на односложном фоне аккомпанемента струнных и арфы.

4. Элегия (*Andante cantabile*). Звучание данного фрагмента в спектакле (№ 7) сопряжено с ремарками: “Назад тому лет пять я проезжал через город Миргород” и “Я скучал, когда она была скучна”. Здесь ностальгический характер музыки подчеркнут диалогами деревянных духовых инструментов, плавно и несколько манерно проговаривающих свои “реплики”.

5. Полонез (*Moderato maestoso*). В партитуре ремарка: “Городничий давал ассамблею...” На сопряжении торжественно-фанфарных и мягких, несколько затаенных интонаций звучит этот “пышный” танец в спектакле.

Среди эпизодов, которые не вошли в предполагаемый состав Сюиты, — № 2, в целом неясно, эскизно оформленный (мелодия напева для голоса, контур мотива, отдаленно напоминающего тему нашествия из Седьмой симфонии Шостаковича, краткий “дуэт” двух альтов) и Эпилог (*Adagio espressivo*). Если первый из названных номеров имел явно прикладной характер, то финал выходил за рамки чисто жанровой сюиты.

Выскажем еще ряд существенных для кинопартитур Попова наблюдений. Более чем в 20 фильмах композитор разрабатывал киносимфонические идеи средствами струнной группы оркестра — струнного квартета. Эти идеи реализовались не только в созданных на основе киномузыки Симфонии для струнных и Квартета-симфонии. Композитору важно было выявить мелодическую природу ведущей группы оркестра. Приведем таблицу с указанием конкретных эпизодов для струнного состава:

1. *“Жить”*, ор. 15, 1933. Реж. С.Тимошенко. № 29, № 35 — Тарантелла для струнного состава.

2. *“Бежин луг”*, ор. 20, 1936. Реж. С.Эйзенштейн. № 4 “Смерть матери” (Aria).

3. *“Испания”*, ор. 27, 1939. Реж. Э.Шуб. №№ 3, 15, 17 “Блокада”, № 19-а “Вступление к Эбро”, № 21 “Беженцы”, № 23 “Барселона”.

4. *“Гость”*, ор. 30, 1939. Реж. Г.Раппопорт. № 10 “Мечты” (Adagio) № 11 “Утро” (Lento) для струнного квартета.

5. *“Танкер “Дербент”*, ор. 31, 1941. Реж. А.Файнциммер. № 4 Andante con passione.

6. *“Ветер с востока”*, ор. 33, 1940. Реж. А.Роом. № 3 Moderato drammatico, № 8 Andante.

7. *“Самое дорогое”*, ор. 34 bis, 1942, Реж. А.Ованесова. № 3 Andante, № 5 Moderato cantabile.

8. *“Она защищает Родину”*, ор. 39, 1943. Реж. Ф.Эрмлер. № 2 “Проход Прасковьи”, № 4 Вступление (струнные с добавлением литавр), № 5 Скерцо (струнные с добавлением ударных).

9. *“Поход Ворошилова” и “Оборона Царицына”*, ор. 34, 1940. Реж. Г.Н. и С.Д.Васильевы. № 8 — тема Перчихина в оркестре (струнные с добавлением двух арф).

10. *“Победа на Правобережной Украине”*, ор. 42, 1945. Реж. А.Довженко. № 6 “Возрождение”.

11. *“Великий перелом”*, ор. 44, 1944. Реж. Ф.Эрмлер. № 17 “Смерть Пантелеева” (Largo).

12. *“Жизнь в цвету”*, ор. 46, 1947. Реж. А.Довженко. № 5 “Осень” (Largo), № 6 “Смерть Терентия” (струнная группа оркестра и виолончель соло).

13. *“Урал”*, ор. 55, 1949. Реж. М.Каростин. № 8 Moderato.

14. *“Великая сила”*, ор. 57, 1949. Реж. Ф.Эрмлер. № 6 “Проход Абуладзе с Клавдией (струнные с арфой), № 7 “Белая ночь”.

15. *“Море студеное”*, ор. 81, 1954. Реж. Ю.Егоров. № 1 Песня Федьки (струнный квартет), № 12 (для струнных и литавр), № 15 Largo cantabile, № 25 Реквием (для четырех партий виолончелей).

16. *“Неоконченная повесть”*, ор. 82, 1955. Реж. Ф.Эрмлер. № 4 Largo (начало — струнные с арфой, далее — одни струнные).

17. *“Своими руками”*, ор. 83, 1956. Реж. В.Войтецкий. № 1 Cantabile esp., № 2 Largo esp., № 7 Adagio cantabile, № 8.

18. *“Балтийская слава”*, ор. 85, 1957. Реж. Я.Фрид. № 5 Andante cantabile, № 8 Moderato in guieto, № 10 Andante cantabile, № 14 Largo, № 17 Andante appassionato.

19. *“Поэма о море”*, ор. 86, 1958. Реж. Ю.Солнцева. № 22 “Катерина и Голик”, Largo; № 10 “Смерть Катерины” (струнные, 2 арфы и литавры плюс голос).

20. *“Повесть пламенных лет”*, ор. 89, 1960. Реж. Ю.Солнцева. № 4 “Памятник” (альт и четыре виолончели соло), № 28 “Проезд в авто” Andante cantabile.

21. *“Казаки”*, ор. 91, 1960. Реж. В.Пронин. № 20 “Смерть Лукашки”.

22. *“Братья Васильевы”*, ор. 97, 1964. Реж. Д.Шпиркан. № 1 “Радость творчества”.

Заметим, что струнной группе оркестра поручены лирико-психологические, лирико-драматические эпизоды. В них, через них композитор проводил идеи микрочастей, выполняющих в кинопартитурах функцию, аналогичную медленным частям симфонического цикла.

Привлечение необычных для симфонического оркестра инструментов в кинопартитурах Попова связано с конкретной драматургической задачей. Так, предположим, для создания джазового колорита в фильме “Москва строит метро” была использована следующая инструментальная группа: флейта-piccolo, 3 саксофона, труба, тромбон, туба, 2 ударника, банджо, 2 фортепиано и струнные. В партитуре “КШЭ”, связанной с темой электрификации, естественно звучание терменвокса. В совместных работах Попова с Довженко и Солнцевой, основанных на сочетании реальных и фантастических образов, композитор неоднократно применяет электромузыкальные инструменты. В фильме “Жизнь в цвету” (№ 2 Скерцо) композитор вводит квартет электромузыкальных инструментов. В “Повести пламенных лет” в эпизоде “Проплывы” подключает терменвокс. Особенно широко использованы возможности электромузыкальных тембров в поэтическом фильме “Зачарованная Десна”. Здесь едва ли не большинство эпизодов партитуры написано для необычного еще в то время состава симфонического оркестра с электромузыкальными инструментами:

№ 5 “Половодье” — с терменвоксом и электронным фортепиано (Jonica).

№ 6 “Утро” — оркестр плюс Jonica.

№ 7 “Сенокос” — с инкрустацией саксофона сопрано и Jonica.

№ 8 “Дождь”. В оркестре представлены саксофон и Jonica.

№ 13 Финал. Оркестр с саксофонами (четыре).

№ 14 “Петро!” В оркестре — Jonica.

№ 15 “Горел и я” — использован следующий состав: Jonica, струнные и литавры.

№ 16 “Драка”. Оркестр с электроорганом, саксофоном сопрано, электроарфой, клавиолино, электророялем, электровиолончелью.

№ 17 “Рыбалка”. В оркестре использованы электроальт, электроконтрабас, Jonica.

№ 18 “Беспокойство, движение”. Электроорган, электроарфа, электроальт.

№ 19 “Ночное” — 7 исполнителей (электроорган, фагот, клавиолино, Jonica, большой барабан, электроарфа, арфа).

Из изложенного выше ясно, что композитор, исходя из образно-драматургического строя фильмов, стремился точно и выразительно *живописать* в музыке, расширяя возможности классического оркестра за счет новых и непривычных еще тембров. Несомненно, он был одним из тех мастеров, благодаря усилиям которых формировались и симфо-джазовое, и электронное направления, и современное ансамблево-оркестровое звучание с использованием русских народных инструментов, голосов солистов или хора.

Назовем фильмы, в которых важное место занимают джазовые эпизоды, включенные в общую симфонизированную структуру: “Жить”, “Метро”, “Моя родина”, “Строгий юноша”, “Танкер “Дербент””. Заметим, что в основном — это фильмы 30-х годов (за исключением ленты военной поры “Танкер “Дербент””). Характерно, что и в ряде спектаклей, оформленных композитором в 30-е годы, звучат современные, близкие джазовой сфере танцы, в том числе фокстрот, бостон, танго (спектакли “Нефть”, “Класс”, “Одна жизнь”). Попов довольно смело использует ритмо-интонации как собственно джаза, так и новых танцев XX века, не пародирует, но подчеркивает их эмоциональную выразительность, характеризуя ими атмосферу времени.

Аналогично — в сопряжении классических прообразов с народными — представлены в кинопартитурах фольклорные эпизоды. Работе над этим материалом всегда предшествовало изучение сборников народных песен (русских, украинских, испанских, латиноамериканских, албанских). Заимствованные фольклорные обороты, мотивы, как правило, глубоко спрятаны в общую музыкальную, мелодическую в частности, канву и составляют те ростки, которые интенсивно развиваются. При этом композитор не отказывался и от

довольно распространенного в 30—40—50-е годы прямого цитирования наиболее известных, широко бытующих мелодий (“Слушай, товарищ”, “Смело, товарищи, в ногу”, “Вихри враждебные”, “Ревела буря”, “Светит месяц”, “Отречемся от старого мира”). Чаще всего народная мелодия предстает в его музыке в классическом — ансамблевом, хоровом изложении, никогда не модернизируется, не “обостряется”. Специфика, детали, сохраняются. Таким образом, создается впечатление полной достоверности (квазистилизация) фольклорного материала, но всегда это — *авторский* вариант, четко продуманный и отшлифованный.

Будучи наделен свойством глубоко ощущать и продолжать фольклорные традиции, композитор много и охотно писал в хоровой народной манере. Фильмы “Чапаев”, “Первая конная”, “Бежин луг”, “Казачьи”, “Сказка о царе Салтане” дают богатый материал для изучения хоровой стилистики Попова, которая наиболее интенсивно и симфонически глубоко преломлена в Четвертой симфонии.

Подведем некоторые итоги. Музыка Попова к фильмам — художественным и документальным — является важной областью как в творчестве самого композитора, так и в сфере звукового кинематографа. Попов принадлежит к числу немногих отечественных мастеров, которые направляли музыку в фильме в лоно важнейших средств создания концепции, драматургии, собственно самого жанра кино с его синкретической природой. Наряду с Шостаковичем, Прокофьевым, позже — Каретниковым, Шнитке Попов исследовал и открывал перспективные идеи взаимодействия кино и музыки. Наравне с Шостаковичем, быть может, даже в большей степени (в силу значимости, масштабности и обилия киноработ) Попов утверждал высокое значение музыки, именно музыкальной основы (нередко — приоритетной) в фильме. Композитор разрабатывал симфонические приемы кинопартитур и, по сути, постоянно развивал, оттачивал новый тип *рассредоточенной симфонизированной кинопартитуры*, названный нами ранее коннотационной партитурой, через которую открывались пути создания симфонических киносюжетов, симфоний, симфонических картин, но и симфонических новелл, поэм, симфонии-квартета.

В своих кинопартитурах Попов одним из первых отечественных композиторов оттачивал еще в 30-е годы приемы многостилевых сопряжений (неоклассических и джазовых, неофольклорных и неоромантических пластов, конкретной и электронной музыки). Одним из первых он стал применять музыкальный подтекст в фильме, использовать приемы параллельного, полифонического, несогласованного движения визуального и звукового рядов.

Он апробировал едва ли не все формы и жанры классической музыки — от увертюры до реквиема, создавая экспрессивные, романтически приподнятые, классически выверенные кинопартитуры. Авторская музыка Попова как в кадре, так и за кадром нередко имеет двойное прочтение: с одной стороны, она почти всегда как бы комментирует происходящее в кадре, но с другой — имеет дополнительное значение, углубляя, расширяя и открывая подчас новые и неожиданные смысловые идеи. Ряд кинопартитур Попова основан на парадоксальном согласовании видимое — слышимое. Принадлежа кинематографу, они, в то же время, остаются до сих пор не востребованными произведениями музыкального искусства, программными партитурами, вызванными к жизни ушедшими в небытие визуальными кинообразами.

Заключение

СТИЛЬ ХУДОЖНИКА В КОНТЕКСТЕ ЭПОХИ

В художественном макром мире XX столетия, в котором порой на весьма парадоксальной основе происходит сочетание универсального и личного, традиционного и сугубо современного выделяются миры-индивидуумы, равно обобщающие и генерирующие идеи века. К такого рода феноменам принадлежит, как это становится ныне очевидно, и творчество Гавриила Николаевича Попова — крупного отечественного мастера, симфониста-драматурга.

Его творческий путь пришелся на сложные этапы развития русской музыки послереволюционного периода (вплоть до начала 70-х годов), в том числе и на время интенсивных стилевых интеграций в 20-е годы. Хорошо известно, что именно первые десятилетия современной эпохи были отмечены принципиально новым отношением к традиции, индивидуализацией образно-стилевых и жанровых идей, открыто личностным художественным постижением мира.

Гавриил Попов, как и другие его сверстники, которым суждено было в 20-е годы выступить в исторической роли зачинателей музыкальной культуры советского периода, чувствовал вкус ко многим и разным стилевым наклонениям как прошлых эпох, так и своего времени. Это и неудивительно. Ведь поколение Попова, возросшее на музыкальной классике, начинало идти именно по тому пути, который был начертан их предшественниками. А путь русской музыки был сопряжен с пересечением, самобытным претворением национальных и европейских традиций, классических и романтических идеалов.

Для поколения Попова важными опорами были прежде всего традиции русской композиторской школы XIX века: Глинка, Бородин, Мусоргский, Римский-Корсаков, Чайковский, Танеев. Среди современников старшего поколения ими были наиболее чтимы Рахманинов и, конечно же, Стравинский и Скрябин — провозвестники новых звуковых миров XX века. Попов и его современники знали и ценили европейские традиции, по-своему осмысливали и претворяли опыт Баха и Бетховена, Шопена и Листа, Берлиоза, Вагнера, Малера.

При всех кажущихся разрывах с традициями, поколение, к которому принадлежал Попов, заговорило образным языком, включив метафоры разных эпох, но более всего — XIX века. Особенно притягательным был для них свет романтизма — явления исторически близкого, далеко не исчерпавшего свои возможности, созвучного умонастроениям революционной эпохи. Сейчас, на рубеже тысячелетий, видно, что поколение, к которому принадлежал Гавриил Попов, поднималось именно на романтической волне, которую подхлестывали идеи экспрессионизма, а сдерживали конструктивные тенденции 20-х годов.

Их, первопроходцев нового русла русской музыки XX века, на самом деле следует причислить не к ниспровергателям старого, не к чужакам-экспериментаторам, но к своего рода испытателям традиций. А по существу, — наследникам всей русской культуры, скреплявшим в единое целое прошлое и настоящее.

Таким образом, на глубоком и прочном фундаменте вырастала новая плеяда композиторов, и среди них Гавриил Попов, Дмитрий Шостакович, Виссарион Шебалин, Александр Мосолов, Николай Рославец и другие авторы, которые составили авангард русского искусства в первое послереволюционное десятилетие.

Историческое время в тот период буквально зывало к открытию новых горизонтов. Стилистические взрывы, уже прогремевшие в Европе, наполняли сознание молодых отечественных композиторов дерзостными языковыми идеями. Однако не стоит забывать, что идеологическое время настоятельно требовало погружения в стили народного творчества.

Результаты такого скрещення разнонаправленных художественных лучей не замедлили сказаться: последовали многостилевые новообразования, а это — Септет, Большая сюита для фортепиано, Первая симфония Попова; Фортепианная соната ор. 12, Струнный октет, Первая симфония Шостаковича; Трио и Первая симфония Шебалина; “Сказки гипсового божка” Книппера; “Красный вихрь” Дешевова и ряд опусов других композиторов этого поколения.

В 10—20-е годы Гавриил Попов не прошел мимо ни одного стилевого явления, индивидуально решая и отбирая для себя наиболее важное из того, что предлагал художественный мир XX века*. Далеко не все было ему созвучно и близко. Он, как Мясковский и Шостакович, Шебалин и Арапов, без энтузиазма относился к додекафонии.

* Многие, подчеркнем, разные музыкальные стили изучал Г. Попов и на занятиях у В. Щербачева, который, по словам его ученика Б. Арапова, “перевел анализ форм в анализ стилей”. (Из беседы с композитором автора настоящей работы, состоявшейся 18 марта 1981 г. в Ленинграде.)

Однако Попов многое воспринял от нововенцев, особенно в плане динамической экспрессии выражения музыкальных мыслей, энергии метра-ритма, расширения возможностей ладотонального и ладогармонического письма. Стоит ли напоминать, что в ту пору творческого становления героя настоящего исследования контакты с зарубежными музыкантами были чрезвычайно интенсивны, а поколение Попова было удивительно открытым для восприятия разных художественных новаций.

Для Попова, как и для Д.Шостаковича, А.Мосолова, Н.Рославца, Л.Половинкина, Б.Арапова, В.Дешеева, заманчивыми казались полифонические идеи П.Хиндемита, жесткая графичность его языка, но — главное — выявление глубинных национальных традиций культуры. Время стремительных стилевых перемен вызвало к новому обретению как фольклорных, так и классических основ. В этот сложный процесс ассимиляции новейшего и традиционного активно включился Гавриил Попов, наметив опорные моменты неоклассических и неофольклорных идей в отечественной музыке XX века.

Здесь мы подходим к одной из ключевых проблем русской музыки, которая получила достойное разрешение у Гавриила Попова. Речь идет о тайне логического соединения русского фольклорного материала с полифонией, свойственной европейским мастерам прошлого. Как известно, многое здесь было намечено, найдено еще Глинкой и его последователями. В.Щербачев, учитель Попова, воспринял мысль о соединении, говоря простым языком, песни с фугой от Танеева и передал ее своим ученикам*. Он же, Щербачев, утверждал, что именно Попову удалось более других его сверстников реализовать эту лейтидею русской музыки сообразно уровню мышления XX века. “Щербачев говорил, что полифоническое, мелодическое движение получается у Попова прекрасно, а у него — Щербачева — нет”, — вспоминал Б.Арапов**.

“У нас забыли сейчас, что термин “инвенционное развитие” ведет свое начало от В.Щербачева, который разрабатывал эту технику на национальной основе. Попов мощно развивал эти идеи. Причем, у него во всем была какая-то органика, естественное произрастание материала не на обычной технике развития и даже не на основе школьного обучения... Вообще, на Попова в свое время возлагали много надежд, больше даже, чем на Шостаковича”, — свидетельствовал М.Друскин в беседе с автором книги, которая состоялась в Ленинграде 23 марта 1981 года.

* “Кумиром для Щербачева был Танеев”, — вспоминал Б.А.Арапов. Беседа с автором книги (1981).

** Цит. беседа с композитором.

Сейчас очевидно, что и Щербачев, и Попов, и Шостакович, и Шебалин, и Арапов, и Животов, и Рязанов, да и другие композиторы той поры, каждый в меру своих сил, разрабатывал полифонические приемы развития национального материала, однако, действительно, наиболее мощно полифоническое мастерство проявилось у Шостаковича и Попова. Важно отметить и сверхзадачу, которую решал последний, опираясь на фольклорный и классический опыт русской школы. А это — обретение той цельности мировосприятия, миропонимания, которая в век глубоких потрясений и разрывов кажется едва ли не главной романтической мечтой. И бесконечно сложный путь к утраченной простоте, гармонии, за которыми открывается в музыке Попова мир глубоко пережитого, выстраданного, неразрывно связан с воссоединением авторского и народного, индивидуального и обобщенного, своего и общего (не “чужого”).

Еще одна заметная черта творчества Попова, как и Шостаковича, Мосолова, Дешеева, Половинкина, Животова, — охват едва ли не всех звуковых реалий эпохи (песенные ритмоинтонации, конкретные шумы, джаз). При этом Попов, в отличие, допустим, от Шостаковича, довольно редко использовал цитатный или квазичитатный материал, связанный с музыкой современного городского быта, в гротескно-ироническом контексте. Чаще — для натуралистического воссоздания тех или иных ситуаций, особенно в театральных и кино-работах 20—30-х годов. Здесь, в визуально-театральной сфере, композитор шел по пути открытия возможностей коллажной техники, которая займет одно из ключевых положений в творчестве композиторов второй половины века. Работая в так называемой прикладной сфере, Попов развивал и то направление, которое позже оформится как “конкретная музыка”. Активно обращаясь к шумовым эффектам, соединяя звуки природы и тембры музыкальных инструментов, композитор вплотную подошел и к сонористике (уже из будущего арсенала художественных средств второй половины XX века).

Гавриил Попов одним из первых начал апробировать электронно-музыкальные средства (кинопартитура “КШЭ”). Причем, композитор обращался к электронным средствам прежде всего для раскрытия современного характера *мелоса*, как первоосновы своих музыкальных концепций, но также и для создания необычного пространственного объема, особой — новой — красочности звучания (сонорные эффекты).

Опыт отечественных композиторов, разрабатывающих электронно-музыкальную сферу уже в последние десятилетия XX века, показывает, что Попов наметил основные принципы подхода к новейшему тогда звукоressурсу и, главное, почувствовал интонационный

выразительный потенциал электронной музыки. Ему, подчеркнем это, вообще было свойственно выявлять мелодическую сущность образов, а потому весь (любой) арсенал музыкальных средств, в том числе и новейших, работал на мелодическое наполнение всех составляющих элементов его партитур.

Формирование интонационного словаря эпохи было сопряжено с активными творческими исканиями композиторов новой генерации, к которым принадлежали Г. Попов, Д. Шостакович, А. Мосолов, Н. Рославец, Л. Половинкин, А. Животов, Л. Книппер, В. Дешевов, Б. Арапов и другие. Наиболее заметными в тот период были тенденции обновления интонационных фонем за счет усиления роли микро- и макроинтервалики (хроматические последования, особая роль малосекундового комплекса, интонаций малой и большой септимы, ноны, ундецимы). Однако ранние опусы Г. Попова, как и В. Дешевой, М. Чулаки, П. Рязанова, Л. Книппера, содержат немало примеров бережного вслушивания в интонации с лирическим наклоном (терцово-секстовые обороты, триорды в квинте, сексте и другое). Особенно активно разрабатывали сферу лирической интонации (как тогда казалось малоактуальную) молодые ленинградские авторы, среди которых Б. Асафьев по праву выделил Г. Попова, Ю. Кочурова, В. Волошинова, Б. Гольца и ряд других, назвав их "ленинградскими лириками".

Именно в музыке Гавриила Попова открыто, остросовременно, но вместе с тем несколько ностальгически зазвучала лирическая мелодия. Чуткий к интонационной выразительности, Попов значительно расширял зону лирики, объединяя в одно русло разные ее побеги (эпического, экспрессивного, мечтательно романтического, позднеромантического наклона), о чем в свое время писал Б. Асафьев, называя Попова в числе наиболее талантливых композиторов-мелодистов новой эпохи.

Понятно, что сейчас, когда особенно важным оказывается обретение новых интонационных импульсов, вхождение в современную зону мелоса-лирики*, Попов-мелодист воспринимается как один из провидцев тех процессов конца XX века, которые условно можно назвать интонационно-приоритетными, имея в виду приоритет интонационно-мелодического движения во многих современных партитурах, в том числе, Н. Каретникова, С. Слонимского, Р. Щедрина, А. Эшпая, К. Волкова и многих, многих других.

* Симптоматично, что в современной музыке все сильнее проявляются тенденции близкие, но не тождественные идеям минимализма, а именно: длительное вслушивание в привычные интонационные комплексы, их преобразования за счет регистрово-тембровой, фактурно-гармонической динамики и создания мелодических волн на большом расстоянии (А. Пярт, В. Мартынов, Ф. Караев, Д. Смирнов, Е. Фирсова, М. Коллонтай и другие).

В созданных Г. Поповым сочинениях 20-х годов уже отчетливо проявились особенности его музыкального языка, неповторимость которого заключена в мгновенных и точных реагированиях стилизованных (разносоставных) импульсов на изменения нюансов эмоционального характера. При этом интонационные блоки разных стилизованных основ — от сдержанной эпической речи до открыто экспрессивных выкриков — сопряжены в мелосе. Композитор любил объединять простейшее, знакомое с необычным, остросовременным. Это касается и собственно движения по горизонтали, но и излюбленного автором способа соединения напевно-выразительной лирической мелодии и экспрессивной гармонии, неустойчивых диссонантных комплексов вертикали.

Особыми знаками его языка стали мощные удвоения мелоса благодаря дублировкам (“богатырские” унисоны, — явная перекличка с образами Бородина), но при этом, — постоянные опевания, предъёмы, форшлаги, как бы расцветивающие своего рода фундамент звука. Композитор любил вводить в зону нового образа легким росчерком восходящих гаммообразных пассажей и акцентировкой на щемящей интонации большой септимы или ноны — от которой, как из вершины-источника разворачивается интонационное действо.

Если обратиться к фактурным особенностям, то в качестве приоритетных следует отметить резкие переходы от плавно-поступенного к скачкообразному движению, но главное — постоянное наполнение всех уровней вертикали интонационным движением, насыщение основной мелодической мысли многочисленными контр-, подтемами, подголосками и своего рода противосложениями в неполифонических по сути формах.

Вертикаль в партитурах Попова — это прежде всего соподчинение мелодических образований в разных голосах. При этом порой ему достаточно звуковторы мелодии, рельефной остиной основы, но подчас гармонические структуры являют собой сложные соединения устойчиво-неустойчивых образований (особая здесь роль альтерированных созвучий с подключением к ним трихордовых комплексов, иногда — политональные сопряжения).

В отличие от современных западноевропейских композиторов, молодые авторы — зачинатели истории отечественной музыки советского периода не перенасыщали гармоническую вертикаль сверхнапряженными диссонантными структурами. Однако даже по сравнению с А. Мосоловым, Н. Рославцем или В. Дешевовым Попов был более классичен в понимании ладогармонических постоянно действующих опор (в этом его почерк схож с музыкальным языком Н. Мясковского, В. Шебакина, П. Рязанова, Ю. Кочурова). Уже в ранних его

сочинениях, несмотря на весь их новаторский характер (Септет, Первая симфония, Большая сюита для фортепиано), были крепки связи с классикой — в широком значении этого понятия. И не случайно практически во всех произведениях преобладает тональность — как своего рода *метасистема*, включающая в себя различные составляющие, но более всего — атональные элементы, образования модально-тонального плана. Ладотональное мышление композитора было по-современному классическим (определенная аналогия с Н.Мясковским, С.Прокофьевым, Д.Шостаковичем, П.Хиндемитом, А.Онеггером).

Для Попова, как и для многих современных композиторов, гармонический пласт был и своего рода лабораторией по выработке новых интонационных комплексов. Вертикальные сопряжения как бы сами в себе выявляли те, наиболее точные импульсы, которые затем оказывались приоритетными и входили в словарный запас XX века.

Можно сказать, что весь строй музыкальной речи Попова пронизан единым — экспрессивным дыханием, что особенно рельефно проявилось в его технике оркестрово-тембрового и динамического развития. Композитору были свойственны мгновенные вспышки динамики и столь же неожиданные динамические угасания, тончайшая темброво-характеристичная дифференциация, выявление все новых тембровых слагаемых образа, а вместе с тем — реальные и длительные туттийные эпизоды. В его партитурах словно бы сочетаются циклопическая кладка и тонкий узор.

Повышенным напряжением характеризуется импульсивная, прихотливо-сложная метро-ритмика, свойственная Попову (несовпадения метрических и ритмических акцентов, сопряжение подчеркнуто ровного и неустойчивого, синкопированного пульса). Ритмическое движение голосов в его партитурах обычно резко индивидуализировано, но все же нередко подчинено общей метрике и составляет, при детализации ритмического пульса, развернутые монолитные структуры.

Повышенной экспрессией языка отличаются и произведения Шостаковича, и многие сочинения Мосолова, Рославца, Дешевова, Животова довоенного времени. Однако именно Попов столь последовательно и постоянно разрабатывал, причем зачастую на народно-песенной основе, идеи пульсирующе-возбужденной речи, передающей сверхэмоциональное напряжение.

Как же созвучны искания Попова и его современников тому, что можно наблюдать в стилистике отечественных мастеров к концу XX века: а это и настойчивое возвращение к тональности (политональность), как сверхорганизирующей системе, которая вбирает в себя и додекафонные, и сериальные, и атональные, и сонорные, и модаль-

ные фазы. Это и индивидуализация метроритмического строения партитур, частое использование приема несогласования метра и ритма, особая роль длительных остановок, свободное (внетактовое) движение.

В партитурах Попова, причем уже в ранний период его творчества, оказались проработанными и многие формообразующие идеи, связанные с внутренней и внешней логикой движения образов. Он видел и реализовывал возможности сопряжений жанрово-формообразующих структур и собственно логики внутренних связей. А это не что иное, как характерные для XX века несовпадения, образно говоря, ритмики и метрики жанра, формы, стиля.

30-е годы, а затем война и послевоенный период вызвали явное ослабление музыкального авангарда (напомним, что в результате разных — как внешнего, так и внутреннего свойства — причин, меняется, обретает более традиционные, более сдержанные черты речь и Мосолова, и Рославца, и Арапова, и Волошинова). Жесткое сталинское время, с одной стороны, годы Второй мировой войны, с другой, обязывали художника (подчас и заставляли) соотносить свои творческие устремления с условиями жизни и историческим (политическим) заказом. Как никогда, быть может, ранее, усилилась потребность в “поэтике узнавания” (Л. Гинзбург). Нужны были определенные универсалии, стилевые обобщения.

В этом мощном процессе нахождения современных стилевых опор творчество Попова, как и творчество Мясковского, Прокофьева, Шостаковича, сыграло весьма важную роль. За это время композитор много пережил, о многом передумал. Его судьба складывалась совсем не так, как можно было предположить, зная стремительный взлет его таланта. По сути, Попов стал таким, каким его *сделало время и обстоятельства*. Он стал менее заметен, осторожен, пожалуй, можно сказать, что он пошел на определенный компромисс, сглаживая острые углы и необычные решения. Да, его, как и Мясковского, Прокофьева, Шебалина, Шапорина, Дешевова, не репрессировали, но безжалостно лишали возможности говорить в полный голос, открыто высказывать свои сомнения, а в результате в какой-то мере лишали возможности быть самим собой.

Власть указывала стилевые ориентиры, заставляя менять не только язык, но и ломать себя, свои убеждения (трагические судьбы Мосолова, Рославца тому пример). Ситуация того времени “чистки” художественных рядов хорошо известна: парады, лозунги и расстрелы...

И все же Гавриилу Попову удалось сохранить себя, свое лицо, свой стиль, глубоко запрятав мысли, чувства, переживания в глубь партитур, как бы четко обусловленных заказом времени. Он словно создал свой мир, к которому предлагал непростой путь через *двойные*

метафоры, сложные концептуальные ходы, особенно в симфонических партитурах.

30-е годы дали Попову новый мощный толчок к раздвижению стиливых рамок, открыв перед ним богатые возможности кинематографа. Он не становится законодателем в области киномузыки (как, допустим, И. Дунаевский), но остается заметной фигурой на художественном небосклоне предвоенной поры. В кино приходит серьезный мастер со своим видением и пониманием мира. Это почувствовали крупнейшие режиссеры, которые охотно стали сотрудничать с Поповым (С. Эйзенштейн, Э. Шуб, братья Васильевы, Ф. Эрмлер). Так композитор, склонный к симфоническим обобщениям, начал развивать свои художественные идеи в жанре кинопартитур — своего рода симфонизированных визуальных программных произведениях.

Музыкальная речь Попова, как этого и следовало ожидать, становится немного проще, яснее, более рельефно опирается на народно-песенные истоки. К тому же интонация его речи словно бы из восклицательной постепенно становится повествовательной. Возможно, здесь сказался уже определенный опыт овладения всем современным арсеналом технических средств и теперь — на смену испытанию традиций — пришло понимание глубокой сопричастности всей предшествующей культуре. Пафос и молодой задор сменились глубокими размышлениями о сущем. Но исчез ли при этом тот запал нового, благодаря которому так свежо и неординарно раскрылся талант Попова в первых же его крупных сочинениях?

Отнюдь нет. Его перо осталось острым, а музыкальный язык достаточно терпким и — в целом — сложным. Однако произошла смена ракурсов: если ранее в его сочинениях словно бы на поверхности сверкали необычные грани объема, а глубоко внутри оказывались традиционные фонемы, то теперь в его партитурах заметнее стали классические ориентиры, за которыми были сокрыты неожиданные ходы, резкие развороты, новые речения. На такой основе рождались симфонии 40-х годов, составившие выразительный симфонический триптих — драматическое повествование о страшных событиях войны, о жизни наперекор разрушению и смерти. Причем, каждая симфония этого военного блока была своего рода открытием: в сфере нового понимания песенного симфонизма (Вторая симфония), в создании масштабного жанра симфонии для струнных (Третья), в принципиально новом подходе к симфонии, как возможному хороводу действу а саррелла (Четвертая).

Не только Вторая симфония, вписанная в историю отечественной музыки 40-х годов, может быть представлена, наряду с известными инструментальными полотнами Шостаковича, Прокофьева,

Мясковского, Хачатуряна, в качестве одного из наиболее значительных опусов той поры, но и Третья, и Четвертая симфонии достойны занять место в ряду произведений русской классики XX века.

Симфоническая триада “о войне и мире” Попова свидетельствовала: композитор шел по пути не только усиления классических, фольклорных опор, но и глубинного претворения новаций (достаточно вспомнить острую дискуссию вокруг “разностилевой” Второй симфонии Попова, явное неприятие сложнейшей партитуры так никогда и не исполнявшейся хоровой симфонии композитора).

Только ли Гавриил Попов шел в те годы по такому пути? Художественный опыт его поколения подтверждает: к середине века усилилось тяготение к устою всех музыкально-стилевых параметров, к некоей стабилизации музыкального языка (сочинения Дешёвова, Волошинова, Книппера, Чулаки, Арапова и других композиторов уже поредевшего поколения).

Конечно же, тому было множество причин и предпосылок. Среди них, повторим, политический прессинг, запреты и одергивания, которые безусловно заставляли прятать то, что явно выбивалось из лона социального заказа. Задания, спущенные сверху, ряд административных явлений, связанных с помощью развивающимся республикам, также активизировали процессы стабилизации и классической ориентации. Но ведь и само время, испещрённое бедами и потерями, словно бы взывало к исторической памяти, к утвердительным позициям, за которыми стояли бы и вековой опыт, и народная мудрость, и свет надежды. К новому осмыслению классико-романтических традиций, к драме—эпосу—лирике композиторы поколения Попова вышли и многими, и разными путями. Вместе с тем, все очевидней была и внутренняя потребность художника, вступившего в период зрелости, к определенному прояснению стиля, к утверждению традиции в ее неизменном развитии, обновлении и преображении.

Как бы то ни было, но некая художественно-стилевая стабилизация к середине XX века была уже совершенно очевидна. И когда Европу сотрясали открытия, когда авангард 50-х вступал в мир с принципиально новыми конструктивными и художественными идеями (П.Булез, Л.Ноно, Л.Берио, К.Штокхаузен, К.Пендерецкий и другие композиторы-авангардисты) в отечественной музыкальной культуре было затишье. Однако важно помнить, что и в творчестве Шостаковича, и в произведениях Попова, Шебалина, Шапорина, Книппера, Арапова, Чулаки усиливалось внутреннее тяготение к прорыву авангардных полюсов. Именно благодаря накоплению новых стиле-формообразующих идей, в том числе и в творчестве Гавриила Попова, был подготовлен тот новый стилизованный взрыв, который

открыл поколение “шестидесятников” (А. Волконский, А. Шнитке, С. Губайдулина, Э. Денисов, Р. Щедрин, Н. Каретников, С. Слонимский и другие). Для Гавриила Попова вхождение во вторую половину века оказалось, как, впрочем, для многих отечественных композиторов, не менее трудным, нежели обретение определенных художественных позиций на заре новой культуры послереволюционного времени.

В 60-е годы ветвь традиционная и ветвь авангардная в русской музыке (как и на Западе) оказались в разных измерениях. Тот, кто явно следовал традиции (Шебалин, Шапорин, Арапов, Чулаки и другие) был явно на одном берегу, а тот, кто апробировал новейший арсенал средств, открытых западной культурой, казался вдали от этого берега.

Пути сверстников Попова к тому времени уже во многом разошлись. Сильное послереволюционное поколение быстро таяло. Одни уже ушли из жизни (П. Рязанов, Н. Рославец, В. Томилин, Л. Половинкин), другие оказывались в тени (А. Мосолов, Л. Книппер, В. Волошинов, Б. Арапов), переставали писать, или вынуждены были работать преимущественно в массовых жанрах, в узаконенных народно-песенных традициях (как А. Мосолов). Иные (В. Дешевов или В. Волошинов) находились в состоянии апатии и психологической перестройки.

Судьбы композиторов, стоявших у истоков советской музыкальной культуры, складывались по-разному. По известным причинам исчезли из поля зрения фигуры Мосолова, Рославца, Дешевова. Скромное положение заняли Арапов, Книппер, Чулаки. Статус последователя традиций русской школы удерживал Шапорин. Шебалин и Щербачев обладали авторитетом как главы двух композиторских школ: московской и петербургской. Впрочем, роковое Постановление 1948 года больно ударило и по ним.

Пожалуй, лишь Дмитрий Шостакович — один из своего поколения, несмотря на сложные перипетии вокруг ряда его сочинений, удерживал высокие позиции одного из крупнейших мастеров, основоположников современной отечественной музыки, все более отдаляясь от своего уже порядком рассеянного поколения.

Что касается Гавриила Попова, то он попал в разряд композиторов, пишущих преимущественно музыку в кино, которые разбавляют ее фольклорным материалом в “установленных” свыше пропорциях...

Отчего так произошло? Вероятно, в силу интенсивной работы композитора над созданием музыкальных кинопартитур, а также в результате длительных перерывов в процессе написания немногочисленных симфонических партитур, их редкого звучания.

Само определение “кинокомпозитор” к этому времени обрело вполне определенный смысл, словно бы характеризую автора как

потенциального песенника, ибо, начиная с титровой песни, фильмы все охотнее включали в свой строй запоминающиеся мелодии. Вспомним фильм-ревю Г.Александрова и И.Дунаевского “Весна” (1947), фильм-праздник И.Пырьева с музыкой И.Дунаевского “Кубанские казаки” (1950), новогоднюю “Карнавальную ночь” Э.Рязанова с музыкой А.Лепина (1956). Причем, далеко не всегда сам мелодист был способен создать оркестровую партитуру, этим подчас кормились аранжировщики, оставшиеся безвестными.

Был и еще один настораживающий момент в отношении Г.Попова: его музыка к фильмам не была широко известна, не обладала популярностью киноработ Дунаевского или Шостаковича (фильмы “Молодая гвардия” С.Герасимова, 1948; “Встреча на Эльбе” Г.Александрова, 1949; “Овод” А.Файнциммера, 1955 — все три с музыкой Д.Шостаковича). Инерция суждения не замедлила заявить о себе: раз киноработы Попова не пользуются широкой известностью, значит они не достойны внимания. Парадокс: Г.Попова активно звали работать в кино, и его — кинокомпозитора — знали едва ли не понаслышке. В памяти оставался всё тот же легендарный “Чапаев”, да еще два-три фильма (“Она защищает Родину”, “Испания”).

Мало кого интересовал возвышенный и небытовой сленг его кинопартитур. Да, Гавриил Попов не стал композитором так называемого массового кинематографа. Не попал и в разряд элитных художников, работающих для узкого круга зрителей-слушателей. Композитор писал некий несуществующий жанр, который можно было бы условно назвать программным симфоническим произведением с предполагаемым зрительным рядом. Его кино — это инструментально-визуальный диалог. По силе, масштабу обобщений кинопартитуры Попова приближаются к симфоническим полотнам. Как романтик-фантаст, он настойчиво стучался в некую закрытую дверь кинематографа, за которой явно чувствовал выход в неизведанные еще *музыкальные* сферы. Возможно, то было предвидение симфонии с кинопроекцией, но скорей всего за кинопартитурами вырисовывались у Попова дали оперы как *симфонического* театрального действия, каким и стал первый акт его незавершенной партитуры “Александр Невский”.

Масштаб дарования Гавриила Попова, его мастерство, серьезность художественных замыслов, а вместе с тем открытая всему новому, оригинальному, экспериментальному натура композитора — все это, безусловно, привлекало к нему крупнейших режиссеров-кинематографистов отечественного искусства XX века.

С братьями Васильевыми и Эрмлером Попов прописывал преимущественно эпико-драматические концепции. С Довженко создавал

панорамное кино, которое было стереофоническим, объемным и по стиливому содержанию (“Поэма о море”, “Жизнь в цвету”, “Повесть пламенных лет”). С Эйзенштейном намечал пути создания своего рода многослойного полифонического кино. С А. Птушко в фильме “Сказка о царе Салтане” апробировал кино-хоровой жанр.

Киноработы Попова трудно, если вообще возможно, назвать просто “музыкой к фильму”. Скорее, это своего рода параллельные к визуальному ряду партитуры, имеющие большой потенциал к развитию заложенных в них симфонических идей. Напомним также, что композитору вообще было свойственно апробировать в кино первоначальные инструментальные замыслы, а затем создавать самостоятельные произведения. Конкретная музыка к фильму (спектаклю) подчас становилась образной прелюдией к симфонической партитуре. А Вторая и Третья симфонии имеют самую непосредственную связь с музыкальным материалом киноэпопей (“Она защищает Родину” и “Испания”).

Итак, Гавриил Попов, пусть и малозаметно для современников, разрабатывал одну из серьезнейших проблем, связанную с *симфоническим обобщением* актуальных и вечных тем жизни и искусства — как в кино, так и в симфониях — основных жанрах своего творчества. Созданные им на протяжении 30—60-х годов *сорок* кинопартитур являются развернутыми многосоставными циклами с рассредоточенной симфонической конструкцией (экспонирование основных образов в Увертюре или масштабном оркестровом Вступлении, развитие материала в симфонических эпизодах, одни из которых имеют явно скерцозные черты, другие — выполняют функцию медленных частей — узловые в концепциях *Largo*; обобщение, итоговое резюме происходит в финалах). Возможно, что, работая над киномузыкой, Попов интуитивно развивал идею синтеза оперно-симфонических форм, как наиболее органичных для создания визуально-инструментальных образов.

Как легко увидеть, именно *симфония* стала для Попова своего рода *сверхжанром* XX века, способным вместить многие и разные жанрово-стилевые компоненты. С середины 20-х до конца 60-х годов он создал одиннадцать симфонических партитур, причем каждая отличается своеобразием как в жанровом, так и в стилевом отношении. Объединяющим началом здесь является разрабатываемый композитором тип симфонизма, который непосредственно связан с программным романтическим истолкованием. Среди шести симфоний Попова — пять снабжены программными подзаголовками, а Первая имеет необнародованную программу-концепцию всех трех частей цикла. При этом важно, что с годами композитор все более

тщательно скрывает свои истинные музыкальные идеи за отвлекающими, “лозунговыми” или классически ориентированными (как бы вторичными) наименованиями. Достаточно напомнить его последние симфонии — “Пасторальную” (неслучайная бетховенская аллюзия) и “Праздничную” (своего рода эхо “Первомайских” или “Колхозных” симфоний недавнего прошлого).

Гавриил Попов, как художник уже второй половины XX века, остро ощущал пространственно-смысловой зазор, который все более увеличивался, отдаляя вербальный указатель от собственно музыкальной концепции. При этом он, как и многие другие современные композиторы, стремился досказать, прояснить текст своих опусов, ибо мечтал быть услышанным. Но боялся этого. Ибо исповедь сына XX века — это прежде всего принципиальные расхождения с официальными установками, призванными, казалось, регламентировать мысли и чувства. Это и свое, подчас нелицеприятное суждение о безднах человеческой души, о свершенных подменах в жизни, о реалиях небытия.

В остром ощущении трагизма эпохи, отдаленности идеалов от реалий современности Попов приближается к мироощущению таких мастеров, как Малер и Шостакович. При этом, он никогда не терял веры в обретение главных ценностных ориентиров жизни, неизменно опираясь на опыт истории, культуры, русской музыкальной классики.

Будучи преимущественно творцом, образно говоря, станковой живописи, Попов создавал собственную *историю* симфонической русской музыки XX века. Горизонт его концепций необычайно широк: здесь и все реалии событий века (революция, гражданская и Великая отечественная войны), и всевечные идеи Родины, Человека, его *предназначения в жизни*. Это и увлекательные зарисовки-обобщения (Дивертисмент для симфонического оркестра в 9 миниатюрах), и ностальгический *in memoriam* (Квартет-симфония). Идеи камерного симфонизма композитор претворял как в традиционных (квартет), так и нетрадиционных (септет) жанрах, вместе с тем выявляя потенции камерного плана в крупномасштабной симфонии (Третья симфония для струнных инструментов). Попов развивал идеи масштабного жанра с увеличенным оркестровым составом (Первая, Пятая, Шестая симфонии), наряду с этим нередко помещая их в сугубо камерный контекст (Симфоническая ария для виолончели и струнного оркестра).

Гавриил Попов обладал безусловным даром предвосхищать, предчувствовать, открывать новые пути. Он наметил перспективы взаимодействия разных жанров (едва ли не самая заметная и общеупотребимая идея второй половины XX века), в том числе: многочастного хорового концерта (*a cappella*) и симфонии (Четвертая симфония);

структуры, поэтики русской песни и симфонии (Вторая симфония), Concerto grosso и симфонии (Третья симфония), квартета, камерно-ансамбля и симфонии (Квартет-симфония, Камерная симфония).

С годами в сочинениях Попова, особенно в инструментальных опусах, усилились иносказательные мотивы. Наивно-романтический запал ранних пьес уступил место глубоко исповедальному тону, который окрашивал преимущественно симфонические концепции в теплые, лирические тона. Постепенно исчезли швы между разностилевыми блоками. То, что относилось к разряду стилечередующихся компонентов в партитурах раннего периода, стало составлять уже не горизонталь, но вертикаль поздних сочинений.

Придя с годами к естественному для него соотношению как равнозначных лирического, эпико-драматического, экспрессивного начал, “настоянных” на фольклорной классической, романтической основах, Попов словно в один узел связал многие стилевые нити эпохи. И в этом, пожалуй, заключено одно из главных, новаторских его достижений — провидение многостилевой ориентации музыки XX века. Гавриил Попов — в силу индивидуальных свойств своего таланта — неизменно шел именно по пути сопряжения нового, новейшего в звукофере современности, и уже активно разработанного его предшественниками, включая идеи русского фольклора и русской классики, барокко и классицизма, романтизма и экспрессионизма, в своего рода метастиль XX века.

Художник большого таланта, современный мастер — Гавриил Николаевич Попов неизменно и целенаправленно шел вперед: к подлинному музыкальному искусству, глубокому и новаторскому претворению классических основ, традиций русской музыки, многие устремления которой он сумел достойно развить в контексте художественных и стилевых идей своей эпохи.

Однако все это видно только теперь, когда за горизонт начинает скрываться смятенный XX век. А тогда, в 60-е годы, в период высокой творческой активности и больших возможностей композитора, его идеи не получали отклика. Выпав из времени, которое четко распределило стилевые позиции, он обрек себя на трагическую ситуацию одиночества. Понимал ли он это? Скорее всего — отдавал себе в этом отчет, но надеялся быть услышанным и понятым.

Надеждам его не удалось оправдаться. Появились новые лидеры: А. Волконский, А. Шнитке, Э. Денисов, С. Губайдулина, Р. Щедрин, С. Слонимский. Всё, к чему были устремлены взгляды “шестидесятников”, им уже было освоено в 20 — начале 30-х годов. Теперь он шел уже иным путем: смотрел в глубь своего времени, понимая, что сейчас важно обобщать, а не возвращаться к ранее испытанному. Ему

была явно чужда идея стилового размежевания 60-х годов. Он был и остался самим собой: современным продолжателем разных стиливых традиций в их глубоко индивидуальном преломлении.

Вторая половина века остро поставила перед отечественными художниками, особенно старшего поколения, проблему самоопределения. Шостакович и здесь оказался вперёдсмотрящим и, главное, его устремления точно соответствовали запросам времени, идеям нового поколения. Попов же не почувствовал того нового движения, которое открылось с появлением “шестидесятников”. Он остался как бы сам в себе. Но при этом всегда мечтал быть художником наших дней, как Мясковский, Прокофьев, Шостакович.

В последнее десятилетие жизни, оказавшись вне отчетливо сформировавшихся стиливых позиций и как бы вне времени, Гавриил Попов был забыт своими современниками. Подобная участь, повторим это, постигла многих его сверстников, в том числе, Мосолова, Рославца, Половинкина, Кочурова, Волошинова, Рязанова...

Их имена, их новаторские идеи стали заново открываться только на рубеже 70—80-х годов, когда заявило о себе многочисленное и такое разное поколение “семидесятников”. Именно в отмеченный период становилось важным обретение собственных традиций авангардного направления. Из “зоны небытия” стали возвращаться новации 20—30-х годов, а с ними сочинения Попова, Мосолова, Рославца, Дешевова. (Заметим, что интерес этот скорее научного свойства, тогда как многие партитуры композиторов поколения Попова так и остаются не востребованными.) Сейчас идет активный процесс осмысления отечественной музыки XX века в максимально полном его объеме, с привлечением творчества русских композиторов, оказавшихся за рубежом (Русское Зарубежье). Процесс “собирания камней” не завершен. Еще многое предстоит открыть, исследовать, озвучить. Однако уже сейчас ясно: картина художественных исканий и открытий, свершений и предвосхищений поразительно многокрасочна и впечатляюща.

На всем протяжении XX века отечественные мастера разных поколений, откликаясь на разные заманчивые идеи принципиально нового свойства, никогда не теряли из вида заветное прошлое. И к последней четверти столетия вроде бы приходят к определенному согласию многие стиливые наклонения, которые в целом составили плотную *линейную вертикаль века — многостилевое поле современной музыки.*

ПРИМЕЧАНИЯ

ВВЕДЕНИЕ

- ¹ Рассуждения исследователя выводят к общезначимым теоретическим основам научного процесса. *Грбарь И.Э.* О древнерусском искусстве. — М., 1966. С.29.
- ² Речь идет о книге *Testimony: The Memoirs of Dmitri Shostakovich* / Ed. by S.Volkov. — New York, 1979. *Акопян Л.* Западные авторы о Шостаковиче: обзор и комментарий // Шостаковичу посвящается: 1906—1966. Сборник статей к 90-летию со дня рождения композитора / Сост. Е.Долинская. — М., 1977. С.17.
- ³ Неизвестный Денисов: Из Записных книжек (1980/81 — 1986, 1995) / Публ., сост., вст. статья и комментарии В.Ценовой. — М., 1997.
- ⁴ Из бесед с М.Чулаки автора исследования.
- ⁵ *Маритен Ж.* Ответственность художника // Самосознание европейской культуры XX века. — М., 1991. С.188.
- ⁶ *Родион Щедрин:* Я не ощущаю в себе перемен // Муз. Академия. 1998. № 2. С.6.
- ⁷ Там же.
- ⁸ *Гавриил Попов.* Из литературного наследия / Ред.-сост. З.А.Апетян. — М., 1986. Редактор-составитель имел намерение включить в книгу ряд статей исследовательского характера, однако от этого замысла пришлось отказаться из-за большого объема издания.
- ⁹ В'ас (Асафьев Б.В.). Г.Н.Попов // Современная музыка. 1927. № 25. С. 64 — 70.
- ¹⁰ См., например: *Глебов И.* Мои наблюдения // Красная газета (веч. вып.). 1927. 21 дек.
- ¹¹ *Холопов Ю.Н.* Александр Мосолов и его фортепианная музыка // А.Мосолов. Избранные сочинения для фортепиано. — М., 1991. С.3.
- ¹² Сергей Дягилев и русское искусство / Сост. И.Зильберштейн и В.Самков. — М., 1982. Т.2. С. 142 — 143. *Прокофьев С.С.* Автобиография // С.С.Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания / Сост.-ред., вст. ст. С.И.Шлифштейна. — М., 1956. С. 61. Отметим также, что в Красной газете (веч. вып.) от 17 ноября 1933 г. была опубликована Беседа с композитором С.Прокофьевым, в которой есть такие строки: “Я полагаю, что советским композиторам будет интересно узнать, что Септет ленинградского композитора Гавриила Попова был очень сочувственно принят в Париже и в течение этого сезона будет исполнен в Америке”.
- ¹³ *Шостакович Д.* Сов. музыкальная критика отстаёт // Сов. музыка. 1933. № 3. С. 121; *Богданов-Березовский В.* К проблеме советского симфонизма // Сов. музыка. 1964. № 6. С. 29 — 44; *Богданов-Березовский В.* Симфония Г.Попова // Красная газета (веч. вып.). 1932. 11 октября. Братья Тур. Чрезмерная любовь // Известия. 1935. 11 июня.
- ¹⁴ *Иохельсон В.* С чужого голоса // Красная газета (веч. вып.). 1935. 29 марта.
- ¹⁵ *Шапорин Ю.* Сов. музыка в дни войны // Труд. 1944. 18 апреля.
- ¹⁶ *Шостакович Д.* Сов. музыка в дни войны // Литература и искусство. 1944. 1 апреля.
- ¹⁷ 55 советских симфоний / Сост. и общая ред. Б.Арапова, А.Дмитриева, Г.Тигранова. — Л., 1961.
- ¹⁸ *Ярустовский Б.М.* Симфонии о войне и мире. — М., 1966. С. 184 — 191. См. также: Две симфонии // Литература и искусство. 1944. 19 февраля. *Оголовец А.* Вторая симфония Гавриила Попова // Сов. музыка. Пятый сб. статей. М.—Л., 1946. С. 84 — 102. *Бэлза И.* Две симфонии // Московский бойшевик. 1945. 7 января.
- ¹⁹ *Житомирский Д.* Новые симфонии // Известия. 1947. 29 марта; *Богданов-Березовский В.* Богатство творческой природы // Сов. музыка. 1964. № 9. С. 32 — 38.; См. также: *Рабинович Д.* Третья симфония Попова // Вечерняя

- Москва. 1947. 15 февраля; *Вайнкоп Ю.* Симфоническая премьера // *Вечерний Ленинград*. 1947. 14 марта.
- ²⁰ *Вульфшус П.* Гавриил Попов. Пятая симфония “Пасторальная” // *Советская симфония* за 50 лет. — Л., 1967. С. 261 — 269. *Юдин Г.* Шестая симфония Гавриила Попова // *Муз. жизнь* 1970. № 15. С. 8; *Зоров А.* В союзах композиторов // *Сов. музыка*. 1970. № 5. С. 145 — 147.
- ²¹ *Арановский М.* Симфонические искания. Исследовательские очерки. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960 — 1975 годов. — М., Л., 1979. С. 58—59.
- ²² Помимо указанной статьи Асафьева в журнале “Современная музыка” (№ 25, 1927), см.: *Асафьев Б.В.* Портреты советских композиторов: Сборник статей. Два очерка: Гавриил Попов. Ленинградские лирики. Машинопись с правкой автора 1943 г. Крайние даты : 20 — 31 июля 1942 г. — РГАЛИ. Ф.№ 2658, оп. 1, ед. хр. 367. Л. 92—98, 99—118. (В дальнейшем ссылки на эту работу будут даны в тексте в скобках, сокращенно: П., номер листа.)

ГЛАВА 1

- ¹ *Холопов Ю.Н.* Александр Мосолов и его фортепианная музыка // *Александр Мосолов. Избранные сочинения для фортепиано*. — М., 1991. С. 3.
- ² *Неизвестный Денисов: Из Записных книжек (1980/81 — 1986, 1995)* // *Публ.*, сост., вст. статья и комментарии В.Ценовой. — М., 1997. С. 113.
- ³ “Музыка не бессмысленное развлечение, а глубокое размышление над вопросами жизни”, — утверждал В.Дешевов. Цит. по ст.: *Никитина Л.* Владимир Дешевов: 20-е годы // *Сов. музыка*. 1980. № 1. С. 86.
- ⁴ *Журавлева А.* Владимир Дешевов: десятилетие поиска // *Сов. музыка*. 1991. № 2. С. 65.
- ⁵ *Жеваков Н.* Воспоминания. Т. 2. — Королевство С.Х.С. 1927. С. 1-0-87 — 7-0-90. Цит. по: *История России в лицах*. — М., 1997. С. 504.
- ⁷ *Неизвестный Денисов*. Цит. изд. С. 66.
- ⁸ *Дружинин Ф.* О Дмитрие Дмитриевиче Шостаковиче // Шостаковичу посвящается. 1906 — 1996. М. 1996. С. 177.
- ⁹ *Свящ. Анатолий Просвирнин.* Из богословского наследия священника Павла Флоренского // *Богословские труды*. Вып. 9. М., 1972. С. 80
- ¹⁰ Письмо Г.Н. Попова В.М.Богданову-Березовскому от 23 октября 1953 года. ЛГИТМИК. Ф. 82, оп. 1, ед. хр. 711.
- ¹¹ Гавриил Попов. Из литературного наследия / Ред.-сост. З.А.Апетян. — М., 1986. С. 213. (Далее ссылки на выдержки из Дневников Г.Попова даются в скобках, сокращенно: Д., номер страницы).
- ¹² *Дневник Попова*. Запись от 16 октября 1921 года (рукопись).
- ¹³ *Каменский В.* Путь энтузиаста // В.Каменский. Из литературного наследия. — М., 1990. С. 508.
- ¹⁴ *Журавлева А.* Владимир Дешевов: десятилетие поиска // Цит. изд.
- ¹⁵ *Гусин И.* Виктор Владимирович Волошинов. Очерк жизни и творчества. — Л., 1962. С. 12.
- ¹⁶ *Шебалин В.* Истоки творчества // *Учительская газета* 1940. 1 мая.
- ¹⁷ *Дневник Попова*. Запись от 5 июля 1925 года (рукопись).
- ¹⁸ Там же. Запись от 14 августа 1921 года.
- ¹⁹ *Беляев В. Л.К.Книппер* // *Современная музыка*. 1926. № 15-16. С. 132.
- ²⁰ *Сабанев Л. Н.А.Рославец* // *Современная музыка*. 1924. № 2. С. 37.
- ²¹ *Гусин И.* Виктор Владимирович Волошинов // Цит. изд. С. 15.
- ²² Письмо Г.Попова Б.Яворскому от 20 июля 1925 года // Гавриил Попов. Из литературного наследия. Цит. изд. С. 38 — 39.
- ²³ *Беляев В. Л.К.Книппер* // Цит. изд. С. 132.

- ²⁴ См., например, редакционную статью в журн.: Музыка и революция. 1927. № 1. С. 3—7.
- ²⁵ *Богданов-Березовский В. В.М. Дешевов* // Жизнь искусства. 1929. № 33. С. 6.
- ²⁶ *В'ас (Асафьев Б.) Г.Н. Попов* // Современная музыка. 1927. № 25. С. 64—65.
- ²⁷ *Белые В. Гавриил Попов* // Жизнь искусства. 1928. № 1. С. 14.
- ²⁸ См., например, цит. статью в журн. "Музыка и революция".
- ²⁹ *Крути И. Список благодеяний* // Советское искусство. 1931. 8 июня.
- ³⁰ *Залесский В. Спектакль — предостережение для театра и автора* // Веч. Москва. 1931. 12 июня.
- ³¹ *Штейн А. О флейте, которая не звучит* // Ленинградская правда. 1931. 1 октября.
- ³² *Березарк И. Проблемы интеллигенции на советской сцене* // Наша газета. 1931. 31 августа.
- ³³ *Уриэль. Список благодеяний* // Комсомольская правда. 1931. 16 июня.
- ³⁴ *Оттен Н. Когда меняются местами* // Кино. 1932. 12 ноября.
- ³⁵ *Богданов-Березовский В. Композитор в звуковом кино* // Красная газета (веч. вып.) 1933. 3 апреля.
- ³⁶ *Братья Тур. Чрезмерная любовь* // Известия. 1935. 11 июня.
- ³⁷ Письмо Э.Шуб Г.Попову от 22 июля 1937 года // Гавриил Попов. Из литературного наследия. Цит. изд. С. 106 — 107.
- ³⁸ *Иохельсон В. С чужого голоса* // Красная газета. (веч. вып.) 1935. 29 марта.
- ³⁹ *Братья Тур. Чрезмерная любовь* // Цит. изд.
- ⁴⁰ *Попов Г. Победа советского симфонизма* // Искусство и жизнь. 1938. № 2.
- ⁴¹ Письмо от 19 — 22 октября 1939 года // Гавриил Попов. Из литературного наследия. Цит. изд. С. 122.
- ⁴² *Толстой А. Родина* // Правда. 1941. 7 ноября.
- ⁴³ Письмо к З.А.Апетян от 14 сентября 1968 года // Гавриил Попов. Из литературного наследия. Цит. изд. С. 185.
- ⁴⁴ *В'ас (Асафьев Б.) Г.Н. Попов. Цит. изд.*
- ⁴⁵ Письмо к З.А.Апетян от 3 августа 1969 года // Гавриил Попов. Из литературного наследия. С. 188.
- ⁴⁶ Письмо А.Хачатуряна от 26 апреля 1967 года // Там же. С. 181.
- ⁴⁷ Письмо Г.Попова от 4 июня 1967 года // Там же. С. 182.

ГЛАВА II

- ¹ *Рыжкин И. Стилиевые черты советской музыки* // Сов. музыка. 1939. № 3. С. 52.
- ² Там же. С. 47.
- ³ Дискуссия о советском симфонизме // Сов. музыка. 1935. № 6. С. 33.
- ⁴ Выступление тов. Белого // Сов. музыка. 1935. № 5. С. 34.
- ⁵ Выступление тов. Шебакина // Там же. С. 42 — 43.
- ⁶ Дискуссия о советском симфонизме // Там же. С. 27. На полях журнала, принадлежавшего Г.Н.Попову, резко и однозначно звучит комментарий композитора: "ха, ха!"
- ⁷ Выступление тов. Гладковского // Там же. С. 28.
- ⁸ Дискуссия о советском симфонизме // Там же. С. 32.
- ⁹ *Иохельсон В. На пороге 4-й годовщины ЛССК* // Сов. музыка. 1935. № 11. С. 13.
- ¹⁰ Выступление тов. Белого // Цит. изд. С. 34.
- ¹¹ *Иохельсон В. Цит. ст. С. 13.*
- ¹² *Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке. — М., 1990. С. 76.*
- ¹³ Там же. С. 75.
- ¹⁴ *Савенко С. Рукотворный космос Валентина Сильвестрова* // Музыка из бывшего СССР. Вып. 1. — М., 1994. С. 72.
- ¹⁵ Гавриил Попов. Из литературного наследия. Цит. изд. С. 20—22.

- ¹⁶ *Шебалин В.Я.* Воспоминания. Статьи. Выступления. — М., 1974. С. 209.
- ¹⁷ *Топоров В.Н.* "Бедная Лиза" Карамзина. Опыт прочтения. — М., 1995. С. 28.
- ¹⁸ Письмо от 4 июня 1967 года // Гавриил Попов. Из литературного наследия. Цит. изд. С. 182.
- ¹⁹ Письмо от 2 декабря 1967 года // Там же. С. 184.
- ²⁰ *Лотман Ю.М.* Культура и взрыв. — М., 1992. С. 218.
- ²¹ *Беляев В.* Струнный квартет В.Ширинского, ор. 2 // Современная музыка. 1924. № 2. С. 39.
- ²² *Глебов И.* Перспективы русской музыки // Жизнь искусства. 1926. № 1. С. 12.
- ²³ См.: *Глебов Игорь.* Мои наблюдения // Красная газета (веч. вып.). 1927. 21 декабря.
- ²⁴ *Прокофьев С.* Автобиография // С.С.Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания. — М., 1956. С. 61.
- ²⁵ *В'ас (Асафьев Б.) Г.Н.Попов* // Современная музыка. 1927. № 25. С. 64 — 70.
- ²⁶ Черновик (без названия). Архив Г.Н.Попова.
- ²⁷ Письмо к О.Палуй от 27 августа 1951 года // Гавриил Попов. Из литературного наследия. Цит. изд. С. 159.
- ²⁸ Архив Г.Попова. Машинописный текст, озаглавленный "Интервью с Поповым".
- ²⁹ Письмо к О.Палуй от 27 августа 1951 года // Гавриил Попов. Из литературного наследия. Цит. изд. С. 160.
- ³⁰ Письмо С.Прокофьева Г.Попову от 12.09.45 года // Гавриил Попов. Из литературного наследия. Цит. изд. С. 149. Данный проект оказался неосуществленным: С.Прокофьев сам дописал музыку ко второй, вскоре запрещенной, серии фильма "Иван Грозный".
- ³¹ Речь Попова на общегородском собрании композиторов Москвы по поводу постановления ЦК ВКП(б) от 10.02.48, об опусе Мурадели "Великая дружба". — ГЦММК им. Глинки. Ф. 480, ор. 1, ед. хр. 4. Л. 7.
- ³² Гавриил Попов. По поводу Ленинградских концертов. Рукопись. Архив композитора.
- ³³ Там же.
- ³⁴ Из письма Г.Попова Ю.Кочурову от 26 августа 1949 года // Гавриил Попов. Из литературного наследия. Цит. изд. С. 152.
- ³⁵ *Сабина М.* Шостакович-симфонист. Цит. изд. С. 370.
- ³⁶ Там же. С. 98.
- ³⁷ *Сабина М.* Шостакович-симфонист. Цит. изд. С. 33.
- ³⁸ Стенографический отчет заседания правления ЛО ССК по обсуждению доклада Б.Арапова о творчестве Попова. Часть 1. ЛГАЛИ, ф. 348, оп. 1, ед. хр. 4. Л.5 (об.).
- ³⁹ *Сабина М.* Шостакович-симфонист. Цит. изд. С. 53.
- ⁴⁰ *Богданов-Березовский В.* К проблеме советского симфонизма // Сов. музыка. 1964. № 9. С. 32.
- ⁴¹ Стенографический отчет заседания правления ЛО ССК. Цит. материал. Л. 10 (об.)
- ⁴² Письмо Попова И.В.Казанцевой от 21 ноября 1936 года // Гавриил Попов. Из литературного наследия. Цит. изд. С. 103.
- ⁴³ *Шебалин В.Я.* О композиторском мастерстве // Воспоминания. Статьи. Выступления. — М., 1975. С. 209.
- ⁴⁴ Письмо Г.Попова Л.Атовмяну от 6 апреля 1943 года // Гавриил Попов. Из литературного наследия. Цит. изд. С. 135.
- ⁴⁵ Из Стенограммы обсуждения Симфонии № 2 в СК. Архив Г.Н.Попова.
- ⁴⁶ *Богданов-Березовский В.* Богатство творческой натуры // Сов. музыка. 1964. № 9. С. 36.
- ⁴⁷ Письмо к И.Казанцевой от 4 октября 1949 года // Гавриил Попов. Из Литературного наследия. Цит. изд. С. 153.
- ⁴⁸ Письмо Н.Рахлина Г.Попову от 2 декабря 1967 года // Там же. С. 184.

- ⁴⁹ Письмо Г.Попова З.Апетян (после 14 февраля) 1953 года // Там же. С. 163.
- ⁵⁰ Там же.
- ⁵¹ Интервью с Г.Поповым. Цит. материал. Л. 16.
- ⁵² Цит. по статье А.Зорова (без названия) // Сов. музыка. 1970. № 5. С. 147.
- ⁵³ Интервью с Поповым. Цит. материал. Л. 14.
- ⁵⁴ Арановский М. Симфонические искания. — Л., 1979. С. 58—59.
- ⁵⁵ Розанов В. Апокалипсис нашего времени // Неизвестный Денисов. С. 78.
- ⁵⁶ Долинская Е. Поздний период творчества Шостаковича // Шостаковичу посвящается: 1906—1996. — М., 1997. С. 37.
- ⁵⁷ Там же. С. 36.
- ⁵⁸ Григорьева Г. Стилиевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. — М., 1989. С. 81.
- ⁵⁹ Попов Г. Речь на общегородском собрании композиторов г.Москвы по поводу постановления ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 года об опере В.Мурадела "Великая дружба". 1948, 20 февраля. ГЦММК им. М.И.Глинки, ф. 480, оп. 1, ед. хр. 4. Л. 4.
- ⁶⁰ Там же. Л. 11.
- ⁶¹ Там же. Л. 5.
- ⁶² Там же. Л. 11.
- ⁶³ Там же.
- ⁶⁴ Интервью с композитором (после января 1969 года). Машинописный текст. Архив Г.Н.Попова.
- ⁶⁵ Сабина М. Шостакович-симфонист. Цит. изд. С. 100.
- ⁶⁶ Апетян З.А. Комментарии // Гавриил Попов. Из литературного наследия. Цит. изд. С. 400.
- ⁶⁷ Стенографический отчет заседания правления ЛО ССК. Цит. материал. Л. 20.
- ⁶⁸ Интервью с Поповым. Цит. материал. Л. 12.
- ⁶⁹ Из беседы Б.В.Асафьева с молодыми композиторами 7 апреля 1935 года. ЛГИТМИК, ф. 82, оп. 1, ед. хр. 155. Л. 123.
- ⁷⁰ Стенографический отчет заседания правления ЛО ССК. Цит. материал. Л. 18.
- ⁷¹ Там же.
- ⁷² Там же.
- ⁷³ Из беседы Б.В.Асафьева с молодыми композиторами. Цит. материал. Л. 92.

ГЛАВА III

- ¹ Горин М. Спектакль лозунгов реконструкции ("Нефть" в Госдраме) // Рабочий и театр. 1930. № 29. С. 11.
- ² Цимбал С. Прими бой // Рабочий и театр. 1930. № 66—67. С. 6.
- ³ Большая жизнь. Беседа с художественным руководителем Красного театра т. Вольфом // Рабочий и театр. 1931. № 27. С. 15.
- ⁴ Письмо Попова Мейерхольду от 23 ноября 1930 года // Гавриил Попов. Из литературного наследия. Цит. изд. С. 50.
- ⁵ Письмо Попова И.Казанцевой от 29—30 апреля 1931 года. Личный архив композитора.
- ⁶ Письмо Мейерхольда Попову, май 1931 года // Гавриил Попов. Из литературного наследия. Цит. изд. С. 52.
- ⁷ Крути И. Список благодеяний // Советское искусство. 1931. № 29.
- ⁸ Уриэль. Список благодеяний // Комсомольская правда. 1931. 16 июня.
- ⁹ Залесский В. Спектакль — предостережение для театра и автора // Вечерняя Москва. 1931. 12 июня.
- ¹⁰ Письмо Попова Н.Малько от 20 августа 1931 года // Гавриил Попов. Из литературного наследия. Цит. изд. С. 57.
- ¹¹ Письмо Мейерхольда Попову от 6 сентября 1931 года // Там же. С. 59.

- ¹² Письмо Эйзенштейна Попову от 12 марта 1933 года // Там же. С. 70.
- ¹³ Письмо Г. Попова С. Эйзенштейну от 14 мая 1936 года // Там же. С. 99.
- ¹⁴ Шкловский В. О "Чапаеве" еще раз // Шкловский В. За 60 лет. Работы о кино. — М., 1985. С. 168.
- ¹⁵ Добротворский С. Фильм "Чапаев": опыт структурирования тотального реализма // Современный экран. Теория. Методология. Процесс. — СПб., 1992. С. 141.
- ¹⁶ Якобсон Р. Работы по поэтике. — М., 1987.
- ¹⁷ Добротворский С. Цит. статья. С. 140.
- ¹⁸ Там же. С. 146, 147, 151.
- ¹⁹ Попов Г. "Чапаев". Предположительно — интервью с композитором в 60-е годы, после перезаписи музыки фильма. Архив Попова.
- ²⁰ Шкловский В. Тише! Чапай думать будет! // Шкловский В. За 60 лет. — Цит. изд. С. 176.
- ²¹ Попов Г. "Чапаев". Цит. интервью.
- ²² Там же.
- ²³ Шкловский В. "О "Чапаеве" еще раз" // Шкловский В. Цит. изд. С. 168.
- ²⁴ Эрмлер Ф. Заявка на работу // Фридрих Эрмлер. Документы. Статьи. Воспоминания. — Л., 1974. С. 194.
- ²⁵ Там же.
- ²⁶ Письмо от 19 июля 1949 года // Гавриил Попов. Из литературного наследия. Цит. изд. С. 150.
- ²⁷ Из личного архива композитора.
- ²⁸ Письмо от 10 августа 1953 года // Гавриил Попов. Из литературного наследия. Цит. изд. С. 164.
- ²⁹ Письмо от 24 августа 1953 года // Там же. С. 165.
- ³⁰ Марголит Е., Шмыров В. Изъятое кино. — М., 1995. С. 104.
- ³¹ Там же.
- ³² Письмо О.М. Палуй от 8 июля 1955 года // Гавриил Попов. Из литературного наследия. Цит. изд. С. 167.
- ³³ Так назывался сборник, посвященный творчеству А. Довженко: "Я принадлежу к лагерю поэтического..." Статьи выступления, заметки. — М., 1967. С. 403.
- ³⁴ Шилова И. "... и мое кино" // НИИК, "Киноведческие записки". 1993. С. 53.
- ³⁵ Михалков Н. Всегда живой // Довженко в воспоминаниях современников. — М., 1982. С. 249.
- ³⁶ Довженко А. Из записных книжек и дневников. Собрание соч. — Т. 3. Цит. изд. С. 554. Важно и следующее дополнение: "Пройдет сто, двести, триста лет. ... Вот поле боя. Пролетают десятки аэропланов и рассыпают бомбы. Я падаю на окровавленный земной шар и жду. Я слышу. Это не война. Смотрю кругом — это не война в обычном понимании этого слова. Это болезнь нашей планеты в стадии острого кризиса. Планета пролетает кровавую туманность, воет все человечество". Цит. изд. Т. 2. С. 501—502.
- ³⁷ Довженко А. Собрание соч. Т. 2. Цит. изд. С. 391.
- ³⁸ Там же. С. 260.
- ³⁹ Там же. С. 266.
- ⁴⁰ Там же. Т. 3. С. 71 ("Мичурин").
- ⁴¹ Там же. С. 241 ("Зачарованная Десна").
- ⁴² Довженко А. Поэма о море. Собрание соч. Т. 3. Цит. изд. С. 329, 362, 364.
- ⁴³ Понятие "герменевтика звука" (от греч. *hermeneuo* — разъяснять, истолковывать) введено в обиход современным американским киноведом Риком Олтменом.
- ⁴⁴ Иоскевич Я., Климовицкий А. Взаимодействие музыки и кино в художественной культуре фильма // Современный экран. Теория. Методология. Процесс. Сб. научных трудов. С.—Пб., 1992. С. 45.
- ⁴⁵ Выводы режиссера Р. Брессона цит. по кн.: Burch N. Theory of Film Practice. — N.Y., 1973. P. 90.

- ⁴⁶ *Эйзенштейн С.* Избранные произведения в 6 т., 1964. Т. 3. С. 595.
- ⁴⁷ Так называется статья Р.Казарян, опубликованная в Киноведческих записках. Вып. 1., М., 1988. С. 82.
- ⁴⁸ *Altman K.* Moving Lips. Cinema as Ventriloguis // *Vale French Studies* 1980. № 60. Рр. 74—75.
- ⁴⁹ *Гавериил Попов.* Из литературного наследия. Цит. изд. С. 79.
- ⁵⁰ *Захаров Ал.* "Испания" // *Кино.* 1939. 15 мая.
- ⁵¹ *Шуб Э.* "К приходу звука в кинематограф" // *Жизнь моя — кинематограф.* — М. 1972. С. 284.
- ⁵² *Шуб Э.* "Метро на экране" // *Известия.* 1934. 12 июля.
- ⁵³ *Вишневский Вс.* Статьи, дневники, письма. Цит. изд. С. 251—252.
- ⁵⁴ *Письмо Г.Попова к Э.Шуб от 9 декабря 1934 года* // Из литературного наследия. — Цит. изд. С. 83.
- ⁵⁵ *Письмо к З.Апелян от 20 декабря 1948 г* // Из литературного наследия. — Цит. изд. С. 147.
- ⁵⁶ *Марголит Е., Шмыров В.* "Изъятые кино". Цит. изд. С. 34.
- ⁵⁷ Там же.
- ⁵⁸ Там же. С. 35.
- ⁵⁹ *Камегулов А.* "Моя Родина" // *Ленинградская правда.* 1933. 4 марта.
- ⁶⁰ *Марголит Е., Шмыров В.* "Изъятые кино". Цит. изд. С. 35.
- ⁶¹ *Богданов-Березовский В.* "Композитор в звуковом кино" // *Красная газета,* веч. вып. 1933. 3 апреля.
- ⁶² *Попов Г.* Вспоминая об Алексее Николаевиче Толстом // Из литературного наследия. Цит. изд. С. 28.
- ⁶³ *Марголит Е., Шмыров В.* "Изъятые кино". Цит. изд. С. 64.

ПРИЛОЖЕНИЕ I. ДОКУМЕНТЫ И МАТЕРИАЛЫ

1. АВТОБИОГРАФИЯ

(краткие данные)

Гавриила Николаевича ПОПОВА

Родился я 12 сентября 1904 года в г. Новочеркасске. Отец мой, Попов Николай Дмитриевич, до Октябрьской революции был учителем гимназии по русскому языку, логике и психологии в Ростове-на-Дону. После 1917 года был выбран директором бывшей гимназии им. Н.П.Степанова в том же городе. С 1920 года он стал директором трудовой школы первой и второй ступеней, преподавателем Рабфака (с момента его организации в 1920 г.), доцентом Ростовского н/Д Университета и Педагогического института. Много лет руководил кафедрой "Методика преподавания русского языка и литературы". В конце Второй отечественной войны защитил диссертацию на тему о литературе города-героя Ленинграда эпохи Великой отечественной войны. Умер в Ростове н/Д 15 декабря 1945 года в должности доцента Пединститута и в звании кандидата филологических наук.

В течение нескольких десятилетий, помимо научно-педагогической деятельности, мой отец вел в Ростове н/Д большую общественную работу. Он был очень музыкален, хорошо играл на скрипке, сочинял для хора и дирижировал хором.

Моя мать, Любовь Федоровна Попова, умершая от холеры в 1919 году в Краснодаре, также очень любила музыку, вполне прилично играла на фортепиано. Любовь к музыке была привита мне с раннего детства: помимо музицирования моих родителей, у нас в доме звучала и вокальная и квартетная музыка, исполнителями которой были — мой отец и его товарищи — преподаватели гимназии.

С 6-ти лет, занимаясь по фортепиано под руководством матери, я начал аккомпанировать отцу, игравшему на скрипке.

С 7-ми лет начались мои профессиональные занятия по фортепиано под руководством Д.Г.Маршад, а затем (с 1917 г.) — у проф. М.Л.Прессмана в Ростове н/Д. В 1915 году, в 11-летнем возрасте, я впервые выступал как пианист в открытом публичном концерте учеников Ростовской консерватории Прессмана (в пользу раненых и больных воинов русской армии). Тогда же в газетной рецензии появилось первое (положительное) упоминание о моем выступлении. С 1917 по 1921 г. продолжал занятия у проф. М.Л.Прессмана в его консерватории, а с 1921 по 1922 год в Ростовской н/Д Государственной консерватории — у проф. В.В.Шауба. В 1919 году, в возрасте 14 $\frac{1}{2}$ лет, начал записывать свою музыку. М.Л.Прессман горячо поддерживал мои первые композиторские опыты и начал серьезно заниматься со мной, помимо пианизма, музыкально-теоретическими дисциплинами. Помимо Прессмана, одним из первых моих музыкальных наставников был композитор М.Ф.Гнесин, которому я показывал свои юношеские сочинения, и у которого слушал его талантливые и интересные публичные лекции о музыкальной культуре (в Ростове н/Д).

В 1914 году я поступил в Ростовскую гимназию Н.П.Степанова. Трудш-колу II ступени окончил в 1921 году. В 1921—22 гг. параллельно с музыкаль-ными занятиями, я учился на архитектурном факультете Донского Поли-технического института и на математическом факультете Ростовского государственного Университета. Кроме того, весной 1922 г. сдал все зачеты за первый курс Отделения Истории Искусств Донского археологического института в Ростове н/Д.

С 1914 по 1921 г., во время учения в гимназии и трудшколе II ступени я, помимо непрерывных занятий музыкой, активно готовился к будущему архитектурному образованию: учился в Ростовской рисовальной школе и изучал черчение.

Весь этот Ростовский период (до августа 1922 г.) я постоянно выступал на гимназических, школьных, студенческих вечерах и в публичных концертах в качестве пианиста (соло и в ансамбле).

В августе 1922 года я переехал в Петроград и поступил в Петроградскую государственную консерваторию на фортепианный факультет к проф. М.Н.Бариновой и на композиторский — к проф. М.О.Штейнбергу. Окончил Ленинградскую консерваторию в 1930 г. по фортепиано — у проф. Л.В.Николаева и по композиции — у проф. В.В.Щербачева.

Совмещая с консерваторией, в 1922—23 гг. учился на Архитектурном факультете Петроградского 2-го Политехнического института, а в 1923—1924 гг. — на литературном разряде Петроградского института истории искусств.

Средства к существованию начал зарабатывать с 15-летнего возраста, давая уроки музыки (ф.-п.) и элементарной математики.

В 1920-21 гг. служил пианистом-концертмейстером в оперной мастерской под руководством Н.П.Сперанского при Ростовской государственной консерватории. В 1921-22 гг. работал чертежником в Ростовских железнодорожных мастерских. В 1924-27 гг. служил в бытность студентом Ленинградской консерватории, пианистом и пианистом-импровизатором в Ленинградской студии пластического танца под руководством З.Вербовой и в Ленинградской школе № 40.

С 1927 по 1931 гг. служил в Ленинградском центральном музыкальном техникуме преподавателем композиции и фортепиано. С 1931 г. нигде не служу и живу на творческие заработки по договорам с различными учреждениями.

В 1924 году, в день своего двадцатилетия — 12 сентября, дал в Ростове н/Д свой *Klavierabend* из произведений Баха—Бузони и Листа, и с тех пор, в течение многих лет, выступал в Ленинграде и в Москве в качестве пианиста, исполняя свои и чужие произведения. В 1927 году мы вместе с Д.Шостаковичем исполнили в концерте Ленинградской филармонии (под управлением дирижера Фрица Штидри) *Es-dur*-ный концерт Моцарта для 2-х фортепиано с оркестром.

Впервые мои сочинения вышли из печати в Ленинграде в 1928 году в издательстве “Тритон” (“Вокализ” ор. 3) и в том же году — в Москве (Музгиз) и в Вене (Universal Edition) — “Септет” ор. 2 (Партитура и голоса).

В Москве дебютировал в качестве композитора со своим “Септетом” ор. 2 — 13 декабря 1927 года в Малом зале Московской консерватории и в качестве пианиста в Зале Дома ученых, где исполнил свои фортепианные произведения ор.1 “Экспрессия” и “Мелодия”, ор. 6 “Большая сюита” и аккомпанировал певице Гринберг свой “Вокализ” № 1 (a-moll) ор. 3. После моих выступлений в Москве и Ленинграде — мои произведения начали исполняться на концертных эстрадах как в СССР, так и за рубежом.

С 1925 года (когда я начал — после юношеских сочинений — вести новый, профессиональный счет опусам) и по сей день мной написано 81 произведение во многих жанрах. Среди них: 4 симфонии (1, 2, 3 — для оркестра, 4-я для большого смешанного хора и 4-х солистов — а капелла), Симфоническая сюита №1 (“Комсомол — шеф электрификации”), “Симфоническая ария” для виолончели и струнного оркестра, памяти А.Н.Толстого, “Концерт-поэма” для скрипки с оркестром, вокально-симфоническая поэма “Былина про Ленина” для баса-баритона соло, мужского хора и симфонического оркестра, увертюра-кантата “К победе” для солиста, хора и оркестра, “Септет” (камерная симфония), Струнный квартет ор. 61, свыше 20 хоров для различных составов, много музыки к звуковым фильмам, фортепианные, вокальные произведения, массовые песни, музыка к драматическим спектаклям.

Начиная со школьной скамьи, на протяжении всей моей жизни я много занимался общественно-музыкальной работой.

Будучи студентом Ленинградской государственной консерватории я организовал композиторские кружки и работал в них. С 1932 по 1937 гг. был членом Правления и Секретариата Ленинградского Союза советских композиторов.

После войны 1941 — 1945 гг. работал заместителем председателя, а затем председателем оперной секции ССК и заместителем председателя хоровой секции ССК в Москве. В 1946—48 гг. был членом президиума Оргкомитета ССК.

Во время Великой отечественной войны я провел и работал 7 месяцев в блокированном Ленинграде, а затем был эвакуирован в гг. Молотов и Алма-Ату, где продолжал творческую и музыкально-общественную работу. 1-го мая 1942 г., и еще несколько раз, в г. Молотове в Ленинградском Академическом театре им. С.М.Кирова была исполнена картина из моей оперы “Александр Невский”.

С 1924 по 1929 г. был женат на пианистке-студентке Ленинградской консерватории (ученице проф. О.К.Калантаровой) — Ольге Марковне Палуй. С 1930 года был женат на замечательной пианистке и тонком культурном музыканте и композиторе — Казанцевой Ирине Владимировне, — учившейся в Ленинградской консерватории по композиции у проф. В.В.Щербачева и по фортепиано — у проф. Л.В.Николаева. Она окончила Ленинградскую консерваторию в 1929 году.

Умерла 1 октября 1953 года в Москве. На протяжении всей нашей совместной почти 24-хлетней жизни И.В.Казанцева была моим верным другом и музыкально-творческим помощником. В 1932 году, на Всесоюзном симфоническом конкурсе имени XV-летия Октября в Москве я получил 2-ю премию за свою 1-ю Симфонию. В 1934 году (27 декабря) был награжден Наркомом обороны СССР золотыми именными часами за музыку к фильму “Чапаев”.

В 1946 году получил Сталинскую премию II степени за 2-ю Симфонию (“Родина”). В том же году был награжден Президиумом Верховного Совета СССР медалями “За оборону Ленинграда”, “За доблестный труд в Великой Отечественной войне 1941—45 гг.”. Указом Президиума Верховного Совета РСФСР от 5 ноября 1947 мне присвоено почетное звание “Заслуженного деятеля искусств РСФСР”.

В настоящее время работаю над симфонической поэмой “Русская пастораль” и над 5-й симфонией для большого оркестра.

Г.Н.Попов.
4 января 1955 г.
г. Москва

2. ИЗ ДНЕВНИКА Г.Н.ПОПОВА

Неопубликованные строки

1919 год

3 сентября <Ростов-на-Дону>.

Завтра я иду в приказчиков клуб на симфонический концерт (Чайковский: Симфония № 6 и др.)

[...] Во вторник 10-го с.м. в театре б.Асмолова открывается зимний сезон, причем ставится “Горе от ума”. Эта пьеса мне очень нравится; я ее видел только один и мне бы хотелось пойти на нее вместе с Лидочкой¹.

¹ Лидия Ицкович училась вместе с Г.Поповым в консерватории М.Л.Пресмана у Давида Григорьевича Маршада.

7 сентября <Ростов-на-Дону>.

[...] тогда я сел за фортепиано и стал играть 15-ую прелюдию Шопена. Под эту прелюдию много мечтал... Под эти звуки удивительно хорошо мечтать...

28 сентября <Ростов-на-Дону>.

Пресман вчера сказал мне, что я буду играть на вечере этюд № 1 Тальберга. Это мне очень льстит, что Пресман решаете меня выпустить на ученический вечер. Очень приятно.

1 октября <Ростов-на-Дону>.

Я-таки теорию и гармонию проходить хочу, а историю музыки пока посещать не буду.

10 октября <Ростов-на-Дону>.

Утро было чудесное: воздух был так чист, солнце светило ярко... На границе Дон так хорошо был виден, а за Доном виднелись поля и луга. Красота все-таки эта природа. Богата все-таки Донская область...

10 ноября <Ростов-на-Дону>.

До этого я читал "Дворянское гнездо" Тургенева. Мне оно ужасно нравится. Перед этим я прочитал "Рудин". Тоже очень понравился роман... Вообще я сейчас читаю исключительно Тургенева. Не так давно я кончил читать "Анну Каренину". Это в высшей степени художественное произведение. Ужасно философское и трудное.

26 ноября <Ростов-на-Дону>.

Сегодня мы закончили читать "Бедность не порок" Островского. Мне эта вещь Островского очень понравилась; вообще Островский мне очень нравится.

13 декабря <Ростов-на-Дону>.

Сегодня почти не играл; играл только Скерцо Шопена, Рахманинова и марш (свадебный) Грига. За музыку я недоволен на себя. Доволен за рисование.

1920 год

19 марта <Ростов-на-Дону>.

По дороге в гимназию [...] я встретил В.М.-вну, и она предложила мне репетировать Сандру и притом за плату, если у меня есть свободное время. Я отказывался, говоря, что никогда не пробовал репетировать, и не знаю, что из этого выйдет.

20 марта <Ростов-на-Дону>.

С Сандрой еще не занимался, хотя уже решил заниматься с ней бесплатно.

17 мая <Ростов-на-Дону>.

Играл вещи Шопена, Грига и Рахманинова. Сыграл наизусть *Fantasia* — *Impromptu* Шопена. Кажется, понравилось...

25 июня <Ростов-на-Дону>.

В понедельник был у Пресмана и он мне задал *Фантазию* ор. 28 Мендельсона-Бартольди. Это очень красивая вещь, трудная и длинная (19 стр.). [...] Он сказал мне, что эта *Фантазия* ор. 28 Мендельсона есть пьеса уже старшего курса по программе Московской консерватории. [...]

P.S. Во вторник 6 июля я был с Сеней в "Колизее" на концерте из произведений Метнера. Играла Колобова. Программа (ф.-п.): Соната ор. 25, Импровизация ор. 31, 6 Сказок (2 из ор. 9), (2 из ор. 14 и 2 из ор. 20).

5 сентября <Ростов-на-Дону>.

Теперь я очень сильно занят черчением — сейчас начал уже чертить фасад вокзала...

12 сентября <Ростов-на-Дону>.

М.В.Аусберг¹ сейчас продает свои ноты... Между прочим, она мне подарила оба тома прелюдий и фуг Баха (Das wohltemperierte Klavier), нотной бумаги большую тетрадь и два учебника гармонии: Аренского и Римского-Корсакова. Из ее нот я отложил между прочим всего Шопена (в 3-х томах), Грига IV тома (не хватает V-ого для полного собрания), Скрябина 12 вещей, Глиэра, Рахманинова 3 вещи, Лядова 3 вещи... затем Баха 9 прекрасных, но трудных вещей и других композиторов.

¹ Мария Васильевна Аусберг — родная сестра Адели Васильевны Поповой (1883 — 1960), второй жены Николая Дмитриевича, отца Г.Попова.

3 октября <Ростов-на-Дону>.

М.В.Аусберг [...] мне подарила всего Шопена. [...] После обеда играл Фантазию Мендельсона, скорее учил, а не играл, но недолго — минут 50 — 60; потом играл долго Шопена: Ноктюрны, Скерцо, Баллады, Фантазию f-moll и т.д.

2 ноября <Ростов-на-Дону>.

Сейчас был в театре (в доме просвещения). Пьесы были: “Моцарт и Сальери” Пушкина и “Жорж Данден” Мольера. Играли ничего, но не особенно понравилось.

27 декабря <Ростов-на-Дону>.

Сама музыка Шумана мне не особенно понравилась¹, за исключением 1) 3-ей части его Фантазии, 2) одного из симфонических этюдов и 3) 2-х танцев...

¹ Речь идет о концерте Самария Ильича Савшинского (1891 — 1968), исполнявшего произведения Р.Шумана.

1921 год

4 апреля <Ростов-на-Дону>.

Вечером сегодня я был на “Суде над имажинистами и ничевоками”. Суд был довольно интересный¹.

¹ Г.Попов заинтересованно следил за выступлениями футуристов и акмеистов против отмиравшего символизма. Он присутствовал на открытии кружка “Ничевоков”. Вдумчиво подходя к каждому новому явлению в искусстве, Г.Попов не принял манифесты имажинистов и ничевоков, назвал их “поэтами-кривляками” (Дневник. 1920, 28 августа. С. 200).

7 апреля <Ростов-на-Дону>.

Сейчас читаю Мережковского статью о Достоевском. Дивная статья! Какой красивый разбор “Преступления и наказания”. Мне так и хочется выписать сюда несколько интересных, глубоких мыслей из этой статьи... “Разве преступление и святость не слиты в живой душе человека в одну живую неразрешимую тайну?” Такой вопрос задает Мережковский после обстоятельного разбора “Преступления и наказания”... Дивно пишет Мережковский о Достоевском... И, действительно, я не праведен, потому что мне хочется гордиться

своими знаниями, умом, силой, своим искусством, хочется добиться всего этого, применить к жизни и подняться над людьми... Да ведь эти тщеславные мысли приходят каждому человеку, я думаю...

6 мая <Ростов-на-Дону>.

Вчера вечером после "Плеяды" был у Благинских. Играл. Читали Бальмонта.

13 мая <Ростов-на-Дону>.

Всю эту неделю занимаюсь психологией.

16 мая <Ростов-на-Дону>.

Сейчас пришел из театра Карла Маркса. Там был балет студии Кэрэ. Балет в общем очень понравился, так что я с охотой пойду в другой раз.

21 мая <Ростов-на-Дону>.

Сейчас пришел с "Конкурса поэтов". В общем, впечатление интересное осталось от "Конкурса". Был там с Досей¹. Ее заинтересовали новые пути в поэзии России.

¹ Дося (ум. в 1921 году) — первая жена брата Г.Попова — Николая Александровича Попова (1897 — 1972), врача-невропатолога.

29 мая <Ростов-на-Дону>.

1. "Вспомни, что отличительное свойство разумного существа есть свободное подчинение своей судьбе, а не постыдная борьба с нею, свойственная животным" (Марк Аврелий). <...>

Я абсолютно не согласен в этом с Марком Аврелием¹. По-моему, отличительное свойство разумного существа — это устройство своей жизни на свободных доводах мышления и разума, а не слепое подчинение чему-то неведомому — судьбе... И борьба с судьбой вовсе не постыдна.

16 июня <Ростов-на-Дону>.

Теперь я начинаю сознавать содержание моей "Поэмы", посвященной предмету моей любви... Это поэма любви моей к Зинушеньке...²

15 июля <Ростов-на-Дону>.

Выл вчера с Таней³ на концерте Раисы Савшинской. Исполняла: Фугу с прелюдией — Баха, Сонату ор. 101 — Бетховена, Сонату h-moll — Шопена, "Карнавал" — Шумана и какую-то вещь Листа. Техника — блестящая. Туше — прекрасное. Но ни одной вещью она меня не тронула. По-моему, не хватает у нее того чувства, которое одухотворяет всякую музыкальную вещь, всякое произведение...

Теперь уже начал записывать эту вещь (эти вариации). Назвал я ее "Etude tableau".

¹ Эта приписка сделана Г.Поповым 20 августа 1921 года.

² Речь идет о Зинаиде Эйшинской, с которой Г.Попов был дружен.

³ Таня — Татьяна Михайловна Онуфриева (Баранова) (1902 — 1972) — с ней Г.Попова связывали теплые дружеские отношения всю жизнь.

9 августа <Ростов-на-Дону>.

А все-таки сейчас есть несколько главных вопросов в теперешней моей жизни, вот они: 1) освобождение папы, 2) поступление в Политехнический институт, 3) поступление в консерваторию, 4) отношения с Зиной и 5) отношения с Таней.

[...] Поступление в консерваторию важно для меня в смысле продолжения музыкального образования вообще, ибо Пресман уехал и мне сейчас не с кем заниматься!!!

21 августа <Ростов-на-Дону>.

Мысль — это Жизнь

Жизнь — Любовь

Любовь — Музыка (Искусство)

Музыка (Искусство) — Красота

Красота — Природа

Природа — Разум Творца Вселенной

Разум Творца Вселенной — Мысль

Мысль — Жизнь

и т.д.

... Я для себя поставил Музыку как самое близкое мне искусство. “Искусство” — само по себе есть выражение Вечной Красоты [...]

22 августа <Ростов-на-Дону>.

[...] дочитал “Юность” Лермонтова... Котляревский заключил ее словами самого поэта: “О, если так меня терзало Сей жизни мрачное начало. Какой же должен быть конец?”

Вопрос, возникнувший у Лермонтова после исследования его юных мыслей, желаний, тревог и т.д. ... Как близок Лермонтов ко мне сейчас по настроениям и мыслям его юных дней и лет...

21 сентября <Ростов-на-Дону>.

Прочитал подряд 3 рассказа: “Семь повешенных”, “Так было”, “Красный смех”... Каждый из них на меня особенно подействовал...

Ту вещь, о которой писал здесь¹, я назвал “Сонатой”. Первая часть Allegro совсем уже готова (еще не записана). Сейчас сочиняю вторую часть...

¹ Эта запись появилась в виде приписки к рассуждению Г.Попова о его новой пьесе, которую он “мысленно исполнял как бы в оркестре” (Дневник. 1921 г., 16 августа. С. 208).

16 октября <Ростов-на-Дону>.

Я должен быть зеркалом всего мира, всей жизни человеческой, моя душа должна быть фокусом, главным фокусом, в котором пересекаются и дальше идут параллельным пучком все лучи жизней человеческих...

16 декабря <Ростов-на-Дону>.

Но я все еще не создавал в музыке, а все мои “вещички” — лишь “проба пера”.

1922 год

6 января <Ростов-на-Дону>.

Выпишу сюда интересное место из книги Игоря Глебова о Скрябине: “Реформа лада у Скрябина идет не от мелоса, а от гармонии...”

8 января <Ростов-на-Дону>.

Сергею¹ я посвятил следующие вещи: Прелюд ор. 1 № 1, “Воспоминания” ор. 1 № 2, “Etude tableau” ор. 2 № 4.

II. Зине я посвятил: “Порыв” ор. 1 № 5, “Поэма” ор. 2 № 2.

III. Дорогому другу я посвятил: “Прелюд” ор. 1 № 3, “Набросок” ор. 1 № 4.

IV. Папе: “Мысли о море” ор. 3 № 2, “Печаль” ор. 3 № 3, “Радость” ор. 3 № 4.

V. Тане О. “Идиллия” ор. 2 № 1.

VI. Коле Карташову: “Ноктюрн” ор. 1 № 6.

VII. Жене К.²: “Каприз” ор. 2 № 3.

VIII. Досенъке: “Ноктюрн” ор. 3 № 1.

¹ Сергей — Сергей Александрович Попов (ум. в 1943 г.) — брат Г.Попова, инженер.

² Жена — Евгения Мильтиадовна Коккинаки (р. 1904 г.) — подруга юности Г.Попова, с которой он поддерживал дружеские отношения всю жизнь.

10 января <Ростов-на-Дону>.

Сегодня у меня собрались: Сергей, Коля, Саня с Симой и Лидочка. Устроили небольшой концерт. Сначала я играл в 4 руки с Сергеем и Николаем, а потом я и Лида поочередно солировали.

Запишу программу исполнявшихся вещей:

1. а) в 4 руки (я и Сергей)

1) “Мечта” Глиэра

2) “Печальная мысль” Глиэра

3) Тарантелла Глиэра

б) в 4 руки (я с Колей)

1) “Русская песня”

2) Вальс

3) Романс

4) Скерцо

Рахманинов, ор. 1

... я solo

1) Allegretto из 6-ой сонаты Бетховена

2) 1-ую часть 27-ой сонаты Бетховена ор.90

3) Прелюдию № 5 Скрябина ор. 11

4) Прелюдию № 6 Скрябина ор.11

еще — свои вещи и пьесы Шумана.

26 апреля <Ростов-на-Дону>.

Ближайшей моей мечтой является изучение Гамсуна и Ибсена (а в из лицах и всей норвежской литературы).

1925 год

5 июля <Ростов-на-Дону>.

Между прочим ясно обрисовался конец сонаты. Сверкающий энергией и C-dur'ом. Но не рабски-тональным C-dur'ом, а стремительно утверждающим радостный лаконизм категорического трезвучия до мажора.

1928 год

4 июля <Ленинград>.

Набросал эскизно несколько тактов симфонии (1-ой части). Работу надо поставить на крепкие ноги.

Итак: симфония задумана в конце 1927 года (и м.б. начата главная партия), но настоящее начало работы это 1928 г.

27 сентября <Ленинград>.

Сегодня [...] узнал: вывешены афиши-проспекты филармонических утренних абонементов и там на 14-ое апреля 1929 года назначена моя симфония.

10 октября <Ленинград>.

Вчера впервые слышал "Бориса" (в подлиннике).

1929 год

4 мая <Ленинград>.

Я сам сейчас люблю этот материал¹. Певучая скромная и глубокая мелодика с суровым колоритом. Обаятельная плавность.

¹ Речь идет о Третьем Вокализе для сопрано и виолончели, над которым Г.Попов тогда работал.

18 мая <Ленинград>.

Симфонию разворачиваю.

10 июня <Ленинград>.

Расстроен техникумом... Рязанов мне не предложил вести курс практического сочинения. Предложил Арапову и Кушнареву.

23 июня <Ленинград>.

Играли (С Ириной Казанцевой — И.Р.) симфонию. [...] 1-ая часть приходит к концу. В целом как-будто бы прилично. Мне сейчас нравится Coda. На фоне жужжащих альтинов (протяжное *pianissimo* в Corno и Trombe sord. con Sord [harmonie] поет мелодия (из 2-ой темы) в I-х и II-х скрипках (sordini). Должно звучать гибко и внутренне страстно.

26 июня <Ленинград>.

Вчера был у Щербачева. Показывал 1-ую ч. симфонии. Нашел общее оркестровое "бесфактурье". Рекомендовал мне взяться за II-ую часть, а не дodelывать детали 1-ой. [...] Музыку же, как таковую, хвалил. Он переполнен доверку боязнью за мое оркестровое ощущение. Я же наоборот. Хотя я и уверен в наличии больших ошибок в моем ощущении оркестра, но в основном слышу и чувствую "стихию" оркестра уверенно и ясно.

30 июня <Ленинград>.

В нашей среде композиторской молодежи он (Ж.Клеменц — И.Р.) был одним из крупнейших талантов (пожалуй лишь с нехваткой культуры сегодняшнего дня).

15 июля <Ленинград>.

Прочитал "Воспоминания о А.П.Чехове" А.Ф.Кони. Эта книжка вернула меня к сосредоточенному, глубокому ощущению жизни в ее социально-этическом разрезе, ощущению, непосредственно предшествующему художественно-творческому процессу.

14 октября <Ленинград>.

Щербачев сказал, что у меня "умозрительная" полифония и в септете, и в сюите...

5 ноября <Ленинград>.

Вчера (4 ноября) был у Асафьева в Детском. Там встретил С.С.Прокофьева, с которым интересно и приятно провел время. Играл ему и Б.В. 1-ую и 1-ую ч. 2-ой ч. симфонии. Прокофьев молчал. Он играл "Вещь в себе" (2 пьесы) для ф.п.)... Интересно рассказывал Прокофьев о своей работе по инструментовке у Корсакова (получил в консерватории на экзамене "3").

1930 год

2 февраля <Ленинград>.

И своими усилиями преодолёю я трудности овладения оркестром и крупной формой.

18 июня <Ленинград>.

Композиторская техника является “базисом” для выражения в художественной форме идей, а следовательно, и моим сознанием.

12 октября <Ленинград>.

Мейерхольд одобрил симфонию, как подлинно современную, нашу, советскую, строительную музыку, музыку нужного нам человека.

1935 год

23 января <Детское село>.

Пишу Вальс-канцону для оркестра и тенора на итальянский текст Петпарки для “Строгого юноши”.

31 октября <Детское село>.

Сильно приблизился (Д.Шостакович в Четвертой симфонии. — И.Р.) к Хиндемиту и к моей Симфонии (ор. 7). Он очень (как многие говорили) потрясен 1-ой частью моей Симфонии.

1941 год

6 мая <Пушкин>.

Главная яркость Симфонии (речь идет о Шестой симфонии Шостаковича — И.Р.), как и вообще главное положительное качество Шостаковича — яркое и смелое тембро-красочное ощущение оркестра и виртуозное распоряжение его техническими ресурсами.

1952 год

29 сентября <Москва>.

Только что закончил партитуру последнего номера (из 15-ти номеров) музыки к радиопостановке “Чапаев”. Часть номеров: “Увертюра”, “Марш”, “Поход”, “Проезд”, “Бой”, два мужских а саррелльных хора — “Черный ворон” и “Ревела буря” — уже исполнено в оркестре и хоре и записано на магнитофонную пленку.

3. Г.Н.ПОПОВ

Гавриил Николаевич Попов, родился 12 сентября 1904 г в Новочеркасске. Первоначальное музыкальное образование (ф.-п.) получил в Ростовском на/Д Музтехникуме у проф. В.В.Шауба. В 1922 г. поступил в Ленинградскую консерваторию к проф. М.Н.Бариновой (ф.-п.) и по теории композиции к проф. М.О.Штейнбергу. В 1924 г. начал заниматься у проф. Л.В.Николаева, а по инструментовке, полифонии, формам и свободному сочинению у проф. В.В.Щербачева. Первым этапом работы Попова по композиции у Щербачева

была работа над инструментальной и вокальной камерной формой, в результате чего возникли: септет ор. 2, большая сюита для ф.-п. ор. 6, концертно для скрипки ф.-п. ор. 4, два вокализа для голоса и ф.-п. ор. 3 и две пьесы для ф.-п. ор. 1 (экспрессия и мелодия). Эти пьесы сочинены в 1925 г., ф.-п. сюита в 1927 г., а остальные сочинения в течение 1926—27 г.г. В настоящее время Попов работает над симфонией. В среде юного поколения ленинградских композиторов рост дарования Попова отмечается за два последние года постепенной, но решительной и прочной поступью. Каждое выполняемое им композиторское задание отличается строгой обдуманностью формы, полным овладением материалом и свежестью идей. Главное же, что убеждает в несомненности большой творческой одаренности Попова — это свое лицо, своя самостоятельная манера выражения и лепки звукообразов, и затем непоколебимая воля к достижению раз намеченных замыслов, суровая дисциплина в отношении строгого и глубоко музыкального претворения эмоциональной динамики, и яркий композиторский темперамент. У Попова наблюдается острое чувство линии, осязательное ощущение формы — все на слуху, на живом материале, умение управлять интенсивным движением музыки и подчинять его художественно организованному нарастанию развития этап за этапом. Каждая часть камерных циклических произведений Попова воспринимается как новая завоеванная инстанция на пути к конечной цели, все сильнее притягивающей к себе и ускоряющей движение по мере приближения к ней. По характеру и приемам мышления, Попов стоит ближе всего из современных композиторов к некоторым сочинениям Хиндемита, вернее к его камерно-симфонической динамике. Септет, а также большая ф.-п. сюита, являются сейчас самыми сильными и самобытными произведениями Попова. Талант его, мужественный и энергичный, ищет точных, четких, чеканных форм воплощения. Характер его ярко динамичной музыки светлый и бодрый. Управляет ею рельефный пластичный мелос. В септете разворачивается ряд эмоциональных состояний с общим уклоном к преодолению пассива, страдания и к утверждению энергии, воли и радости. Разворачивание это дано в диалектике формы и через форму познается, а не как самостоятельная “литературная” (программная) идея. В септете четыре части. Все части сопряжены друг с другом контрастностью и взаимным динамическим неравновесием. Неравновесие обуславливает напряженное тяготение к каждому последующему этапу развития и постоянное движение вперед, к завершительной линии — фуге финала. Выбор инструментов (флейта, кларнет, фагот, труба, скрипка, виолончель и контрабас) объясняется стремлением получить группы, создающие для данного материала максимальные возможности проявления его мелодических, динамических и колористических свойств.

B'as
(Современная музыка.
1927. № 25. С. 64—65).

4. ВОКРУГ ПЕРВОЙ СИМФОНИИ

ВЫПИСКА

из протокола комиссии по редактированию отзывов о симфонических произведениях, представленных на конкурс-соревнование, который объявлен Дирекцией ГАБТ и Редакцией “Комсомольской Правды” в ознаменование XV-летия Октября.

14 октября 1933 года

Присутствуют: ГНЕСИН М.Ф., ГОЛОВАНОВ Н.С., ГОЛЬДЕНВЕЙЗЕР А.Б., МЯСКОВСКИЙ Н.Я., РЕМИЗОВ И.И.

1. О симфонии ПОПОВА, за которую постановлением жюри автору присуждена 2-я премия:

Достоинствами сочинения являются:

Яркая талантливость. Волевая динамичность. Крупность мысли. Значительное техническое мастерство.

К недостаткам сочинения относятся:

Некоторая неровность стиля. Некоторая расплывчивость формы. Некоторое несоответствие авторских замыслов в отношении звучания с исполнительскими возможностями оркестра. Следы не вполне преодоленных современных западно-европейских музыкальных течений.

Подлинное подписали

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ КОМИССИИ (Голованов)

Ученый секретарь (Ремизов)

ВЕРНО: (подпись)

Печать ГАБТ

С ЧУЖОГО ГОЛОСА

О симфонии Г.Попова

22 марта в ленинградской Филармонии исполнена симфония Г.Попова. Она создавалась несколько лет (1927—1930 г.г.). Именно к этому времени относятся фортепианно-клавирный вариант и первые работы над оркестровой производения. Исполненная автором в 1932 г. в фортепианном изложении симфония получила премию на конкурсе, организованном Большим театром в Москве.

Однако, дать оценку подлинной идейно-художественной сущности и общественно-политической направленности симфонии можно только сейчас, после ее оркестрового исполнения.

Путь развития ленинградских симфонистов, в общем, проходил в двух направлениях: во-первых, — необычайно активно выступала так называемая современническая группа, с восторгом, без критики принимая современную западную культуру, как “единственно прогрессивную”.

Вторая группа отстаивала традиции русской академической школы последователей, а нередко эпигонов “могучей кучки” — Римского-Корсакова, Мусоргского, Бородина, Балакирева и др.

В ходе глубокой классово-мировоззренческой дифференциации ленинградские симфонисты значительно перестроились. Не мало произведений симфонического типа, созданных за последние годы и прозвучавших в наших концертных залах, получило высокую оценку нашей общественности.

Симфоническая культура особенно сложна. Раскрывая идею своего произведения, композитор-симфонист должен подняться на уровень больших философских обобщений.

Попов являлся одним из активнейших представителей современнической группы. С симфонией Попова музыкальная общественность была знакома и раньше, однако, лишь по фортепианному исполнению. В таком виде симфония представлялась произведением хотя и несомненно дискуссионным, но имеющим черты энергичной волеустремленности и оптимизма. Этим объясняется в общем положительная оценка, данная симфонии на предварительных ее показах. Однако, в искусстве вообще, а в музыке в особенности, между первоначальным эскизом и окончательным художественным воплощением замысла — дистанция огромного размера. И это ярко сказалось, когда симфония Попова предстала в своем подлинном оркестровом звучании. Это

произведение большого масштаба: симфония длится 45 минут; ее исполнение требует максимально увеличенного состава оркестра. Композитор пользуется огромным арсеналом средств музыкального выражения. Высококвалифицированный состав оркестра Филармонии под руководством дирижера Ф.Штидри положил немало усилий для исполнения симфонии. Однако, в подавляющем большинстве состава оркестра и посетивших концерт слушателей симфония вызвала протест и возмущение.

Если при первом клавирном варианте, при всех весьма крупных формалистических заблуждениях, автор пытается, с большим или меньшим успехом, подчеркнуть оптимистическую сущность перестройки мировоззрения советской интеллигенции, то в окончательной редакции композитор утверждает на позициях махрового формализма.

Обильная палитра красок, более или менее талантливо использованных композитором, не спасает дела. Экспрессионизм композитора, порочность его вкуса и слухомера ломает пропорции оркестровой звучности, превращая местами симфонию в истерический гурманский хаос звуков.

С удивительной настойчивостью композитор пребывает в состоянии взвинченности, переходящей в истерию. Брошена на произвол первая, по словам композитора, революционная тема первой части, загромождена медью вторая тема. Первая часть симфонии, в целом имеющая значение казалось бы поставленного тезиса дезорганизует сознание слушателя отсутствием положительных и обуславливающих дальнейшее развитие утверждений.

Средняя лирико-эпическая часть симфонии неожиданно и необоснованно приобретает статично-созерцательный пассивный характер.

Финал симфонии, который должен быть обобщить, аккумулировать оптимизм интеллигенции, выходящей победительницей в процессе перестройки своего сознания, дан композитором в плане скрябинских мистерий, но неизмеримо ниже по качеству. Колокольный звон, то затуманенное, то аффективное звучание медной группы в окружении вакханального звучания всего оркестра болезненно воздействуют на психику здорового советского слушателя. Неудивительно, что реакцией на финал симфонии явилось нервное движение протеста в зале. Напрасно небольшая часть слушателей пыталась создать видимость успеха. Симфония Попова совершенно чужда массовому слушателю. Это произведение дает субъективистически ограниченное отображение действительности и тем самым искажает ее.

Что привело композитора к провалу? Прежде всего, непонимание нашей действительности, крайний индивидуализм. Некритическое восприятие композитором традиций западной культуры привело к формалистическому решению творческого замысла. Перед композитором с необычайной силой встает вопрос о его дальнейших перспективах. Отстаивание своих взглядов под флагом "самобытности языка", "оригинальности мышления", "признания потомством" только лишь способствует отходу композитора от магистральной линии советской музыки, развивающейся в борьбе за стиль социалистического реализма.

За последние годы композитор работал лишь в области киномузыки. Композитор не создал произведения, качественно отличного от общих его устремлений, выраженных в симфонии, за исключением музыки к фильму "Чапаев", обнаруживающей известную демократичность языка и большую конкретность музыкальных образов, особенно в фильме "Чапаев".

Это обстоятельство еще резче подчеркивает сложность перспективы творческого роста композитора.

Покончить с эгоцентризмом, глубоко поднять запросы советского слушателя, выйти из ограниченной сферы вкусов мелкобуржуазной аудитории — неотложная задача Г.Попова.

Наша композиторская организация и ленинградская Филармония ослабили классовую бдительность, допустив использование трибуны Филармонии

для пропаганды идеологически-чуждого произведения. Из этого факта надо немедленно сделать серьезные политические выводы.

Наши музыкальные критики пока хранят "заговор молчания", вместо того, чтобы подвергнуть тщательному анализу симфонию Г.Попова и извлечь из ошибок композитора все необходимые выводы.

Бюро секции критиков вместе с творческим отделом Союза советских композиторов обязаны организовать широкую дискуссию о творческом пути композитора Попова. Либеральное благодушие в борьбе с чуждыми тенденциями в советской музыкальной культуре совершенно недопустимо. Над всеми мерами и средствами активизировать и поддерживать передовые наиболее близкие рабочему классу слои композиторов, действительно стремящихся реалистически воплощать тематику современности и исторического прошлого. Таковы основные задачи музыкально-творческой общественности.

В нашей стране имеются все возможности для перестройки оставших отрядов композиторов. Самокритическое слово за ними, в частности, за талантливым композитором Поповым, музыкальная одаренность и культурный кругозор которого позволяют предъявлять к нему особо высокие требования.

*Отв. Секретарь ленинградского
Союза советских композиторов
В.Иохельсон
(Веч. "Красная газета". № 73.
пятница, 29 марта 1935 г.).*

СТЕНОГРАФИЧЕСКИЙ ОТЧЕТ

Л.С.С.К.

Дискуссия о симфонии Попова
28-го апреля 1935 г.

Председатель — т. Х.С.Кушнарев

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ: Сегодняшней дискуссией открывается целая серия дискуссий, на которых предполагается не только рассмотрение отдельных произведений, как это делалось у нас на творческих комиссиях, но предполагается сделать акцент на вопросах, имеющих большое принципиально важное значение для всех нас. Поэтому сегодняшней дискуссией начинается как бы новая жизнь нашего Творческого отдела и нашей Секции критиков, совместно это дискуссию устраивающих.

В повестке дня сегодня Симфония Попова.

Мы полагали, что автор будет присутствовать на дискуссии, причем его присутствие было бы желательно не только для него самого, но и для всех нас, поскольку вопрос очень важен и поскольку слово автора в дискуссии имело бы очень большое значение. Мы сделали со своей стороны все попытки для того, чтобы обеспечить присутствие автора на дискуссии, но автор в настоящее время находится в отъезде и может приехать только в середине мая, причем и эти сроки не гарантируются. Кроме того, жизнь наша течет такими темпами, что руководство Союза не находит более возможным откладывать дискуссию, поскольку каждая декада приносит какие-нибудь новые вопросы, касающиеся нашей композиторской и критической общественности. В частности, укажу на концерт 23апреля, бывший в Филармонии, и на целый ряд других концертов, посвященных годовщине постановления ЦК, которые волновали членов нашего Союза настолько, что впечатление от Симфонии Попова, прозвучавшей в марте, уже постепенно заслоняется. Поэтому мы решили, не ожидая автора,

назначить дискуссию на сегодня. Автор будет иметь возможность ознакомиться со стенограммой, а если нужно будет, мы к вопросу о творческом пути Попова вернемся еще раз.

Сегодня должны были быть два доклада — т.т. Богданова-Березовского и Чулаки, но т. Чулаки заболел, поправился только сегодня и поэтому приготовиться к докладу не успел. Доклад будет делать один т. Богданов-Березовский.

Темой сегодняшней дискуссии является Симфония Попова и творческий путь Попова. Но из этого вовсе не следует, что единственной темой обсуждения будут творческий путь Попова и Симфония Попова — те вопросы, которые всплывут в связи с этими двумя, несомненно касаются буквально каждого из нас. Если мы будем касаться вопросов идеализма в мышлении, формализма, то все эти вопросы одинаково могут быть в той или иной степени отнесены к каждому композитору. Поэтому мы просили бы и в прениях выступать таким образом, чтобы делать акцент на этих очень важных принципиальных вопросах, исходя, конечно, из данного конкретного случая (я имею в виду Симфонию Попова), выступать не только в отношении Симфонии Попова, но остановиться на тех важных вопросах, которые необходимо на сегодняшней дискуссии подчеркнуть. Слово предоставляется И.И.Соллертинскому, а затем докладчику.

Тов. СОЛЛЕРТИНСКИЙ: Я скажу несколько слов от имени президиума сегодняшнего собрания, устроенного одновременно Творческим отделом и Секцией критиков.

Я хочу добавить к тому, что сказал Х.С.Кушнарев, еще несколько соображений. Мы собираемся, только что ознаменовав и отпраздновав целым циклом концертов годовщину постановления ЦК партии. Я думаю, что эта дата всегда обязывала и сейчас на свежей памяти юбилейных дней сугубо обязывает и композиторов и критиков. Обязывает она и в отношении сегодняшней нашей дискуссии. К чему она обязывает? Обязывает эта дата прежде всего к тому, чтобы самый факт, характер дискуссии о Симфонии Попова мы перевели бы на некую высшую ступень. Она обязывает прежде всего к тому, чтобы наша критика была критикой глубоко принципиальной, чтобы наша критика была критикой философской, чтобы наша критика взяла Симфонию Попова в контексте всех самых сложных проблем.

Почему так много говорят о Симфонии Попова, почему раздаются самые разноречивые толки о ней и почему она оказалась в центре нашего музыкального внимания? Думаю, не только потому, что эта Симфония ошибочна, что появление этой симфонии вызывает в нас интерес, но и потому, что Симфония сама по себе в нашей культуре стала большим общественно-политическим явлением, потому что от композитора-симфониста ждут больших идей, большого мировоззрения, потому что композитор-симфонист выступает не только с оркестровым произведением. Мы понимаем симфонию в самом серьезном смысле этого слова, мы ждем от симфонии прежде всего развернутого мировоззрения. <...>

Какую проблему поднимает Симфония Попова? Симфония оказалась необычайной по своему музыкальному языку. Эта необычайность есть, очевидно, опыт или попытка новаторства, и у нас сразу же всплывает проблема традиции и новаторства. Что такое фактически новаторство, только подлинное, революционное, советское новаторство? На положительных или отрицательных примерах мы должны эту проблему вскрыть.

Мы будем говорить о генезисе Симфонии Попова, мы столкнемся с проблемой, так называемого, современничества и современнического отношения.

Необходимо установить, что это за западное влияние, что не всякое западное влияние равно любому другому. Есть влияние, которое уведет композитора в одну сторону, есть влияния, которые в какой-то мере критически преломленные могут оказаться полезными. <...>

У нас по отношению к современничеству были две позиции, причем обе неправильные. Была позиция РАПМа, когда современничество отрицалось,

была позиция, когда не выяснялось, как же нужно относиться к современничеству и т.д. Эти темы и принципиальные проблемы должны быть вскрыты в нашей дискуссии.

Попов не появился метеором, Попов воспитывался в определенной школе, больше того — он переменял определенную школу. В консерватории, начав у одного профессора, он с сознательным выбором переходит к другому. Я не думаю, чтобы школа была целиком ответственна за Симфонию Попова, но тем не менее генезис Попова и с этой стороны должен быть поставлен. Вот общий круг проблем, которые должны оказаться плодотворными для нашей дискуссии.

Постановление обязывает нас и к сугубой принципиальности — это самое главное. Когда мы говорим о бдительности в области музыковедения, музыкальной критики, музыкальной жизни, мы имеем в виду прежде всего именно эту глубочайшую принципиальность оценки. В этом заключается прежде всего наша бдительность. Никаких кивков, никаких скидок на возраст, пол, на субъективные намерения и т.д. Основной решающей дистанцией должна быть наша дискуссия, которая скажет о Симфонии Попова весьма много интересного.

Первоначально предполагалось тезисы доклада Богданова-Березовского согласовать с Бюро критиков, от имени которого В.М. и выступает, но мы отказались от этой мысли, потому что докладчик, выступающий по определенным тезисам, этим самым до известной степени связан и выражает мнение целой группы. Было бы целесообразно, чтобы все критики высказались по этому поводу в равной мере.

Тов. БОГДАНОВ-БЕРЕЗОВСКИЙ: Мы совсем недавно подводили итоги трехлетию исторического постановления ЦК о перестройке художественных организаций. За эти три года мы неоднократно отмечали поразительный рост музыкального творчества на самых значительных его участках. Отмечая этот рост, мы рассматривали его как естественный ответ на то доверие партии, которое этим постановлением было оказано композиторам, на то доверие, которое оправдано ответственностью, расширением и углублением культуры, повышением продуктивности и инициативы композитора. Развитию всех этих свойств в значительной мере помогла практическая сторона этого постановления, наносящая удар групповщине, нетерпимости, узкой ограниченности, направленчеству, которые были свойственны организациям, действовавшим в период, предшествовавший постановлению.

Но есть нечто, что является характерным для нашей послеапрельской практики, о чем мне хочется сказать в качестве одной из предпосылок для сегодняшней беседы. Характерна та атмосфера известного благодушия, атмосфера полного доверия композиторов друг к другу, которая создалась за это время. Одним из проявлений этой атмосферы явилась практика, я бы сказал, морально творческих авансов, которые раздавали композиторы друг другу. Сам я также повинен в этом методе — я неоднократно выступал в печати, оценивая произведения не только до их исполнения, но часто до их предварительного общественного обсуждения: так было с “Леди Макбет”, с балетами Асафьева, с сегодня обсуждаемой Симфонией Попова и с целым рядом других вещей. Эта атмосфера благодушия часто заслоняла противоречия борьбы на музыкальном фронте со всеми этими крайностями, которые существовали до апрельского постановления. Я имею в виду пережитки академизма, рецидивы современничества, рецидивы РАПМовских тенденций, которые имеют благоприятную почву для развития именно в этой атмосфере.

Сегодня основным должен быть вопрос о современничестве, поскольку речь идет о творчестве Попова, в музыке которого в сильной степени сказались влияние западно-европейских композиторов, поскольку он более глубоко, рационально изучил творчество современных буржуазных композиторов, чем большинство из наших композиторов. Мне кажется, что обсуждение этого вопроса должно быть перенесено в плоскость определения места, значения

и характера явлений современничества в сегодняшних условиях. Я оговариваюсь, что самый термин "современничество" я понимаю только как общеупотребительный, считаю его недостаточно конкретным и не вполне раскрывающим явления.

Не буду останавливаться на истории развития современничества. Известно, что РАПМ нанес удар этому движению, наиболее порочным его сторонам — формализму, недооценке классового содержания произведений, как изучаемых, так и пропагандируемых. Но все также знают, что в этом вопросе РАПМ вместе с водой выплеснул и ребенка. РАПМ зачеркнул вопросы учебы у западно-европейских композиторов, вопросы изучения музыкального мышления наших идейных противников. Это была в корне ошибочная точка зрения, которая до настоящего времени все же не нашла окончательного пересмотра. В результате такого положения, многие из молодых композиторов систематически не изучают ни классики, ни современности. В результате этого мы наблюдаем большую стилистическую пестроту в их произведениях. Мне кажется, что изучение проблемы современничества в наших условиях, обсуждение ее — это прежде всего ультракритическое изучение музыкального мышления наших идейных противников, тщательный анализ их технического вооружения и классово-идейной сущности наиболее выдающихся произведений в этой области. Эта проблема не первоочередная, есть проблемы более острые и важные, но эта проблема обязательная, потому что отгородиться каменной стеной от того, что происходит в области музыкального творчества на Западе, было бы неправильно.

Творчество Попова нельзя рассматривать изолированно от всего движения современничества. На годы расцвета Ассоциации современной музыки, годы наибольшего усиления влияния этой организации на творческие концерты исполнительские организации, на эти годы падает творческое самоопределение Попова как композитора. Это совпадение не может быть сочтено совпадением механическим, случайным. Попов был выдвинутым Ассоциацией современной музыки, одним из творческих лидеров этой организации. Вместе с Шостаковичем, Дешевым, Щербачевым, Рязановым, Тюлиным, Ассоциация выдвигала и Попова в качестве композитора, в творчестве которого с наибольшей типичностью отразились тенденции этого движения.

Если Шостакович, Дешев, Щербачев и др. выросли в настоящее время до советских композиторов, творчество которых нас интересует и волнует, то это конечно, не в силу тенденций, а вопреки им, в силу того, что в значительной мере каждый по своему преодолел эти тенденции.

Судя по "Большой сюите для фортепиано" и "Септету", а также по эскизам неоконченных произведений, относящихся к периоду развития наибольшей деятельности Ассоциации, для Попова смысл включения в движение современничества заключался прежде всего в изучении современного западно-европейского и американского творчества, в его наиболее передовых образцах, как в смысле техники и приемов выражения, т.е. в смысле формы, так и в смысле яркости и типичности выражаемого, т.е. в смысле содержания. Отбор объектов у Попова был чрезвычайно тщательный. Он не изучал бледного Яначека, или спекулятивного Дресселя, он учился у крупнейших представителей западного течения — у Стравинского, Хиндемита, Онеггера, Прокофьева.

Как я уже неоднократно говорил, в искусстве изучение явлений трудно отделимо от воздействия этих явлений, особенно, если речь идет о современных изучающему явлениях. В этот период мы видим идейное воздействие всех этих композиторов на Попова. Наряду с этим, в этих же произведениях можно проследить линию борьбы композитора против этих идейных воздействий, борьбу за свое собственное творческое лицо.

Я приведу цитату одного из основных руководителей движения, наиболее передовых представителей его — Б.В.Асафьева, который писал в журнале "Современная музыка" № 25 — 1927 г. следующее:

“В середе юного поколения ленинградских композиторов рост дарования Попова отмечается за два последние года постепенной, но решительной и прочной поступью. Каждое выполняемое им композиторское задание отличается строгой обдуманностью формы, полным овладением материалом и свежестью идей. Главное же, что убеждает в несомненности большой творческой одаренности Попова — это свое лицо, своя самостоятельная манера выражения и лепки звукообразов, и затем непоколебимая воля к достижению раз намеченных замыслов, суровая дисциплина в отношении строгого и глубоко музыкального претворения эмоциональной динамики и яркий композиторский темперамент. У Попова наблюдается острое чувство линии, осязательное ощущение формы — все на слуху, на живом материале, умение управлять интенсивным движением музыки и подчинять его художественно-организованному нарастанию развития этап за этапом. Каждая часть камерных циклических произведений Попова воспринимается как новая завоеванная интонация, на пути к конечной цели все сильнее притягивающей к себе и ускоряющей движение по мере приближения к ней.

По характеру и приемам мышления Попов стоит ближе всего из современных композиторов к некоторым сочинениям Хиндемита, вернее к его камерно-симфонической динамике. Талант его мужественный и энергичный ищет точных, четких, чеканных форм воплощения. Характер его ярко-динамической музыки светлый и бодрый. Управляет ею рельефный, пластический мелос.”

Эта краткая характеристика очень отчетливо рисует образ Попова в период написания им первых крупных произведений — Большой сюиты для фортепиано и Септета. Развивая ее, можно отметить те конкретные проявления связи с полифоническим мышлением Хиндемита, которые мы найдем в двух поименованных произведениях. Это — преобладание фугированного и инвенционного метода письма, стремление к концентрирующему камерному стилю, к обогащению понятия тональности и лада путем введения строго дозированных, а потому не разрушающих это понятие, политональных и полиступенных образований, это — стремление к полиритмии, как к одному из непосредственных “следствий” свободного полифонического стиля, и наконец, к использованию синкопированных ритмов, явно происходящих от современных западных и американских танцевальных ритмов. Конечно, далеко не всюду Попову удавалось до конца преодолеть властные идейные влияния, изучаемых им “источников”. В Септете, например, ярко насыщенном лирикой, есть тем не менее отдельные страницы механизированного урбанистического ритма, движения, приобретающего самодовлеющий характер (во второй части — скерцо, где в камерном плане как бы передана идея онеггеровского “Пасифика”, кое-что в финале). Как мы увидим дальше, эти идейные влияния нашли свое место и в Симфонии. Помочь композитору с конкретностью вскрыть их и преодолеть их является задачей нашей композиторской общественности.

Несколько слов о симфонизме Попова. В творчестве Попова не только Симфония является произведением, целиком выдержанным на принципе симфонического построения и развития музыкально-тематического материала. Симфоничны также и многие другие, предшествовавшие Симфонии, более мелкие по объему произведения, как сонатной, так и циклической, сюитной формы. Последовательное развитие симфонического мышления можно проследить от произведения к произведению, с самых ранних работ Попова. В чем выражается у него это симфоническое мышление? Прежде всего, в конкретизации тематического материала. Темы “короткого дыхания”, отражающие настроение, мимолетные эмоции, не оставляющие ощущения необходимости их дальнейшего развития или противопоставлений, почти не встречаются в музыке Попова. Разве что в некоторых прикладных театральных работах. Темы Попова (которые он нередко обозначает характерными философскими терминами — “тезис”, “антитеза”), это, большей частью, темы большого, длительного дыхания, темы, перекидывающиеся через рамки

обычной восьмитактной периодичности. Они состоят из целого ряда элементов, в потенции уже содержащих возможности, предпосылки к развитию. В этом смысле понятие музыкальной темы у Попова не отождествляется с понятием мелодии. Оно шире. Мелодия у него является только частью темы. К теме, к тезису относятся также в полной мере и все окружающие мелодию элементы — элементы движения, фигурации, гармонии, инструментовки и т.д. Отсюда — ответственность каждого из этих элементов, соподчиненность их друг другу. И больше того, группировка различных элементов, образующих темы, — тезис — иногда такова, что совсем не мелодия, а другие факторы становятся для нее определяющими и ведущими. Так, в первой теме первой части Симфонии этим определяющим фактором является движение — сложный и неровный путь ритма.

Конкретизация тематического материала обуславливает необходимость его развития. Выдержанные и отчетливые образы дают возможность острых идейных и смысловых противопоставлений, которые сами по себе конфликтны, требуют разрешения, выводов, борьбы. Именно на основе утверждения принципа борьбы осуществляется Поповым развитие темы будь то развитие в процессе экспозиции — например, в форме рондо (в третьей части Септета или в средней части Симфонии), или развитие в процессе разработки нескольких тем (сонатные разработки Септета, Вокализа № 2, Симфонии).

Большое место, кроме принципа сонатного развития, занимает в произведениях Попова также принцип развития фуги, т.е. все виды имитаций, канонов, стретты, одновременного проведения тем в увеличенном, уменьшенном, перевернутом виде и прочие приемы полифонической разработки. В этой же Большой сюите до степени напряженного динамизма доведено развитие простой двухголосной инвенции (1 часть), по существу даже однотемной, так как вторая тема ее “обозначается” лишь в качестве эмбриона. И там же имеет синтезирующе резольютивный характер фуга (т.е. последняя часть), в разработке которой как бы подводится итог идеям, заложенным в предыдущих частях произведения.

Из произведений Попова, предшествующих Симфонии, наибольшее представление о его творческом методе, о принципах формопостроения, “конкретизации” и развития музыкально-тематического материала дает его Септет (ор. 2). В сущности говоря, это — камерная симфония. Сонатный принцип утверждён в ней только в последней части — в финале. Предыдущие три части (*Moderato*, *скерцо*, *Largo*) как бы накапливают и развивают принцип борьбы и противопоставления.

В Септете для Попова проблема технического вооружения и учебы сочеталась с проблемой решения более глубоких вопросов творческого отношения к современной капиталистической культуре в ее самых разнообразных и сложных проявлениях. Это встреча, но еще не решающая. Еще не до конца преодолены “соблазны” урбанизма, техницизма и т.п. Но встреча произошла и не в силу случая, а в силу сознательно поставленной перед собой задачи — испытания. Решающим является Симфония, перейду непосредственно к ней.

В самом крупном своем произведении — Симфонии, писавшейся и “накапливавшейся” в течение шести или семи лет, Попов ставит на разрешение все основные для себя творческие проблемы — проблемы мировоззренческого порядка и, как следствие их — проблемы порядка стиливого. В этой Симфонии Попов, как он констатирует это, ставит для себя вопрос отношения своего сознания к окружающей действительности. В ней он ставит и хочет решить вопрос критического отношения к прошлому мировой человеческой культуры. Иными словами, Симфония поднимает тему “я в революции”, тему расставания с гуманистическим идеалом и индивидуализмом прошлого и принятие начал новой культуры и новой этики, т.е. ту тему “интеллигенция и революция”, которая в музыке становится философским стержнем симфоний Шербачева, Мясковского, Шапорина, Штейнберга и других композиторов “старшего поколения”, а в литературе так или иначе поднимается К.А.Фединым

(“Города и годы”, “Братья”), А.Н.Толстым (“Хождение по мукам”), Л.Леоновым (“Скутаревский”). Мариеттой Шагинян (“Гидроцентральный”), Ю.Олешей (“Зависть”) и многими другими советскими писателями и драматургами.

В своей Симфонии Попов хочет поднять эту тему вне какой-либо программы, раскрыть ее чисто музыкальными средствами. По мысли композитора все три части Симфонии должны содержать в себе развитие единой идеи — борьбы сознания против неизжитого реакционного начала.

Симфония была задумана и начата Поповым еще в 1927 году, во время наибольшего расцвета “современничества”. В создании ее безусловно имели место скрещенные влияния Стравинского и Хиндемита. Но в процессе работы замысел увлек композитора глубже — к Брамсу и Малеру, и еще дальше — к Вагнеру, Скрябину, Чайковскому и даже Бетховену — тем глубоким историческим картинам симфонизма, которые оказались более плодотворными источниками питания, нежели рафинированные и технически усовершенствованные сочинения буржуазных художников. Влияния классиков были определены и самым замыслом произведения. Интересующихся формальным технологическим анализом Симфонии я отсылаю к своей статье в № 6 “Советская музыка” за 1934 год. Сейчас меня волнует другое. Я хочу разобраться в моих впечатлениях от первого оркестрового исполнения произведения, не только не укрепившего “предполагаемого” предварительного впечатления, которое у меня сложилось на основе предварительного знакомства с партитурой, но давшего новое и другое впечатление. Судя по стенограмме прошлогодней дискуссии, по отзывам товарищей, у большинства было такое же впечатление двойственности, впечатление знакомства с двумя произведениями. Наша задача — разобраться в этом.

Неверно, что мы знали Симфонию только в клавирном варианте, как это пишет в своей статье В.И. Неверно и то, что она была премирована по клавирному варианту. Уже тогда полностью существовала партитура двух (из трех) частей Симфонии. Вспомним разговоры о потере партитуры Большим театром и о том, как она была найдена. Партитура в двух частях существовала полностью. Значит, вопрос идет о разнице “видимой” и “слышимой” симфонии. Значит, вопрос идет об оркестровой редакции, а также об исполнении. Сама музыкальная концепция, музыкальный язык Симфонии (тогда уже совершенно ясный, я имею в виду форму, мелодико-гармонические, ритмические основы произведения, музыкально-тематическое его содержание) — за отдельными исключениями не вызывал больших сомнений, не вызывал никаких нападков в классово-враждебных тенденциях.

Будем исходить от замысла. Что он представлял собой?

Первая часть “экспозиционная” по своему значению. Далее две противопоставленные друг другу интонационные сферы, выражающие противопоставленные друг другу идейные начала: начало революционной динамики, динамического преобразующего движущего процесса и начало реакционно пассивное, инертное, покоящееся на статике, на оглядке в прошлое. Оба эти начала брошены в борьбу друг с другом. Репризы нет. Пробег короткой части первой темы в месте отведенном обычно для репризы, знаменует собою не возвращение к исходной точке, а прямой результат борьбы: вторая тема не возрождается в первой части, она уже, как устойчивая сфера уничтожена в процессе борьбы. Зато вторая часть представляет собою выражение сложного дальнейшего процесса “освоения” сознанием полученных впечатлений. Это — продолжение борьбы, другая более внутренне скрытая ее стадия. Наконец, третья часть должна, как писал В.Е.Иохельсон, “аккумулировать оптимизм сознания, выходящего победителем в процессе своей перестройки”.

Таков замысел. Против него возражать нельзя. Он не метафизичен, не фантастичен. Он интересен, содержателен. Каково же его выполнение?

Отмечу отдельные стороны выполнения. Тематический материал Симфонии. В первых двух частях он ярок именно в смысле конкретного отображения тех смысловых положений, которые хочет в них вложить композитор. Таковы

все три темы первой части и заключительной партии. Таковы (с некоторыми оговорками) все три темы второй части. Во второй части мы наблюдаем уже некоторую пестроту стилистических приемов и это я отношу к недостаткам Симфонии. Позже я скажу о причине этого. С финалом дело обстоит, на мой взгляд, иначе. Обе темы скерцо (т.е. сердцевины финала) очень ярко талантливы и мелодически рельефны: и тема тарантеллы у скрипок, и песенно-плясовая тема трех тромбонов. Но обе эти темы скорее внешне динамического, скорее улично-демократического характера, выводят из той сферы внутреннего интеллектуального мира, в котором было дано "действие" в первых двух частях. На неподготовленность такого "перелома" я указывал еще в своей статье в № 6 "Советская музыка" за 1934 год. Иными словами, здесь не синтез, а перевод музыкального языка в другую интонационную форму, мало соприкасающуюся с прежней. Я считаю это методологическим и творческим пороком произведения, в частности финала. Произведение остается разрешенным внешне. Это при той программной основе, которую придает ему автор.

В конечном итоге это тоже вопрос стиля, поскольку именно стиль является выразителем внутреннего содержания. На мой взгляд, стилистическая пестрота Симфонии результат замедленного процесса ее создания. На протяжении тех семи лет, в течение которых Попов писал свою Симфонию, он очень менялся, рос, как композитор. Эти перемены напластовывались на выполнение замысла, мыслящегося в 1927 году, противоречия, вызываемые этими напластованиями и привели к отсутствию стилистического единства. Я бы сказал, что главным непреодолимым моментом современнических тенденций в Симфонии является изощренность выражения музыкальных мыслей. Темы сами по себе яркие, доступные, окружены таким количеством фигураций, канонических подголосков имитаций, проходящих иногда в самых резких интервальных соотношениях, что именно это, а не основное идейно-тематическое содержание Симфонии делает ее малодоступной для массового и даже для квалифицированного слушателя.

Решающим моментом синтеза является не скерцо, а кода финала. И логически она является этим синтезом: трансформированная вторая тема первой части начинает приобретать здесь совсем новые черты. Но беда в том, что она не узнается в живом звучании и это, как мне кажется, следствие неудачи уже другого порядка, неудачи инструментовки. Элементы фигурационные, подголосочные, контртемные и т.п., общий перегруз тутти делает тему задвленной, неслышной. Сыграло роль и чрезмерно медленное наполнение коды. Тема в ней расположена так, что тактовое содержание ее основного текста "разложено в чetyрех тактах". Таким образом, тема дана в увеличении в четвертой степени. При медленном темпе совсем не улавливалась связь между тонами, образующими мелодию.

Здесь я перехожу к суждению о партитуре и об исполнении. Я считаю, что партитура неудачна именно потому, что она не реализует замысла композитора во всей полноте, что она ведет к изменению естественных пропорций между "главным" и "подсобным", что она злоупотребляет "септимами", "секундами", засурдиненной медью, функцией акцентировки, ретуши, раскраски, перемещающимися на первый план именно в силу чрезмерности приема. Здесь не учтена, я бы сказал, возможность не только музыкального, но и просто физиологического восприятия. Этим грешит главным образом разработка первой части и финал, то есть как раз кульминационные в смысле значимости моменты произведения.

Категорически не согласен с определением финала, как данного "в плане скрябинских мистерий", ничего мистерияльного в скерцо, то есть в сонатной части финала, нет. Скрябинские звучания, идущие от прообразов "Поэмы экстаза", выступают лишь в последнем абзаце меди вместе с ударами колокола, завершающими финал. Неудачу партитуры отношу к недостатку оркестрового мастерства композитора. Достигнув очень большего мастерства в смысле

уменьша конкретизировать и развивать музыкально-тематический материал, Попов еще, по-видимому, не овладел нужным для такого ответственного замысла мастерством инструментовки. Об этом свидетельствует и ряд переделок и облегчений, которые были им сделаны в процессе репетиции.

Исполнение считаю крайне неудачным. Дирижер не помог путем возможной динамической ретуши выявлению основных мыслей композитора, а утрировал неудачи оркестровки. Укажу хотя бы на то, что тема тарантеллы в финале совсем не была слышна, выделялись только "икающие" синкопы меди, должноствующие служить лишь "подставкой темы". Плохо была слышна и совершенно лишена выразительности вторая тема первой части. Вообще исполнение было сухое. Та непосредственность и лирика, которая должна лежать в основе второй части — их вовсе не было. Даже свободно бегающая каденция кларнетов была строго метризирована и метрономизирована. Исполнение было явно недоработанным, и об этом говорили многие оркестранты, требовавшие отложить исполнение Симфонии.

Мое мнение о внутреннем идейном содержании Симфонии. Я не могу сделать вывода о ее классовой враждебности. Я не вижу в ней воинствующего современничества, несмотря на наличие в ней отдельных, продиктованных классово-чуждыми течениями приемов. Я не вижу даже преобладания современных западных буржуазных влияний. Брамс, Малер, Вагнер, Чайковский, Скрябин (он есть и во второй теме второй части, но не в "экстазе" эротическом и не в мистериальном характере, а в духе романтизма первой симфонии) Бетховен — все эти влияния также несомненны в Симфонии Попова, как и влияние Прокофьева, Стравинского, Шенберга, Кшенека и Хиндемита.

Я считаю, что после Септета в Симфонии Попов именно ставит перед собой во всей широте проблему преодоления современничества, и если он не достигает этого в партитуре (здесь сильнее план ... у немецких экспрессионистов), то в большой степени успевает в этом в музыкально-тематическом тексте произведения. Именно этим я и объясняю премирование Симфонии правительственной комиссией и ее высокую оценку на нашей прошлой дискуссии. Музыкально-тематический текст произведения ценнее, значительнее, выше ее оркестровой редакции.

Я полагаю, что Симфония — пройденный Поповым этап. Ее музыкальный текст был закончен еще в 1931 году. После этого Поповым было сделано несколько значимых композиций в области киномузыки, в которых он непосредственно сталкивается с советской тематикой. Я имею в виду "Новую родину", "КШЭ", "Чапаев". Из них первые две композиции стоят на уровне подлинного симфонизма и уже с определенностью говорят о подходе композитора к задачам советского реалистического искусства.

Мы имеем дело с очень сложным произведением, при первом прослушивании которого "растерялись" и не могли проследить за ходом развития мысли композитора даже некоторые испытанные профессионалы. Один профессор, сидевший передо мной, во время генеральной паузы повернулся ко мне и спросил — не начало ли это второй части. А между тем именно в отношении рациональности размещения материала в смысле формы Попова все чрезвычайно логически выдержано.

Сегодняшняя дискуссия, как уже говорил Иван Иванович, должна протекать на возможно больше принципиальном и политическом уровне, чему хотя в сильнейшей степени будет препятствовать отсутствие партитуры.

Нужно оставить раз и навсегда РАПМовские неаргументированные утверждения в суждениях о музыке, рассуждения о впечатлениях вообще, о формализме на основаниях просто непонимания, вызванного сложностью языка (о чем на днях писал в "Известиях" Шостакович)... Давайте опираться на конкретные примеры, на конкретные ссылки, давайте опустимся с высот эмпиризма в сферу деловой профессиональной критики.

Вот основные мысли, которые мне хотелось по этому поводу высказать...

Тов. РЯЗАНОВ: Товарищи, мне хотелось бы сначала остановиться на Гаврииле Николаевиче Попове, как на определенном типе композитора, постольку, поскольку это будет иметь для меня большое значение в определении последнего произведения, которое мы слышали 20-го марта. С моей точки зрения, Гавриил Николаевич Попов относится к типу композиторов-профессионалистов, в отличие от тех композиторов, у которых творческий процесс протекает в некой стихийности, композиторов стихийно-эмоционального типа. Интеллектуальное начало в творчестве Попова является чрезвычайно важным и организующим фактором в его творческом процессе, но интеллектуализм Попова, с моей точки зрения, все же не такого порядка, где элементы движения и соподчиненности интеллектуального начала находятся в некоем гармоническом взаимодействии. Мне кажется, что интеллектуализм Попова и эмоциональное начало является не в достаточном гармоническом взаимодействии в его творчестве. Элементы рационализма явно преобладают.

Это обстоятельство, по-моему, определяет некоторые особенности в творчестве Попова такого порядка: во-первых, творчество самого Попова никогда не является импровизированно-возникающим, оно всегда возникает с каким-то строго продуманным замыслом. Творчество Попова является достаточно проблемным для него, ибо, не касаясь сейчас сущности поставленных задач и проблем, нужно сказать, что моменты проблемности всегда в творчестве Попова присутствуют. Эта проблемность во всех случаях у Попова ставит перед ним задачи, каждый раз как-то по-новому, по-особенному осмыслить то или иное задание, вызывает стремление к формальному и, в частности, к музыкально-языковому новаторству, вызывает стремление не задерживаться в определенном жанре и в определенном типе композиционных заданий, а выразить себя в различных жанрах и в различных заданиях. Это видно из того, что в течение всего своего творческого пути Попов успел проявить себя в самых различных областях музыки, начиная с камерных фортепианных пьес через вокализ, септет, через драматический театр, звуковое кино и, наконец, симфонию. Это обстоятельство вызывается определенным выраженным интеллектуальным началом в его творчестве.

Третий момент — сам процесс работы Попова отнюдь не импровизационный. При работе строго организованной композитор постоянно находится под воздействием некоего самоконтроля, отсюда момент аналитического мышления является фактором не только последующего порядка в отношении творчества, а в целом ряде случаев предшествующим творческому акту и отсюда в значительной мере предпрещающим то или иное направление развития работы.

Музыкальное мышление Попова, с моей точки зрения, носит отвлеченный характер. Творчество Попова не связано с целым рядом явлений, которые у многих композиторов существуют, то есть явлений ассоциативного порядка, опредмечивания в музыке, звукописания и т.д. В тех случаях, когда Попов конкретизирует свои мысли, то сами мысли носят характер музыкально-понятийный. Это скорее символы, чем развивающиеся музыкальные образы. Это то, что с моей точки зрения составляет некоторые особенности Попова, как композитора.

По своему воспитанию Попов несомненно прошел две стадии развития. Одна стадия — это тот период, который был охарактеризован В.М.Богдановым-Березовским — учебный период, а вторая стадия, которая мною лично определяется с того момента, когда Попов впервые выступил с прикладной музыкой в драматическом театре. Отсюда начинается вторая линия работы и мне кажется, что эта вторая линия работы в творчестве Попова не выросла из первой, а осталась в каком-то параллельном ряду в его сознании. Мне представляется, что в творчестве Попова эти две линии продолжают развиваться. Одна — учебная линия, где Попов выступает в каком-то самодовлеющем развитии тех или иных художественных замыслов, а вторая линия — эта то, что определяет его работу в звуковом кино, в драматическом театре и т.д. Мне кажется, что именно первая линия и подводит непосредственно к созданию Симфонии.

Отсюда у меня впечатление, что Попов принадлежит к типу композиторов чрезвычайно устойчивых, типу композиторов, которые довольно рано самоопределяются, с одной стороны, и композиторов, которые очень определенно, уверенно пребывают в той области, в которой они впервые складываются. Попов вовсе не принадлежит к типу композиторов, которые нервничают, оглядываются назад, переоценивают и т.д. Попов очень уверен в себе, очень уверен в своем профессионализме и в своем профессиональном мастерстве работает в тех областях, где он считает себя выражающим композитором.

Перехожу непосредственно к Симфонии. С моей точки зрения, смысловая сторона Симфонии, ее содержание является продуктом в достаточной степени путанной, неясной философии и неверной в основе. Я не согласен с Валерианом Михайловичем в том смысле, что Симфония представляет собой с точки зрения замысла некое беспорочное явление, а в осуществлении ее оказались некоторые изъяны. Я думаю, что если суммировать это, то можно сказать, что человек находится в некоем противоречии с действительностью, затем находится в размышлении, уходит в себя, и затем коллектив поглощает личность. Нельзя сказать, чтобы этот замысел был таким беспорочным и достаточно философски ясным и целостным. Думается, что здесь имеется некая философская путаница и это есть основное, а остальные пороки в значительной степени связаны с этим.

Второй вопрос очень важный, который встает перед каждым композитором, встает безусловно и перед теми композиторами, которые работают в формах, приуроченных, например, для музыкальной самодеятельности и т.д., — это вопрос для какого слушателя произведение создается. Если представить себе, для кого писалась Симфония, на кого она рассчитана, то мне кажется, что чем дальше отходит время от момента окончания Симфонии, тем меньше становится явным, для кого Симфония писалась. Может быть, если бы это было в 1928/1929 годах, этот адресат находился бы очень близко и в прямом соотношении к музыке, но в 1935 г. совершенно очевидно для меня лично, что Симфония сейчас адресата не имеет или ее адресат направлен к такому ограниченному кругу слушателей, как раз тех слушателей, которые несомненно могли бы быть связаны вкусовыми, может быть, групповыми интересами и которые, конечно, не могут являться основным контингентом для слушания Симфонии. С этой точки зрения Симфония остается, на мой взгляд, без адресата. Дело в том, что и вся ее концепция и средства ее выражения, словом, все, что составляет ее содержание и форму, само по себе не находится абсолютно ни в каком соответствии с той реальной действительностью в отношении аудитории, на которую мы, композиторы, сейчас пишем.

Третий вопрос — это средства, которыми Симфония написана. Несомненно, что она написана на базе определенной преемственности музыкальной культуры. Здесь назывался целый ряд авторов, которые преемственно определили музыкальную культуру Попова. В числе этих авторов упоминались Чайковский и Стравинский, но почему-то очень мало упоминались два автора, которые, с моей точки зрения, несомненно имели громадное и решающее значение в творчестве Попова и довольно рано определили его курс развития — это Шёнберг и, во-вторых, Альбан Берг. <...> Альбан Берг, начиная с опуса 11-го несомненно имел на Попова громадное воздействие еще в 1924 — 1925 гг., затем Шёнберг в ряде пьес, которые Малько исполнял дважды в 1927 году. Это Попов, конечно, знал, и эти произведения безусловно могли иметь на него то или другое воздействие. Постановка “Воццека” тоже имела громадное воздействие на Попова. Я не говорю о произведениях Кшенека типа Скрипичного концерта, типа “Джонни наигрывает” и т.д. Вот эти произведения, мне кажется, в гораздо большей степени, чем Стравинский, я уже не говорю о Прокофьеве, который, насколько мне известно, никогда Попова не интересовал, как композитора, — эти произведения являются основными руководителями в тот период, когда Попов формировался, как композитор. Надо сказать, что усваивалась от Шёнберга и от Альбана Берга не только техническая

сторона воспроизведения, но несомненно, что и какая-то смысловая, идейная сторона. Этот налет в Шёнберге шопенгауэровского пессимизма, затем то, что имеется в "Воццеке", даже на такой социально заостренной тематике как "Воццек" — какая-то коллизия, какие-то чрезвычайно сложные психо-паталогические явления — все это несомненно откладывало какой-то отпечаток в смысле музыкального воспитания Попова.

Я знаю точно, что вопросы музыкальной культуры, развивавшейся в старой России, мало интересовали Попова. Единственный, кто привлекал его внимание, — был Чайковский, но ни то, что было до Чайковского, ни то, что было одновременно с Чайковским, — его не интересовало. Несомненно, он знал это творчество, но никакого непосредственного воздействия это творчество на него не имело.

Попов в своей технике несомненно брал очень много от западно-европейской техники, но вот что интересно: то, что брал Попов в западно-европейской технике, тем не менее усваивалось им вовсе не целиком и, судя по Симфонии, не усвоено было от западно-европейской техники одно очень важное свойство, которое, с моей точки зрения, нам композиторам, усваивать необходимо. Я на этой позиции твердо держусь. А именно: современная западно-европейская композиторская техника предъявляет к композитору прежде всего требование колоссальной экономии в средствах выражения для выражения тех мыслей, которые композитор поставил своей задачей выразить. Если для выражения соответствующих мыслей нужны три ноты в аккорде, так именно три ноты возьмутся, а не 6 и не 20. Если нужно провести одноголосную линию, так она будет проведена одноголосной. И так во всем. Если для выражения той или иной тембровой особенности нужна такая-то комбинация, то будет взято столько аккордов, сколько нужно. Если нужно выразить аккорд, имеющий мягкое звучание, и имеется два кларнета и труба, то труба засурдиненная будет поставлена между двумя кларнетами и будет звучать мягко. То есть использование ее по линии максимально-экономного, рационального и эффективного использования. И как раз Шёнберг эту технику максимально культивировал.

Если обратиться к Симфонии Попова, как к оркестровому произведению, то мы видим как раз обратный принцип использования западно-европейской техники. Все то, что в западно-европейской технике складывается под влиянием некоего идейного кризиса и распада, все то, что вкладывается под влиянием некой философской размагничности и т.д. — все это сказалось в значительной степени на Симфонии Попова, а все то, что относится к конструктивной ясности, в Симфонии отсутствует. Прежде всего Симфония не имеет совершенно явно выраженного направления мысли. Все главные мысли в этом произведении совершенно разбиты и отсутствуют, вот почему и получилось то самое, о чем говорил Валериан Мих., что когда слушаешь в клавире, то все главные мысли выплывают на поверхность, а в оркестре они все оказались запрятанными, и оркестровая техника подавила эти мысли. Вот вторых, исполнительская аппаратура взята колоссальная, а эффективность воздействия минимальна. Я скажу больше — уже в первой части прекращается совершенно дальнейшее воздействие оркестрового аппарата, с точки зрения каких-то градаций звучности, регистровых отношений, колористических, гармонических и т.д. Все это оказывается исчерпанным очень быстро. В этом я вижу, конечно, известную неопытность, неумение Попова и неовладение этим аппаратом для выражения соответствующих мыслей.

С точки зрения стилистических особенностей, Симфония больше всего носит и в первой и во второй части черты позднего романтизма. Я бы не сказал, что там элементы, которые усмотрел Валериан Мих. элементы бетховенских оборотов и т.д., может быть, эти бетховенские обороты и были — это не трудно сделать, если сделать ход от соль до до, — это будет уже бетховенский оборот. Но в плане непосредственно воздействующего фактора совершенно явно и первая и вторая часть звучит именно, как часть, возникающая под

определенным влиянием позднего романтизма и вагнеровского, и послевагнеровского, главным образом. А вот третья часть в этом смысле сделана как-то отдельно и, очевидно, под влиянием уже некоторых работ, которые Попов производил в драматическом театре, в звуковом кино и т.д., она несомненно иначе звучит и имеет на себе совершенно иные стилистические черты, но средства оркестровки здесь сохранены те же самые, что и в первой и во второй части, поэтому она должна была звучать чрезвычайно стремительно и напористо; на самом деле в оркестре она звучала также адажно, также затянута, и эта сторона не была заметна как создающая некоторую противоположность третьей части по отношению к первым двум. На самом деле эта разность есть, и при клавири она была гораздо более заметна, чем в оркестре, но в силу разных удвоений и т.д. все это нивелировалось одной общей оркестровой звучностью.

Относительно гармонического языка Попова. Гармонический язык Попова является чрезвычайно отобранным. У Попова на протяжении его творчества никогда не было такого положения, чтобы можно было говорить о противоречии стилей. Здесь некая единность выражений, которая наблюдается в его творчестве. ... Гармонический язык Симфонии — это тот же самый язык, который был в вокализе, фортепианной сюите и т.д. Этот гармонический язык в то же время является чрезвычайно опасным для Попова. Вот почему. В нем уже не вмещаются те новые тенденции, которые в творчестве Попова безусловно имеются и которые так или иначе прорываются в его театральных работах, ибо здесь при разложении лада, при некоем хроматизированном принципе не видно границ качественных вертикалей и их соотносимости. <...> Он хочет создать конфликт, между тем он вводит в состояние гармонии все те средства, которые взаимно уничтожают первоначальное направление воздействия. Гармонический язык Попова является основным фактором, который мешает Попову очень многие мысли выразить так, как он хотел бы. Я не сомневаюсь в том, что третья часть по своему первоначальному замыслу была задумана совершенно иначе, чем она оказалась осуществленной. Форма Попова страдает теми же признаками, как и все произведения позднего романтизма. Это известная разорванность, нервный пульс неоправданный ритмическим стержнем. Отсутствие четкости, ясности, кадансности, ясности разделов формы создает отсутствие контрастов и в то же время не создает несостоящего единства. Все это звучит какими-то короткими, обрывочными пластами.

Первая часть развивается на многократно начинающихся вступлениях. Я прошу извинения за маленькое лирическое отступление, но очень многие наши современные произведения страдают этим недостатком, — каждое произведение имеет 20 вступлений, 10 заключений и никакого среднего развития. Здесь это происходит из свойств самого материала. Материал, которым Попов оперирует, не дает возможности оперировать другой формой. Сама форма звучит сейчас так, что мы могли бы сказать, что она звучит бесформенно. Эта разрывность, клочкообразность, кусочность несомненно воздействуют на общую шаткость и неспокойность формы. Но это не техническое несовершенство Попова, а это есть несомненный результат конструирования на том материале, которой иных результатов и не может давать. В этом смысле, когда сопоставляют Попова с Шостаковичем, я должен сказать, что здесь мы имеем полнейшую антиподу. У Шостаковича ритмический пульс определяется на колоссальной дистанции, между тем у Попова мы не имеем общего ритмического связующего пульса и развития формы... Я должен сказать, что эмоциональное воздействие минимально, то есть равно нулю. У меня было впечатление, что звучат очень большие объемы и т.д., но психо-физиологическое воздействие всего этого не повышается. Я проверял это и на многих других. Также и тот драматизм, который вложен в Симфонию, до слушателя не доходит.

Что мне хотелось бы сказать в отношении Попова в заключении? Мне кажется, что творчество Попова не находится в тупике. Я убежден, что Симфония — это есть пройденный этап для самого Попова, ибо человек, закончивший

произведение в 1931 году и выполнивший уже целый ряд других работ, ясно, не может оставаться на тех позициях, на которых он находился в 1927 году. Со стороны это произведение, которое звучит в 1935 году, производит ошеломляющее впечатление и в этом виде некий предел пути Попова. Но мне кажется, что это не предел пути Попова. Я согласен с Валериан. Мих., что это есть некоторый этап. Сейчас творчество Попова идет уже не от той учебной линии, а от его театральных работ и т.д. Я думаю, что работа над оперой, как привнесение нового опыта, который конкретизирует эти образы, направит его мышление на создание каких-то четких, ясных характеристик и т.д. Это все в значительной степени приблизит его к какому-то более ясно-му выражению реализма в музыке.

Так что я склонен рассматривать Симфонию, как этап, но основное, что Попову надо иметь в виду, это то, что музыкальное творчество в нашей стране отличается целым рядом чрезвычайно важных смысловых и идейных признаков от западно-европейского творчества. Оно отличается в значительной мере и по музыкальному языку, отличается оно потому, что страна наша в музыкальном отношении чрезвычайно многоязычная страна. В нашей стране в 175-ти народностях, населяющих ее, исторически сложился очень большой культурный собственный опыт музыкального языка, не, абстрактно говоря, как формы выражения, а связанного с развитием музыкальной семантики. Я думаю, что если бы творчество Попова учло бы опыт многоязычности нашей страны и многовековой опыт этих народностей, это явилось бы чрезвычайно важным импульсом для того, чтобы его творчество сразу обогатилось бы очень важным фактором, а именно зазвучало бы не для маленького круга музыкантов, а для очень больших масс.

Позвольте вам напомнить один случай, когда творчество Шостаковича нашло сразу очень большой отклик в широких массах. Я должен оговориться, — это произведение, с моей точки, зрения вовсе не такое интересное, но тем не менее обладающее целым рядом признаков, которые давали возможность очень быстро воспринять его. Я имею в виду песню из "Встречного", песню для меня лично вовсе не являющуюся такой песней, о которой я сказал бы, что вот идеал творения, — далеко нет. Я считаю, что это произведение далеко не перворазрядное в творчестве Шостаковича, но очевидно Шостакович в работе с режиссером сумел найти это обращение к большой аудитории. Когда мы говорим о советском симфонизме, я думаю, что какие бы монументальные проблемы он ни затрагивал, все-таки сама форма изложения должна считаться с тем адресатом, к которому симфония направляется, а адресат — это та большая масса, и многоязычная в своем музыкальном восприятии, и только в этом случае этот симфонизм приобретет большое значение. Наш симфонизм отличается от западно-европейского не только тем, что он совершенно иной по своим идейно-содержательным признакам, но и по форме он тоже иной, потому что апелляция к другой аудитории заставляет его считаться с развитием нашей страны в наших условиях. Попов это игнорировал в своей Симфонии, и она ему очень сильно отомстила за это. Симфония могла бы вызвать колоссальную дискуссию не с точки зрения только ее существа, но она вызвала колоссальное раздражение в целом ряде кругов своей внешней формой и т.д., ибо язык, который был дан Поповым в этой Симфонии прежде всего вызвал реакцию такую, которая поставила под подозрение вообще дальнейшее развитие советского симфонизма на таком музыкальном языке.

Тов. ДИСТЕЛЬ: Я скажу свое личное мнение о Симфонии и мнение оркестра Ленинградской филармонии. Попов нам объяснял, что он хотел сказать этой Симфонией. Докладчик, по-моему, этого не сказал и мне хотелось бы добавить, что из тех вопросов, которые ему были заданы, один заключался в том, что его спросили: а какое идейное содержание он вкладывает в это произведение — и он сказал, что здесь он хотел выразить колебания

советской интеллигенции того периода. У меня в связи с этим возник вопрос, действительно ли Попов руководствовался этой идеей, действительно ли эта идея толкнула его на написание симфонии? Мое личное глубокое убеждение заключается в том, что не это толкнуло на эту Симфонию; мне кажется, что здесь просто попытки искания формалистического порядка. Может быть, это попытка найти новые звучания в регистрах инструментов, найти какой-то новый музыкальный материал, но во всяком случае ясную идейную сторону произведение Попова, на мой взгляд, не имело. Отсюда, по-моему, провал этого произведения на эстраде Филармонии.

Вот если говорить о сложности и туманности этого произведения, то здесь, мне кажется, что нужно сказать свое отрицательное мнение, потому что вряд ли можно найти аудиторию, которая будет откликаться и реагировать на произведение, если там не будет ясного художественного правдивого языка. И ничего нет удивительного в том, что и оркестр и аудитория так реагировали. Здесь отсутствовал ясный, убедительный, не с точки зрения упрощенчества, но ясный мелодический рисунок, и кроме того язык Попова не только не доходит до массового слушателя, но не доходит даже до того музыканта, который сидит и репетирует эту Симфонию в течение 7—8 раз, а мне лично кажется, что если бы можно было поставить эту Симфонию в разрезе дальнейшего развития советской симфонической культуры, то здесь, по-моему, очень наглядно может ощущаться то отрицательное отношение к этой Симфонии, которое можно видеть из того, что такое симфоническое произведение никак не соответствует тем требованиям, которые мы сейчас предъявляем к советскому симфонизму, и потому оркестр в своем подавляющем большинстве отрицательно относится к этой Симфонии.

Тут некоторые товарищи ссылались на то, будто бы Попов недостаточно владеет аппаратом оркестра, что если переработать и исправить эту Симфонию, так она будет иначе звучать, — такие голоса были. Но, мне кажется, что это неправильно, ибо мне лично думается, что Попов достаточно зрел и достаточно знаком с оркестром, но что здесь есть путь исканий новых звучаний, желание заставить играть скрипку, альт и т.д. на тех регистрах, на которых оркестранты не привыкли играть, и это потому, что он хотел создать что-то такое оригинальное, чтобы выделяло эту Симфонию от всего другого.

Ритмическая сложность этой Симфонии говорит о том, что этой ритмической сложностью советские композиторы немного увлекаются. Я могу напомнить Симфонию Шапорина, затем последнюю вещь Чулаки. Я не сравниваю эти вещи, но я хочу сказать, чем руководствуются советские композиторы. Если они рассчитывают на то, что этим они сумеют сделать эту симфонию более близкой, более подходящей к нашему времени, — мне кажется, что не этот путь должен быть у советского симфониста, мне кажется, что дело не в том, чтобы усложнять и находить какие-то новые формальные моменты в произведении, а нужно найти какое-то совершенно другое идейное содержание, потому что когда оркестр играет советских композиторов, то он прежде всего спрашивает себя и других, что здесь советского. Вот первый вопрос, который задает наш артист оркестра филармонии, и если он находит здесь что-нибудь близкое к советской действительности, он относится к этому произведению положительно; если он видит, что здесь очень мало близкого к советской действительности, то он к этому произведению относится отрицательно.

Тов. ДЗЕРЖИНСКИЙ: <...> Мне хотелось бы сказать несколько слов не столько о Симфонии Попова, сколько о значении для нас, советских композиторов, и какое влияние она имеет и будет иметь на композиторов, ибо я не думаю, чтобы эта Симфония имела влияние на слушательскую массу, потому что она будет очень редко исполняться.

В виду того, что я не могу относиться к музыкальным произведениям очень объективно, я всегда их рассматриваю с точки зрения того, насколько они мне близки и симпатичны или насколько они мне неприятны.

Должен сказать, что Гавриила Ник. я знаю давно. Моя первая композиторская учеба была как раз у Гавриила Ник., и сейчас прежде чем приступить к высказыванию, я хотел бы раз навсегда оговориться, что к творчеству Гавриила Ник., которое я достаточно знаю, ибо оно по количеству не велико, я отношусь очень антипатично с первого же знакомства, которое у меня было еще по Септету и по его Фортепианной сюите. Всю современную западную музыку я просто органически совершенного не перевариваю и поэтому о такого рода произведениях я раньше боялся высказываться, я слишком мало еще знал музыку, слишком мало ее чувствовал и изучал <...> и поэтому правы были, когда я в кулуарах высказывался довольно резко об этой музыке и мне говорили, что это некультурно. <...>

Мне хотелось бы указать на одну черту Гавриила Ник., которая всегда меня поражала, — это очень положительная черта — это принципиальность Гавриила Ник. Очень многим советским композиторам не достает этой принципиальности. Вот эта линия, которую человек взял с самого начала и ведет ее последовательно, — это большая заслуга Гавриила Ник. Другое дело, куда эта линия ведет, но все-таки чрезвычайно ценно, что все его произведения глубоко связаны между собой и вытекают одно из другого. <...> Единственный его грех в смысле принципиальности — это звуковое кино, где он пишет очень неважную музыку и главное — такую музыку, которая ничего общего с ее основной линией не имеет. С другой стороны, я должен не согласиться с Петром Бор. относительно театральной музыки. Его музыка для Красного театра — это было определенное продолжение его линии, причем, поскольку это была театральная музыка, — это было очень ярко и интересно и, естественно, что если бы Гавриил Ник. эту линию продолжил бы, он достиг бы в этом отношении очень многого, ибо я твердо убежден, что по дарованию Г.Н. — это явление исключительное в нашей музыкальной действительности, и страшно жалко, что композитор идет по такому пути, который в достаточной степени чужд музыкальным вкусам нашей действительности.

Касаясь концерта 23-го апреля, мне хочется указать на произведение М.И. Чулаки, которое в известной степени переплетается с симфонией Попова. Должен сказать, что я, к сожалению, считаю Попова более значительным композитором, но влияние Попова на Чулаки ни в какой степени не было благотворным. И мне кажется, что очень нехорошо, когда тот же Мих.Ив. Чулаки, будучи деятелем РАПМа, достаточно убежденным, сделавшим очень много плохого и хорошего в этом направлении, тем не менее, когда он доходит до оркестра, это напоминает у него тенденции голого формализма. Для чего этот ритм на 16, на 17, когда такой профессиональный дирижер, как Шнейдерман, которого я не особенно высоко ставлю (смех), тем не менее на 3/4 он прекрасно может продирижировать. Мне кажется, что это не объясняется определенным замыслом этого произведения. То же самое можно сказать о произведениях Волошинова, который работал вместе с Чулаки в области массовых жанров. Волошинов, например, пишет песню о Ворошилове и тут же пишет песню на тексты Сафо. Стилистически это такая большая разница, что, например, его песня на Сафо — это вершина своеобразной изощренности до такой степени, что дальше просто крыть нечем, и наряду с этим — массовые песни.

Я это говорил не к тому, чтобы зубоскалить по поводу Волошинова или Чулаки, но я хочу сказать, что этой определенной линии, линии Попова, надо многим композиторам учиться. Именно потому, что Попов непрерывно ведет эту линию, и надо бороться с этим, потому что я лично этой музыки просто не переношу, хотя в целом ряде случаев эта линия и имеет положительное качество для наших композиторов.

Если Попов с его колоссальным дарованием перестроится и напишет истинно советское произведение, то это будет настолько искренне и убежденно, что оно завоюет горячие симпатии широких масс.

Тов. ГЛАДКОВСКИЙ: Когда два года тому назад была дискуссия по поводу Симфонии Гавр.Ник., меня тогда эта Симфония поразила с некоторых точек зрения. Во-первых, она меня поразила тем, что эта Симфония не может быть воспринята никем из слушателей в ее оркестровом звучании, по целому ряду строения своего тематического материала, по целому ряду гармонических моментов и т.д. Тогда партитура уже наличествовала и Гавриилу Ник. указали, что эта музыка не может быть воспринята ни музыкантами, ни слушателями. Гавр.Ник. очень живо реагировал на это замечание и начал мне отдельными кусками доказывать, что нет — вы ошибаетесь, вот кусок, он совершенно удерживается в плане нормального восприятия; вот другой кусок — совершенно определенная тональная тема. Я говорю — да, совершенно верно. И он даже указал на одно место, где у него ми-мажорное трезвучие, без всякой примеси в конце первой части. Но все-таки он меня не убедил в том, что общий контекст всей вещи никак не зацепит сознания нормального слушателя, даже весьма культурного и изощренного в восприятии чрезвычайно сложных вещей. Меня это поразило. Меня поразило, откуда идет творчество композитора, который пишет явно невозможную для восприятия музыку. Если бы в темпе адажио сыграть первое аллегро, то мы бы восприняли ладовые тональные отношения этой темы, и она могла бы звучать как кантус фирмус для создания большого полотна. Но там не было разницы между тематическим материалом и между нормальным восприятием. В плане гармонии тоже нет такого места, которое не может быть воспринято, и это мы доказали Гавриилу Ник., играя отдельные моменты. В партитуре нет ни одного места парадоксального или совершенно непонятного, но общий контекст этой Симфонии совершенно не может быть воспринят, потому что все эти элементы идут в таком темпе, который нормального человеческого восприятия не зацепит, и в этих случаях остается два выхода: или не слушать произведения, тогда не заснешь, или если внимательно будешь слушать, так можно заснуть, особенно в средней части. <...>

Мне кажется, что творческий метод Гавриила Ник. ошибочен. Даже если предполагать, что идейный замысел Симфонии Г.Н. зародился перед тем, как он писал Симфонию, то очень жалко, что этот идейный замысел зародился в такой общей, совершенно неконкретной форме, то есть я и не я, я и революция, или я и какая-то среда. Разве это конкретное мышление для композитора, когда я буду воображать какие-то круги, которые суживаются вокруг меня? Это философия, но отнюдь не искусство. Искусство — ... когда у композитора возникают конкретные, живые, реальные образы окружающей действительности, а то, что это такое? Я бы начал писать симфонию о Красной армии, думая о каких-то рядах лиц, и т.д., или — “я и революция”, так это я знаю, что такое, тут и пушки стреляют, и убивали близких людей, мы и теряли, и много приобретали т.д., а здесь голая абстракция и отвлечение.

Самый главный минус Гавриила Ник. — это неконкретный подход к разрешению проблемы идейного содержания. Он взял идею в ее общей форме, а не в конкретном преломлении, взяв ее из окружающей действительности. Я уверен, что и Чайковский, когда он сочинял 6-ю симфонию, думал не о я и не я, а именно о себе — Петре Ильиче Чайковском и своих переживаниях. Отсюда он и дошел до глубины общечеловеческих обобщающих символов.

Когда я мыслю о чем-нибудь конкретном из окружающей действительности, то мне приходит в голову конкретный музыкальный материал, а когда я мыслю вообще о я, то сейчас же начинается сопоставление чрезвычайно сложных интервалов и т.д. Мне кажется, что язык Гавриила Ник. Попова тесно связан с его идейным замыслом, а эта тесная связь не рождается от конкретной действительности, а рождается от философских абстракций.

Мне глубоко симпатичен рационализм Г.Н.Попова только в одном направлении — что каждую ноту он ставит сознательно, чего у нас, конечно, многие не делают. Но когда этот рационализм доходит до отрицания происходящей

вокруг живой жизни и переходит в кабинетный рационализм, то это глубоко отрицательное явление и с такими тенденциями наших композиторов нам нужно бороться. <...>

Заканчивая, я считаю, что когда Гавриилу Ник. приходится сталкиваться с живой действительностью, хотя бы в плане театральных работ, то он почему-то начинает говорить живым языком. По-моему, композитор должен быть всегда один, будь-то симфония, будь-то что угодно — он всегда должен как-то обобщать те переживания, которые он черпает из окружающей действительности, а не разделять свою линию на две линии. Вот эта черта Гавриила Ник. представляется мне чрезвычайно опасной, и я считаю, что на это нужно со всей силой указать. Композитор должен везде вести совершенно определенную линию, определенное философское углубленное внимание окружающей действительности.

Я считаю, что положительным качеством Г.Н. являются поиски нового языка. Эти поиски очень много нам дают в смысле умения обострить гармонию, дать интересные оркестровые звучания и т.д. Вообще никто не сомневается в таланте Г.Н., никто не сомневается в том, что его деятельность была бы чрезвычайно ценна, если бы он шел по более правильному направлению, именно — постигал бы окружающую действительность в конкретных образах, а не абстрагировал их.

Тов. АРАПОВ: Мне кажется, что Симфония Попова уже одним тем, что она вызвала такую обширную дискуссию, является безусловно значительным произведением. Вот почему особенно интересно на этом произведении проследить те завоевания в области симфонизма, которые мы имеем на сегодняшний день в советской музыке. Я считаю, что говоря о Симфонии Попова, нужно и говорить о Симфонии Шاپорина, Гладковского, Тимофеева. Я называю эти симфонии, поскольку эти симфонии появились за последнее время.

Мне кажется, что анализируя Симфонию Попова, которую я знаю очень хорошо, которую я неоднократно анализировал, до ее оркестрового звучания, я сейчас могу сказать о своих впечатлениях, когда я уже прослушал эту Симфонию в ее окончательной редакции.

Первое, что мне хотелось сказать об этой Симфонии, это следующее: я, к сожалению, опоздал и слышал только выступление Ив.Ив. Держинского, который говорил, что творчество Попова вообще ему антипатично, что музыка Попова вообще до него не доходит, причем он старался обосновать это определенными точками зрения. Мне кажется, что если внимательно проанализировать путь Попова от первых опытов его до Симфонии, то все-таки в Симфонии мы имеем определенный не то что итог пройденного пути, а уже желание показать новое качество.

Что получилось? Я считаю, что в Симфонии очень много недостатков. Прежде всего, ставя проблему монументального исполнения, а я буду очень твердо настаивать на этом, — мне кажется, что Симфония Попова именно ставит проблему монументальности, и получается то, что автор по существу страшно раздвоен в своем замысле. Мне кажется, что первая часть, которую я ставлю гораздо выше второй и финала, по своей идейной насыщенности не получает завершения в финале. Именно в финале, желая дать завершение концепции (а концепция Попова — это революция и интеллигенция), дает акцент не на революцию, а на "я". Получается "я" и революция, то есть очень крайний индивидуализм, который приводит его, я бы сказал, к скрябинским экстазным моментам. Я ставлю это в минус художнику, но разрешая такую сложную проблему, как перестройка индивидуальности в революции, Попов, конечно, мог споткнуться и, если финал не завершает всего замысла, это не есть сугубая порочность произведения.

Каковы же достоинства этого произведения? Прежде всего Попов, идя, может быть, от западно-европейской культуры, все-таки старается поставить проблему языка. Может быть, этот язык недостаточно преодолен, но все-таки

Попов пытается идти не эпигонским путем, и я не согласен с теми, кто утверждает, что Попов собрал всю западно-европейскую культуру и сделал эпигонское западно-европейское произведение.

Ив.Ив. Дзержинский говорил о том, что музыка должна быть эмоциональной, а этой эмоциональности он в симфонии Попова не увидел. Я недавно прослушал Симфонию А.П.Гладковского, которая поднимает новую тематику, очень яркую и интересную. По существу, его Симфония — это добротное произведение, очень тщательно технически сделанное, показывающее мастерство автора. Но я бы сказал, что путь Гладковского — это путь без дерзаний, без срыва, и мне кажется, что создание советского симфонизма может быть только путем срыва и неудачи, а из этих срывов и неудач получится новое качество материала. Может быть, Симфония продолжает почтенные традиции русской классической школы, но они идут под названием новой темы. Мне кажется, что в нашем симфонизме должно быть иное качественное содержание.

Сравнивая с ней Симфонию Попова, несмотря на ее большую доступность, мне кажется, что она консервативнее Симфонии Попова, потому что все понимание революции, например, в Симфонии Шапорина сводится к созерцательным лирическим моментам. Это своего рода быль, которую воспевают художник очень красивыми, очень яркими страницами, но она сплошь от начала до конца страшно статична и финал шапоринской симфонии звучит неубедительно и не вытекает из концепции всего замысла.

Переходя к тем впечатлениям, которые вызвала Симфония Попова, мне хотелось бы сказать следующее. Мы слышали выступление оркестра, который относится отрицательно к Симфонии, говоря о том, что много сложностей и не видно замысла. Вполне естественно, что в каждом новом произведении будут и новые сложности. Я считаю, что несчастье Попова в том, что он своими сложностями, своими деталями часто губит основной замысел. В этом безусловно его погрешность. Это идет от Септета, это идет от того пути, когда прием становится самоцелью. ... Я бы не сказал, что Попов не знает оркестра, а просто это тот метод, который у него должен отмереть.

Сейчас о Попове говорят, как о запоздалом явлении, говорят, что эта Симфония является уже вчерашним днем. Я с этим согласен. Симфония создавалась в 1927 году. Я хотел бы узнать, какое впечатление было бы, если бы сейчас Шостакович выпустил оперу "Нос"? Я думаю, что ее постигла бы та же участь. Он писал ее совершенно точно по датам, как и Попов свою Симфонию. Поэтому я думаю, что если бы мы сейчас оценивали "Нос" Шостаковича с такой же позиции, как Попова, то безусловно Шостакович не смог бы дать "Леди Макбет", Шостакович смог преодолеть все недостатки, которые были в опере "Нос", и, считая Попова чрезвычайно талантливым, чрезвычайно самобытным композитором, я думаю, что он в следующем произведении сможет преодолеть все свои недостатки.

Мне хотелось бы сказать несколько слов о термине "формализм", который очень часто у нас употребляют. Мне хотелось бы, чтобы кто-нибудь постарался раскрыть этот термин на конкретных музыкальных произведениях. Когда мы встречаемся со сложным произведением, в котором мы сразу не можем отдать себе отчета, мы говорим: "оно формалистично". А я спрашиваю, может ли быть произведение, написанное в традициях русской школы, формалистичным? Я считаю, что, может быть, поэтому не дискуссионность, не сложность только является формализмом. Поэтому, когда Попова упрекают в формализме, я с этим не согласен.

Относительно оркестровки. Я хорошо знаю это произведение. Многие композиторы говорят, что они не разобрались в нем, а я считаю, что каждая линия имеет совершенно ясный мелодический рисунок, который можно напеть (напевает), каждая тема идет совершенно точно, никаких пластов, клякс и сплошных диссонансных линий, которые мы встречаем часто в творчестве, звуко-монтажных подражаний, здесь нет. Симфония сильна своими конструктивным, четким, мелодическим построением. В этом сила дарования Попова.

Попов не смог соразмерить своих сил, он одновременно взял несколько линий. Разработка не получилась. Когда 8 валторн играют 2-ую тему и 10 гобоев играют 3 тему, одновременно, то, конечно, тут получится хаос. Я могу показать много деталей в партитуре, которые безусловно скрыли, сняли основной замысел симфонии.

Тупик ли это или путь? Я считаю, что это путь, путь очень сложный, очень самобытный, потому что я считаю Попова стоящим с ошибками, безусловно, но на пути к советскому симфонизму. Мне кажется, что этот путь чрезвычайно сложен и что все те ошибки, которые имеются у Попова, мы должны ему показать, но безусловно через этот путь Попов выберется на свой самостоятельный творческий путь.

Мне хотелось бы закончить свое выступление следующим. У нас произведения средние, произведения, которые ни полезны, ни вредны, выпускают слушателям, и по существу они проходят мертво. Я беру пример — концерт Кабалевского, который прозвучал на юбилейной дате 23-го апреля, и считаю, что это музыка ни прошлого, ни будущего (аплодисменты), музыка, которая не ставит никаких проблем. Поэтому я считаю, что всякое дерзкое произведение, которое имеет ошибки, мы должны раскрывать, ... а мы часто бьем кулаком — это не вооружает, а разоружает.

Тов. ГИНЗБУРГ: — Я начну с выражения глубокого неудовлетворения по поводу выступления Б.А.Арапова. Я считаю, что ставить вопрос так, что можно выпускать произведения только потому, что они дерзают, — это означает возврат к самым худшим позициям. Становиться на эту позицию, это значит становиться на платформу РАПМа. Для того, чтобы познать, что такое формализм, Борис Ал-дрович должен прежде всего познать свою собственную речь.

Б.А. говорит, что самый факт того, что вокруг этого произведения развернулась большая дискуссия, показывает, что это произведение значительное. Это факт, но ведь нас интересует не значительность произведения, а его направленность, и Б.А. во все своем выступлении выхолостил этот момент. Он говорил о чем угодно, кроме того, что же по своим тенденциям, по своей сущности, представляет собой это произведение. Б.А. говорил, что не нужно рассматривать формализм только как нагромождение диссонансов, но все-таки мы должны исходить каждый раз не из того, как ставит вопрос Б.А., ибо в свое время некоторые из нас развивали аналогичные идеи, и я думаю не для того мы росли, чтобы в 1935 году проповедовать, что в новом произведении должна быть новая сложность, что Симфония Шапорина консервативнее Симфонии Попова (шум). Тем лучше, если я вас неправильно понял.

Мне хочется сказать, что так подходить нельзя. Мы должны подходить так: что собой представляет данное произведение по своему содержанию и по своей направленности. И первый вопрос, который я бы здесь хотел поставить, — это следующий. Мы не так давно обсуждали вопрос — что в новой музыке является основным. Борис Александрович говорил, что если бы “Нос” мы обсуждали сейчас, то его постигла бы та же участь, что и Симфонию Попова. Правильно, конечно, мы должны учитывать, что Симфония писалась давно, но мы должны учитывать и другой момент: в 1935 г. автор заявляет и желает исполнить данное произведение, отстаивает его и не снимает его после репетиции. Конечно, правильно, что автор должен иметь возможность укладывать свое произведение, он не может только на основании теоретического замысла получить оценку. Но вот вместо того, чтобы признать, что это пройденный этап, он его выпускает в 1935 г. Это значит, что Попов отвечает за Симфонию не 1927 годом, а 1935 годом.

В этой же комнате мне и ряду других товарищей приходилось выступать по поводу квартета Рязанова, где мы все отметили как одно из больших достижений Петра Борисовича то, что он выступил с тем, что показывает его сегодняшний день, а не с тем, что показывает его пройденный путь. Я, как рядовой

советский музыкант, приходящий в филармонию, зная Гавриила Ник. по его последним произведениям. Например, его последнее произведение “Чапаев” прозвучало потому, что в “Чапаеве” музыки не так много (ПРЕДСЕДАТЕЛЬ: она малозначительна) и говорить о большом значении музыки “Чапаева” не приходится, это скорее иллюстративная музыка. Поэтому ссылаться на то, что это было в 1927 г., — нельзя.

Моя задача сегодня чрезвычайно трудна, потому что я не видел партитуры и, следовательно, сужу только по оркестровому выступлению. Моя задача чрезвычайно облегчена выступлениями Петра Борисовича и высказываниями остальных товарищей. Петр Бор. говорит, что это композитор очень устойчивый. Я думаю, Петру Бор. надо найти более точный термин. Мы говорим не об устойчивости композитора, а о застойности композитора (ПРЕДСЕДАТЕЛЬ: и даже не застойности, а упорстве). Если композитор много лет назад начинает с вокализа, идет через Септет, через фортепианную сюиту к Симфонии, то это не называется устойчивостью. И говорить о том, что это есть путь развития, как Борис Ал[ексан]дрович [Арапов] пытался нас убедить, это просто наивно. Вопрос заключается в том, что есть единая творческая линия и эта линия композитором продолжается с упорством до 1935 года и параллельно этой линии композитор начинает работать в драматическом театре и в звуковом кино. Работа советского композитора в звуковом кино и в драматическом театре мне представляется чрезвычайно важным моментом. Есть композиторы, которые считают, что это по сути дела является тем, что Дмитрий Дмитриевич назвал как-то ширпотребом, что это не основное, что композитор должен делать, а основное — это сочинять большие произведения. Это, конечно, неверно. Если мы можем констатировать громадный сдвиг, который сделал Щербачев в кино, так это потому, что работа в кино поставила его вплотную с проблемой реалистичности образа. И в творчестве ряда композиторов мы можем наметить, как сдвиг, перестройка происходила именно потому, что композитор силой общения с более прогрессивным, более передовым искусством начинает себя преодолевать.

Вот сегодня ругали Кабалевского, однако, его опыт “Петербургской ночи” показывает, что это безусловно крупный сдвиг. Особенно сильно это сказывается у Щербачева.

Конечно, путь к реализму может быть различным, не всем обязательно идти через программность, конкретность, но важно то, что уже сегодня отмечалось дважды, что Попов отказывается от всего этого, что для него не стоит проблема конкретности, а Петр Борисович еще сказал, что Попов работает не образами, а понятиями. Худшего комплимента композитору сказать невозможно. Человек, который отказывается от образности в искусстве, отказывается от искусства.

Петр Борисович это объясняет рационализмом творчества Попова. Я думаю, и не случайно, что основное воздействие, которое имел Попов, — это было воздействие Шёнберго-берговское. Вопрос об экспрессионизме и о путях экспрессионизма на западной почве — вопрос чрезвычайно важный и интересный. Именно из экспрессионистов выросло на западной почве все левое буржуазное искусство, которое примыкает к революционному движению на западе. И Эйслер, и художник Гросс, и Бейхер и целый ряд других авторов вышли именно из этого крыла. Но нужно учесть таким образом, что экспрессионизм позволяет дать определенную дифференциацию, и не случайно все-таки, что Эйслер нашел в себе возможность перестроиться, Берг замолчал, и не случайна судьба Шёнберга с этой точки зрения, ибо его изгнание из Германии не есть доказательство его перестройки. Кроме того, нас интересует не то, что происходит на Западе с тем или иным художником, а та функция, идейная, классовая, которую данная музыка несет в Советском Союзе.

Здесь нужно учесть то, чего мы, ранее пропагандировавшие современные позиции, не учитывали: что мелкобуржуазное устремление анархическо-индивидуалистическое бунтарство на западной почве является там прогрессивным, но будучи перенесенным на советскую почву — является реакционным.

Мы не можем брать изолированно партитуру только как существующую саму по себе. Когда Попов продолжал и продолжает традиции экспрессионистов, он берет индивидуалистические позиции, и Арапов совершенно убедительно и наглядно сегодня “защищал” Попова. Он говорит, “что финал (я об этом скажу позднее), что финал — это не только торжество индивидуализма, но даже сказал, что это что-то вроде эгоцентризма, т.е. это индивидуализм, доведенный до крайности, где теряется ощущение среды и революции. Революция была в 1-й части”.

На что это похоже? Это тупик мысли, кризис, который нужно не поддерживать, а отмечать, что композитор не только не справился, но не понял своей задачи. Нужно говорить о том, что не проблема “я и революция” была перед композитором, а проблема сохранения своего “я” в какой-то ситуации. Проходит первая часть — революция, а дальше я существую. Нужно из всего делать прямые и четкие выводы. Этот вывод отсюда естественен.

Идет разговор о клочкообразности форм. Валериан Михайлович в своем очень неудачном докладе пытался несколько раз оправдать Попова техническим неумением — что побочные мысли загромоздили главную и т.д. Если язык у человека нечеток, то это потому, что в основном мысли его нечеткие. Этому еще учил Ленин. Попов не умеет охватить ведущее и то, что главная его тема и все сопоставления являются одинаковыми, и что от может 8-ми валторнам и 10-ти гобоям дать первенствующее положение, показывает, что композитор не понимает основного стержня, за который нужно ухватиться. Клочкообразность формы не есть результат неумения — говорит Петр Борисович. Я тоже так думаю. Композитор, который тщательно взвешивает рационалистически каждую деталь, не может не понять, что 8 валторн и 10 гобоев не должны иметь одинаковое значение...

Теперь относительно финала. Мне кажется, вопрос о финале в советском симфонизме стоит чрезвычайно серьезно во всю ширь. Я не имею возможности подробно мотивировать это, но одной из специфических особенностей советского симфонизма является как раз проблема финала, т.е. проблема того, чем композитор резюмирует свою мысль.

В классическом симфонизме основой была 1-я часть. Финал, по существу, не являлся результатом развития предшествующих частей. У целого ряда великих симфонистов — Бетховен, Чайковский, ... проблема построения симфонии такова — симфония вырастает в нечто целое, где финал подводит мысль. Советские симфонисты не умеют объединить финал. Я особенно хочу с радостью отметить то, что пришлось отмечать в свое время, что тот же Петр Борисович, как раз сумел в своем квартете дать этот финал, который обобщил и показал все произведение. Попов не дал неудачный финал. Он дал тот самый финал, который Бор. Алекс. здесь расшифровал. Финал вытекал из определенной идеи и показал определенную идейную позицию Попова.

Здесь говорили, что Симфонию как будто бы премировали по первым частям и что, может быть, финал был тогда не в полном объеме. Я бы не премировал ее по первым частям.

Перейду к проблеме языка: Вал. Мих. совершенно поразил меня “гениальной паузой” (БОГДАНОВ-БЕРЕЗОВСКИЙ — генеральной). Тогда эта пауза была не распознана даже квалифицированными слушателями. Нужно покончить с теорией, что есть произведения популярные и доступные, а есть чрезвычайно сложные, которые можно принять с трудом. Один остроумец говорил, что современное произведение это такое, которое поймут со временем. Встать на такую позицию нам не приходится, а между тем вопрос о трудности понимания — вопрос основной. Все дело в том, что строй мыслей Попова является чрезвычайно рафинированным. Если позволить себе аналогию с Шёнбергом, который является для Попова основоположником всей музыки, то вспомните, что его интересовала небольшая кастовая цеховая аудитория, а может быть, его интересовало то, как он запечатлевает собственные мысли.

Перед нами вопрос в том, что различия между популярной музыкой и “академической” у нас существовать не может. Мы имеем примеры кинематографии, где стирается грань между замечательно формально построенным произведением и между массовым произведением. Ориентироваться нужно в этом плане. Мне кажется, что Попов является конечно человеком, заслуживающим очень большого внимания, и то внимание, которое ему уделила советская общественность, вполне оправдано. Его произведение является весьма значительным актом большого мастерства, но произведение по своему идейному содержанию является в корне чуждым советской действительности. Это произведение могло бы иметь какое-то значение, как пройденный этап, но тогда должно было быть не показано широкому советскому слушателю, а спрятано, как прячут многие из нас произведения, являющиеся для нас пройденным этапом. Если бы Попов считал это пройденным этапом. Все дело в том, что Попов на сегодня считает, что это произведение является произведением, за которое он отвечает. Мне кажется, что это произведение не может обеспечить Попову нужного пути.

Может ли Попов работать на наших советских позициях? Может, конечно, если захочет. Это тупик, из которого он может выйти и пойти по другой линии, которая в его же произведениях намечается. Наша задача — помочь ему перейти на другой путь и максимально предохранить его от того, чтобы он стоял на этой эволюционной линии...

Тов. ЭНТЕЛИС: После выступления Бориса Александровича мне придется сказать тоже, что сказал Семен Львович [Гинзбург], сказал по отношению к Петру Борисовичу — я совершенно согласен со всем, что говорил Семен Львович и хочу только ряд вопросов уточнить и добавить.

Путь Гавриила Николаевича Попова всем нам хорошо известен, известен он нам и потому, что количественно этот путь невелик. Я боюсь ошибиться в деталях, но мне кажется, что вкратце он сводится к Сюите для фортепиано, к Вокализу, к Септету, к ряду музык для театра и кино, и, наконец, к Симфонии.

Мне кажется, что сегодня здесь нельзя занимать той позиции, которую хотел занять Борис Александрович Арапов, нельзя говорить половинчато. За все время нашего движения, за три года, мы сегодня имеем наиболее острый момент, ставящий перед каждым из нас вопрос: “за или против”. Каждый из нас должен совершенно четко поставить перед собой проблему: куда идет Попов, есть ли здесь качественный сдвиг, о котором говорил Борис Александрович — ни я, ни ряд товарищей ничего нового в этой Симфонии не увидели. Это та же линия, идущая от Септета и нашедшая себе очень яркое и до конца осуществленное воплощение.

Здесь говорили, что Попов писал для театра и для кино и т.д., то для меня это значит только одно, что Симфония, Септет, фортепианная песня и вокализ написаны для себя, а музыка для театра и кино написана для масс. Вернее, то, что создано Поповым в театре и кино, — это действительно массовые произведения. Но возьмем пример “Чапаева”. Неверно, что в “Чапаеве” не придавали значение музыке, музыке стали не придавать значение после того, как музыку написал Гавр. Ник. Режиссеры Васильевы рассказывали о том, что по замыслу музыка должна была занимать значительно большее место. Вероятно, эта одна из творческих неудач Гавр. Ник. При том огромном энтузиазме, который встретил “Чапаев” в Советском Союзе, если бы музыка была сравнительно не плоха, отвечала бы идеям, которые стояли в фильме, музыка воспринималась бы массами хорошо. Музыка в “Чапаеве” — пустое место. Мой приятель, правда, человек не особенно музыкальный, когда стали играть “Лунную сонату”, сказал, что здесь Попов мне очень нравится (смех). Это факт.

Мы знаем целый ряд примеров, когда композиторы учатся не на больших формах, а на малых. Яркий пример Шостакович. Когда он писал музыку для “Нового Вавилона”, это был в известной степени формализм, это была музыка,

написанная для глаз, а не для слуха, это была музыка, ничего фильму не добавляющая. Это было повторение задов "Носа". Музыка к "Клопу" не интересна, функционально в спектакле не действовала, шла по тем же линиям, что и в "Новом Вавилоне". Но когда Шостакович стал работать в ТРАМЕ, целый ряд явлений указал ему новые пути, он нашел настоящую музыку. Возьмите Саца, что кроме театральной музыки он написал — ничего, но мы всегда знали и будем знать Саца. <...>

Попов пытается декларировать в Симфонии проблему отношения советской интеллигенции к революции. Проблема ставится так: "я и революция", но не "советская интеллигенция и революция". Если в свое время Обломова называли клеветой на русскую интеллигенцию, то для меня Симфония Попова — клевета на советскую интеллигенцию.

Есть нездоровая точка зрения и попытка говорить о том, что произведение может быть до конца понято сегодня, попытка апелляции к будущему. В будущем оно будет понято. В этом случае ссылаются на целый ряд исторических примеров, но когда ссылаются на Бетховена, то Бетховен не был понят потому, что в современности он видел будущее и апеллировал к этому будущему. Попов же апеллирует не к будущему, не к настоящему, а только к прошлому.

Мне кажется, что если бы поставить вопрос так: исполняется анонимно Симфония Попова — можно было бы с полной уверенностью сказать, что Симфония написана в любом месте земного шара, кроме СССР, ... не в условиях сегодняшнего дня, не в условиях советской действительности, а в условиях переоценки сегодняшней действительности с очень устарелых, в корне неправильных и классово чуждых позиций. (СОЛЛЕРТИНСКИЙ: Может быть можно определить точно — каких классово-чуждых позиций).

Если мы говорим, что то, что делает сейчас Шёнберг, для нас неприемлемо и чуждо, то, вероятно, с этих же позиций симфония Попова должна вызывать самый восторженный отклик. (АРАПОВ: фашистских). Я не берусь сейчас определять, во всяком случае больше фашистских, чем советских.

Тов. РАБИНОВИЧ: К сожалению, я с Симфонией Попова знаком только по оркестровому исполнению, поэтому я о самой Симфонии буду говорить немного. Думаю, что это небольшой дефект, так как анализ Петра Борисовича произвел впечатление анализа очень исчерпывающего, чуткого и очень близкого к действительному положению вещей.

Мне думается, что нельзя рассматривать случай с симфонией в отрыве от проблемы рецидива современничества и может быть РАПМовской борьбы против современничества. Я считаю, что намерения автора в данной Симфонии не были стопроцентно доброкачественны, но в основном намерения вполне приемлемы. Неудача Симфонии, а, конечно, неудача была, заключается в ее звуковой оболочке, особенно в ее оркестровке. В частности, оркестровка неудачна не только сама по себе, с точки зрения абсолютной меры, а оркестровка плоха тем, что она не соответствует замыслу Симфонии, ее фактуре ладовой, гармонической, полифонической и всякой другой. В целом приходится признать, что Симфония является творческой неудачей автора, является срывом, но от констатации творческой неудачи до такой волны активного возмущения, которую Симфония вызвала, — дистанция все-таки чрезвычайно большая, ибо срыв — одно, а идеологически-чуждое по природе — это вещь совершенно другая. Вообще у нас еще с РАПМовских времен сохранилось пугало — композитора, обладающего безукоризненной техникой, но стопроцентно чуждого политике и т.д., — представление, которое с достаточной дозой правильности олицетворяется в образе Стравинского. У многих товарищей, выступавших здесь, чувствуется стремление отождествить Попова с этим жупельным образом.

У Попова есть целый ряд слабостей и есть неопытность. Попов вообще, конечно, опытный оркестрант, но с точки зрения тех гигантских задач, которые он поставил себе в Симфонии, он оказался недостаточно опытным.

Он достаточно опытен для того, чтобы написать хорошую музыку для кинофильма или симфоническую сюиту, но для такого замысла, чрезвычайно обширного, который был у него, у него не хватило опыта и не хватило техники. Эта констатация совершенно меняет дело, ибо вопрос неудачи Симфонии из области ее идеологического замысла, мировоззрения автора, переносится уже в плоскость недостаточного наличия техники для того, чтобы поднять столь огромное произведение.

Чем вызвана волна возмущения, отразившаяся, в частности, в пресловутом постановлении Реперткома в связи с Симфонией Попова. Не ее содержанием, ибо тогда нужно было осудить еще очень большое количество произведений, многих московских и ленинградских композиторов, как истекших лет, так и последних лет. Симфонию осудили не за неудачную форму, потому что в неудачной форме разобраться так быстро, как показывает опыт, невозможно. Форма гигантски сложна и окончательно решить вопрос о том, удачна она или нет — с налета невозможно. Между тем, ряд товарищей были восхищены Симфонией, даже не будучи знакомыми с ее партитурой. Следовательно, Симфония осуждена за сложность, замысловатость и непривычность выбранного автором языка.

Это центральный вопрос: здесь я поднимаю голос. Я это рассматриваю, как возобновление РАПМовской борьбы против современничества и должен утверждать, что "все-таки движется", что все-таки тональная система и четырехдольный ритм не есть главные критерии доброкачественности и идеологической пригодности любого музыкального произведения. Поднимался вопрос о том, могут ли существовать рядом музыкальные жанры, типы музыкального языка различной сложности. Могут точно также, как существует в научной литературе учебники для средней школы и труды, чтение которых доступно только небольшому количеству специалистов. Также в искусстве, в частности, в музыке, на данном этапе могут существовать в этом смысле разные жанры и темы.

Должен сделать оговорку, что во всяком случае Попов неудачно выбрал форму именно Симфонии, так как симфонии, как показывают великие прообразы, Бетховен и Малер, симфонии должна быть свойственна некоторая плакатность, некоторая монументальная простота. Сложный язык, как таковой, в советской музыке приемлем, но Попов применил его в такой форме, как симфония, где язык должен быть проще, хотя и не так прост, как мы слышали в произведении А.П.Гладковского.

Борис Александрович высказал чрезвычайно правильную мысль о том, что формалистическое произведение может быть написано в самом добродетельном мажоре. Сущность формализма не в количестве диссонансов, не в экстравагантности музыкальной речи, а в другом. Нельзя вскрывать классовое содержание инструментальной музыки, делая это методом упрощенным, нельзя количество диссонансов делать манометрами идеологического качества произведения, а в высказываниях многих товарищей эта ошибка прозвучала.

Мы имеем ряд высказываний руководящих товарищей, главным образом, искусства. Насколько мне известно, во всем том, что можно применить к вопросам музыки, нет ни одного музыкально-технического термина и ничего об этом не говорится. Отчего это так происходит? Я глубоко уверен, что если бы наше партийное руководство страны захотело бы на эту тему высказаться, то это было бы сказано и сказано с достаточным знанием дела, ибо целый ряд партийных документов о железнодорожном транспорте, об угольной промышленности и т.д. показывают возможность овладеть и в довольно небольшой срок знанием самых тонких деталей специфики данного дела. Совершенно наивно было бы предполагать, что это невозможно сделать в музыке, а все-таки — этого нет. Это молчание надо считать молчанием сознательным, исходящим из воззрения, что вообще в данный момент преждевременно рекомендовать какие-то конструктивные способы музыкальной речи, как способы единственно идеологически пригодные и отвергать другие способы, как способы классово-чуждые.

Между прочим, могу сообщить любопытную деталь, может быть не совсем известную. В Германии дело обстоит несколько иначе, там господин Геббельс и прочие светила фашистской партии чрезвычайно любят влезать в детали техники, и недавно Геббельсом была произнесена официальная речь в директивном порядке, где говорилось, что атональная музыка — это вещь, противная арийскому духу, вещь вредная, с которой надо бороться всеми мерами, вплоть до мер полицейского воздействия. Это конечно, только деталь, и, конечно, дегенеративная фигура Геббельса не может служить для нас образцом даже в обратную сторону, но это деталь, не лишенная интереса в связи с тем вопросом, который поднят сегодня здесь.

Затем я хочу сказать следующее. Говоря несколько упрощенно, для написания хорошего музыкального произведения в наших условиях нужны, во-первых, две вещи: правильное мировоззрение и хорошая музыкальная техника. У нас в прошлые годы в композиторских кругах была определенная недооценка важности выработки мировоззрения, сейчас мы, кажется, этот этап давно миновали, и я боюсь, что некоторая часть нашего Союза начинает склоняться в обратную сторону, а именно — что мировоззрения уже достаточно, а что касается техники, то без нее обойтись нельзя, но техника может быть самая небольшая, доморощенная. Мы как-то привыкли видеть большую технику на службе определенного мировоззрения, нам кажется, что как только техника становится большой, это значит, композитор становится на позиции формализма. Это неправильно.

Поэтому я считаю, что на данном этапе западничество стало может быть не опасностью, а неким даже дефицитным элементом, ибо то поголовное незнание Запада, которое сейчас есть у нашей молодежи, может иметь последствия весьма неважные. Недавно С.С.Прокофьев в своей статье в "Известиях" бросил такой афоризм: "перед советской музыкой очень велика возможность опровинциальиться". Афоризм этот произвел на меня очень неприятное впечатление, но впечатление происходит от термина "опровинциальиться". Этот термин звучит барским эстетством, и у нас этот термин выброшен уже со времен Октябрьской революции. Но, товарищи, в основе этого выражения, если отбросить его неприятную нам форму, лежит мысль, которая заставляет задуматься. Техническая вооруженность нашей музыки за последнее время не растет нужными темпами, и разгрузившись от некоторого технического багажа, неразрывно связанного с рядом идеологических влияний, мы забыли, что этот багаж на каких-то новых основах, но нужно усиленно накапливать.

В статье Пиотровского о результатах кино-фестиваля констатировалось, что мировоззренчески советское кино неизменно выше, даже тех западных фильмов, которые претендуют на какую-то мировоззренческую высоту, но в отношении техники нам еще необходимо учиться у западного кино. Это высказывание за усвоение техники, этакий кино-контрапункт. <...>

Я хочу закончить такими двумя выводами. Симфонию Попова следует считать неудачной, но главная вина Попова не в избытке освоения им западно-европейской техники, а в том, что он эту технику плохо усвоил, и в реализации партитуры допустил центральную ошибку технического методологического порядка. Лозунг усиления бдительности несомненно имеет применение и у нас на музыкальном фронте, но сводить этот лозунг только к тому, чтобы заклеить Симфонию Попова, фиксировать на ней внимание, как на центре политического неблагополучия, это значит способствовать вреднейшему, дезориентирующему смещению однозности содержания, сложности форм, языка, с замысловатостью конструктивных средств языка...

Тов. ГЛУХ: Товарищи, наша сегодняшняя дискуссия является очень важной и существенной и чрезвычайно плодотворной. Плодотворность ее состоит в том, что совершенно неожиданно на поверхность выступил целый ряд подпочвенных течений в нашем Союзе, которые, по-моему, нуждаются в самой серьезной критике.

Меня поразило выступление Бориса Александровича Арапова, но еще в большей мере меня поразили Александр Семенович Рабинович. Я считаю второе выступление даже более опасным, потому, что А.С.Рабинович постарался дать развернутую теоретическую концепцию формализма. Очевидно, товарищи, нам действительно есть о чем поговорить, потому что, если сейчас в 35-м году после всего опыта творческого движения, после эпохи РАПМа, после его разгрома, объявляются такие теории, то, по-моему, дело обстоит далеко неблагоприятно.

Здесь было сказано очень много знакомого, это прикрытие формализма за маской какой-то непонятности, сложности, возвышенности, не доходчивости для широких масс, и что нужно быть семи пядей во лбу для того, чтобы иметь суждение об этом произведении. Товарищи, по-моему все абсолютно ясно и Симфония Попова абсолютно ясна и тот протест, который был у широких масс, выражает именно то, что Симфония дошла, Симфонию поняли, в Симфонии разобрались и симфонии дали самую жесткую оценку. Этот вывод нужно учесть. Все понятно, абсолютно все ясно, знакомые все лица. (ПРЕДСЕДАТЕЛЬ: Списки этих знакомых лиц путаются).

А.С.Рабинович не показал своего отношения в этом. Он сам записался в школу первой ступени, в первый класс, отбросил всю свою эрудицию, которую он несет в статьях и лекциях и сделался каким-то пригостишкой — простите за резкость.

Реакция масс на эту Симфонию служит самым сильным показателем роста нашей массы, понимания того, что музыка не есть абстрактная категория, а есть совершенно определенный комплекс идей, мыслей, чувств, которые выражают определенное мировоззрение, определенную идеологию, и если бы это было простое трюкачество, простое искусничество, то тогда бы Симфония не получила такой оценки. Нет, именно потому, что наша масса, наши общественные и товарищеские организации выросли настолько, что сумели подойти и расшифровать этот веками непонятный язык музыки, — в этом достижение нашей эпохи, это показатель нашего роста и отсюда ясна та оценка, которую дали этой Симфонии.

Эта Симфония является путеводителем по музыке эпохи империализма. Борис Александрович сказал, что обычно упрекают в том, что формалист — обязательно западник. Ничего подобного. Никто об этом не говорит, все понимают, что формализм может быть проявлен в западнических течениях и тенденциях академических. Школа Римского-Корсакова в определенных эпигонских ответвлениях дает самые яркие виды формалистического академизма. Есть формализм западнический. В то же время, когда вы говорите об эпигонстве, вы забываете, что есть не только русские эпигоны. Некоторые определяют так, что если эпигон, значит эпигон от Мусоргского, от русской школы. Есть эпигоны западнические и расшифровкой этого нужно заняться. Есть эпигонство русской ориентации и западной ориентации.

Нет спора — Попов чрезвычайно талантлив. Это совершенно ясно. Попов в своем творчестве старается решать проблемы. Он очень занят проблематикой. Эта перегрузка его сознания проблематикой и философскими идеями начинает переходить в какой-то сугубый эгоцентризм, который мешает его творческому развитию. Он в своем творчестве отяжелел.

У нас получилась категория композиторов, которые пять лет вынашивают замыслы, шесть лет набрасывают эскизы, а через десять лет обещают показать то, что они напишут. Видите ли, творчество-де, мол, это очень большое дело. Мы конечно понимаем это, но все-таки эгоцентризм и философствование затрудняют рост и, в частности, рост Попова. В его творчестве есть тенденция целой группы композиторов, идущих от школы Щербачева. Это идет не только от тяжелой техники и трудного мастерства, а от трудности восприятия действительности.

Нужно сказать, что у Попова есть действительная сторона творчества — это Септет, вокализы, с другой стороны, есть его работа в кино. Если для его

учителя Щербачева работа в кино явилась удивительно плодотворной — Щербачев в “Грозе” смог вернуться очень сильно в сторону реализма, то для Попова работа в кино явилась своего рода отхожим промыслом, она его ничему не научила и он для себя в кино ничего не получил, ничего кино не дал. В этом беда Попова, это результат не только его работы в кино. Эта работа действительно не интересна и не может соизмеряться в смысле его одаренности с другими его работами. С другой стороны, есть его настоящее творчество, о котором я говорил. И есть Симфония. Путь совершенно ясен. Этот путь имеет свои истоки в западной культуре.

Я только не согласен, что это поздний романтизм. Это экспрессионизм, правда, поздний романтизм в своей кульминации и есть исходный путь экспрессионизма. В этом смысле приходится говорить, что экспрессионизм имеет своими истоками Вагнера, Рихарда Штрауса, и в этом отношении целесообразно делать акцент на экспрессионизме, потому что эти черты Попов доводит до кульминации в своей Симфонии. Если бы это был поздний романтизм, таких страшных результатов очевидно не получилось бы. Относительно его Септета несколько лет назад, когда я его прослушал в Москве, у меня было такое ощущение, что меня спрашивают: “Ну, как” — я говорю — позвольте, где же здесь музыка. — “Но зато как здорово сделано”. Такая реакция всегда поступала со стороны формалистически настроенных апологетов мастерства.

Итак — когда мы подходим к Симфонии Попова, то здесь получается совершенно законченная и явная концепция. Я повторяю: в Симфонии, по-моему, доведены до предела течения эпохи империализма. Здесь все “измы” эпохи империализма. Симфония доводит до крайности импрессионистские течения — Хиндемит, — эти орудия маски идут от него, по-моему, здесь это доведено до предела. Когда вы обратитесь ко второй части, то это не импрессионизм блоковского типа. Здесь нет даже Дебюсси, здесь сплошной застой, здесь нет настоящей динамики, тонального разворота и получается сплошной замкнутый круг. Последняя часть продолжает содержание первой части, т.е. экстатический экспрессионизм, в котором немало элементов анархизма и желания эпатировать публику, давать совершенно неожиданные звучности и все это приводит к совершенно логическому мистериальному концу скрябинского толка.

С одной стороны, здесь проблема конфликта “я и революция” эту симфонию приводит к мистерии, к экстазу, со всеми этими колокольными звонами и т.д., со всей этой церковностью, говоря условно, и отсюда эта Симфония становится для меня ясной — это конфликт, который разрешается не в ту сторону, в которую его должен разрешить советский художник, это конфликт приходящий к соборности, к мистериальности, это конфликт, который показывает, что Попов после всех дискуссий, после всего спора пришел в совершенно другую сторону.

Таким образом напрашивается вывод — каков же итог? Я бы не сказал, что это тупик Попова, потому что надо надеяться, что Попов в нашей стране, растущий, желающий общаться с творческой организацией, хотя пока, к сожалению, это не очень очевидно, но надо полагать, что Попов все-таки поймет, как должен вести себя советский художник.

Все это должно сказать, что Попов не в тупике, но в данном произведении имеется тупик определенного творческого этапа, это есть путь в обратную сторону от Септета. <...> Я говорил о том, что в экспрессионизме были правая и левая сторона и что Попов нащупывает те элементы, которые позволяют его западническому пути своим путем придти к революции.

Я не понимаю, как Попов мог в две руки сыграть такую вещь. Исполнение этой партитуры в полном виде требует минимум четырех участников. Что же получается? Он играл все это в две руки, очевидно, он играл осколок фортепианного переложения этой Симфонии. Очевидно, он показал что-то лучшее, а не худшее и во всяком случае не то, что было в действительности. Мы были просто в глупом положении, когда слушали фортепианный вариант, а не самую Симфонию.

У меня после прослушивания Симфонии осталось ощущение подавленности, яркого протеста против этого произведения, потому что оно совершенно ясно выражает тот вреднейший путь, который в Ленинграде существовал.

Никого не предают остракизму, Попову протягивают товарищескую руку, но никакого РАПМовского подхода здесь нет. Здесь есть критика на чистоту и желание сделать акценты на всех деталях. Очевидно, этот путь, который существовал в Ленинграде, получил здесь свое развитие, и здесь ему пришлось крушение. Это должно быть ясно всем. Учитель Попова — Щербачев, очевидно, сделал выводы, потому что его “Гроза” является блестящим доказательством его поворота к реализму. Пути учителя нужно, очевидно, следовать и ученикам, а не стараться цепляться за старое. (Аплод.)

Тов. КОЧУРОВ: В своем слове я буду по возможности краток — слишком много было выступавших, слишком много было высказываний и в этом отношении меня уже опередили в целом ряде вопросов. Я буду краток еще и потому, что считаю сегодняшнюю дискуссию не вполне полноценной. Неполющенна она потому, что отсутствует главный виновник этой дискуссии — автор, к которому можно было бы апеллировать и ждать тех или иных возражений.

Не понимаю, почему нельзя было бы подождать Попова. Хр. Ст. говорил, что Попов приедет в начале мая, не думаю, чтобы за эти 15 дней впечатление от концерта 23 марта исчезло. ... Поэтому я считаю, что необходимо было бы отложить эту дискуссию, несмотря на ряд интересных высказываний, которые автору было бы интересно услышать из живых уст, а не из примитивно изложенной стенограммы, хотя, может быть, и старательно сделанной.

Я считаю, что воздействие живого слова тем не менее сильнее.

... Несмотря на то, что я целиком этой Симфонии не принимаю, я не вижу в этом оснований для тех опасений, которые высказывают сегодня ряд товарищей.

Произведение Попова я считаю очень большим вкладом в советскую музыкальную культуру. Прежде всего его мощное изложение, его выдающаяся забота о тематизме — и я, лично, считаю, что с момента Чайковского у нас не было таких граненных тем, эти темы абсолютно запоминающиеся. (С МЕСТА: Их не слышно.) Я не знаю, я лично их слушал и думаю, что по-настоящему суждение о Симфонии может иметь только тот человек, который по-настоящему ее знает. Не надо забывать, что Чайковский будучи в Байрейте отказался дать полную картину вагнеровских торжеств, несмотря на то, что у него была партитура и он в идеальных условиях слышал “Кольцо Нибелунгов”. Он оговаривается, что он не может по-настоящему дать исчерпывающее впечатление, и он не поступил как обычный журналист, а я думаю, что сегодня эти журналистские наскоки имели место.

Что я принимаю в этой Симфонии и что не принимаю? Прежде всего я принимаю ее силу и мощь — то, чего многим из теперешних композиторов не хватает. Отрицательным качеством этой Симфонии я считаю прежде всего неудачное инструментальное напластование, которое губит впечатление, но не надо забывать, что эта Симфония является первым инструментальнымopusом его, а неopusом, следующим за рядом теперешних работ.

Первые две части произвели на меня неизгладимое впечатление в фортепианном изложении. <...>

Считаю, вполне возможным дать второй вариант этой Симфонии, изменив сущность инструментовки и дав ту конструкцию, которую мы здесь слышали.

Первую часть я ставлю особняком в этой Симфонии, она наиболее трагична, она наиболее привлекает меня своей, я бы сказал, силой, ее человек пишет с кровью, пишет не привычными чернилами, а по-настоящему взрывает почву, которая еще мало исследована.

Относительно второй части разговоров меньше, несмотря на то, что она производит несколько статичное впечатление. Не думаю, чтобы это было впечатление, как определяет его Глух, — блоковского настроения. Во второй

части есть очень действенный вывод, примерно, в ее середине, где собираются силы оркестра и в волевых напряженных ритмах и красках разбивают лиризм.

Последней части я не помню ни со стороны музыки, ни со стороны оркестровки. В этом отношении последняя часть Симфонии Попова вызывала всегда знак вопроса. Всегда считалось, что финал подводит итоги Симфонии, здесь этого итога не получилось. <...>

Первые две части Симфонии я отношу к самым интересным страницам советской симфонической музыки, и в этом отношении удивляюсь, почему за счет оркестра нельзя отнести тех больших срывов, которые мы имели в этом опусе.

Тов. СОЛЛЕРТИНСКИЙ: Я постараюсь быть обширным. Потому требуется некоторая обширность, что придется проанализировать Симфонию или во всяком случае квалифицировать ее с точки зрения композиторского замысла и с точки зрения выражения этого замысла. А замысел и выражение замысла или методы выражения — суть вещи различные. Это мы видим, хотя бы на сегодняшней дискуссии, ибо, скажем, очень интересное и содержательное выступление Гинзбурга и выступление Энтелиса по своим отправным точкам и конечным выводам как будто бы были одинаковы, но методы выражения были настолько разительно иными друг от друга, что в одном случае получился очень большой, богатый и содержательный анализ симфонии, а в другом случае получилась некоторая фразеологическая критика, где говорилось, что симфония Попова есть чуть ли не фашистская симфония, что вообще это клевета на советскую интеллигенцию и т.д. Я думаю, что в дальнейшем нам придется поговорить о некоторых крайностях и с той и с другой стороны, которые в этом диспуте были допущены. Вот пример: блестящая, с моей точки зрения речь Семена Львовича и очень дипломатичная речь Леонида Арнольдовича [Энтелиса], однако исходящие из одной и той же оценки.

Вообще мне кажется, что в нашей дискуссии были две крайности. Первая крайность, которая перерастает уже в систему ошибок, это доказательство, что замысел Симфонии хорош, но подгадило исполнение. Я сказал бы, что бессознательно, на эту точку зрения становятся даже те критики, которые не разделяют эту позицию. В частности выступление тов. Глуха — давайте говорить совершенно откровенно и точно — дело не только в том, что мы слышали фортепиано в две руки и что в эти две руки Попов играл только то, что было классово выдержанным, а все остальное, что было классово невыдержанным выпускал. Вздор, вранье.

Тут были такие рассуждения, что вот жюри тоже слышало на фортепиано и первая часть была потеряна, а вторая была написана не четким пером и т.д. Дело не в этом. Дело прежде всего в том, что мы за это время выросли и что те требования, которые предъявлялись к Симфонии год или полтора года тому назад, когда она премировалась или когда она разбиралась, вне зависимости от того, играл ли Попов только идеологически выдержанные или невыдержанные — вне зависимости от этого наши качественные требования совершенно другие. В то время, когда эту Симфонию проигрывали здесь у нас, настолько еще силен был пафос того, что вот человек пришел, принес такую большую Симфонию, 8 лет сочинял — благодарим, замечательное произведение и были эти доводы, о которых говорили сегодня, что лучше это, чем Кабалевский, лучше это, чем средняя арифметическая, которая была у Рахманинова, хотя путь Рахманинова тоже не является идеалом для советского композитора. У нас изменилась точка зрения, и если бы жюри не защищало блеск и честь мундира и собралось бы вновь и выслушало бы Симфонию в исполнении оркестра, то, вероятно, в этом жюри были бы голоса: "извините, ошибся".

В первое время был такой пафос: ах, написана громадная симфония и т.д. и мы козыряли этой симфонией, сами ее толком не зная. Это до некоторой степени ответ тов. Глуху. Я бы страшно вам завидовал, если бы все было так, как вы говорили — все ясно, знакомые все лица и т.д. К сожалению, ясно

становится либо задним числом... (ГЛУХ: Музыкальное произведение звучит тогда, когда оно...) когда оно звучит.

Я хотел указать, что даже и здесь таких опытных людей, как музыковеды, критики и т.д., эта сложность в какой-то мере подвела. Конечно, дело не в том, семи ли пядей во лбу или может быть А.С.Рабинович в порядке самопожертвования себе шесть пядей состриг и сделался приголовишкой, сложность существует, и в этой сложности у нас есть метод разобраться, и в этой сложности мы разберемся. Следовательно, не надо упрощать проблему, с одной стороны, и не надо определять непознаваемость. У нас эти две точки зрения были. С одной стороны, абсолютно все легко-кристально ясно, шапками закидаем, а с другой стороны, — наоборот, что нужно слушать еще три раза, четыре раза, восемь раз и тогда может быть вы будете знать ее, как Арапов и поймете до конца.

Я думаю, что здесь дело не в кристальной ясности, не в “шапками закидаем”, не в прослушании Симфонии с тем, чтобы напеть тему этой части. Одно и против одного я хотел бы возразить, и это одно является теми тремя пятими или 16/19 (пользуюсь ритмами Чулаки), с чем я не согласен с Энтелисом. Я не согласен с тем, что он говорил о Бетховене, что Бетховен, сочиняя музыку, представлял себе слушателя будущего, а потому слушатель настоящего не мог это понять. Откидывая такую философскую или мнимо-философскую постановку вопроса, я бы сказал, что сейчас существуют некоторые сложности музыкального слушания. Нельзя говорить, что классово выдержанный слушатель, прослушав симфонию, сразу определит враждебна она или нет. Эта сложность есть, она ничего мистического в себе не заключает, эта сложность — следствие тех некоторых элементарных методов анализа, который очевидно с помощью наших музыкальных университетов может быть как-нибудь и будет ликвидирован.

В этом отношении та сложность, которая может возникнуть в современном музыкальном произведении, есть, конечно, явление не принципиального, не непреодолимого и не качественного порядка. В этой сложности нет ничего от той, которая в свое время была в симфониях Бетховена и т.д. для современного ему слушателя.

Возвращаясь к симфонии Попова. Был ли правилен ее замысел, были ли неправильные методы ее осуществления, оркестровки, или замысел был в корне порочен. Мое мнение в этом отношении целиком присоединяется к мнению СЛ.Гинзбурга. Разумеется, мы имеем дело с совершенно законченным замыслом.

Я совершенно убежден, что глубокий рационализм, как совершенно правильно подметил Петр Борисович, давший очень интересный анализ Симфонии, он конечно Попову был свойственен. Эта Симфония — произведение продуманное, это произведение Попов с особенной тщательностью подмонтировал, это произведение, которое Попов был склонен выставить за своеобразное Евангелие, это произведение, которое он не только выставлял, но и внедрял в группу композиторов, которые видят в этом подлинного Чайковского, последнее слово техники и т.д. Это произведение, в котором, несмотря на отдельные технические неполадки, несмотря на технику оркестровки, которая конечно далеко не является шедевром, тем не менее, дана порочная концепция, дан порочный идейный замысел. Это прежде всего необузданный индивидуализм, индивидуализм, идущий, с одной стороны, от радикального экспрессионистического самоутверждения, это экспрессионизм, идущий от Шёнберга, замысленный по-своему, это индивидуализм, идущий в свою очередь иным путем от индивидуализма русской символистской музыкальной культуры, скажем, скрябинский индивидуализм. Это скорее “Божественная поэма”, по общей концепции эта вещь может быть до известной степени сравнима с симфонией Попова. Это конечно Симфония самоутверждения, ... упорного и упорствующего самоутверждения. Если мы можем говорить об этой Симфонии, как о пройденном этапе, то в отличие от обычных случаев, не субъективно, а объективно. Я лично думаю, что эта Симфония не является

пройденным этапом, но если говорить, то можно говорить так, что композитор на самом деле к этому не вернется, хотя субъективно он думает, что это является его высшим словом. Вот это, по-моему, весьма серьезное и существенное обстоятельство.

Дальше возникла следующая полемика, которая отразилась и на выступлении А.С.Рабиновича, полемика, которая содержит лишь внешнее противоречие. Помилуйте, если здесь идейная насыщенная концепция и этой идейной концепции подчинены средства выражения, то какой же здесь формализм? Формализм заключается в произведении выхолощенном, ... идейно несложном, в произведении с минимальным идейным коэффициентом, а здесь как будто наоборот — законченная концепция, которой подчинены средства выражения. Появляется противоречие. Я думаю, что это противоречие является только мнимым, ибо самое существенное такого типа индивидуалистической самоутверждающей философии и заключается в том, что это философское самоутверждение достигается с помощью прежде всего этого индивидуально-анархического формалистического новаторства. Это первое и самое существенное. Высшая видимость философской глубины остается, форма философского мышления как будто есть на самом деле, это самоутверждение сразу же выражается в формализме, как совершенно определенном и законченном мировоззрении.

Вот почему мне кажутся мнимыми противоречия между тем, что то ли эта Симфония философски насыщена, то ли наоборот, она выхолощена и формалистична. И с этой точки зрения есть законченная последовательность в том, что это произведение является одновременно и мыслительным, и глубоко индивидуалистическим. Это индивидуализм, которому в советской действительности в существовании отказано, потому что в этом произведении нет решительно никаких намеков на потенциального или действительного адресата симфонии. Петр Борисович был в этом совершенно прав, указав, что совершенно естественный выход — это отказаться от аудитории, сузить симфонию до рамок камерной аудитории, приспособиться к аристократам духа или слуха, или аристократам памяти или аристократам по распознаванию, где кончается реприза и начинается кода, или аристократов другого происхождения, либо наконец, ориентироваться на самого себя и только на самого себя.

Методы бытового поведения Гавриила Николаевича во время нашей дискуссии и во время подготовки этой дискуссии свидетельствовали как будто о том, что он становится здесь на этот крайний путь. Методы другого порядка заставляют говорить, что перед нами тупик.

Михаил Александрович Глух выдвинул две противоположные формулировки. Я не понял, то ли это по его мнению тупик, то ли не тупик, но я лично расцениваю это как тупик, из которого, как из всякого тупика, можно вернуться, пересмотреть свой путь, но не преодолевать этот тупик медным или каким-нибудь другим лбом.

Абсолютно прав Семен Львович относительно проблемы финала, проблемы концовки, проблемы подведения итогов. Мы только поэтому столь строго относимся к симфонисту, что симфонист должен подвести итоги собственного пути, не потому, что, как это говорит А.П.Гладковский, что автор виолончельной сонаты может быть лишен всякого мировоззрения, но потому, что, сочиня для какого-нибудь ксилофона, можно не стоять на позиции развернутого с подведением итогов мировоззрения — то, чего мы требуем от подлинного симфонизма. Этот итог у Гавриила Николаевича подведен, финал истерический, биологический, финал, воскрешающий худшие тенденции чистейшего экстагичного экспрессионизма... Следующее положение. В данном случае Петр Борисович блестяще определил то, что связывает и разделяет западную музыку и российское западничество Попова. В том-то и заключается своеобразие этой Симфонии, что от западничества, от Шёнберга взятые не технические отдельные приемы, которые были бы показаны в инструментовке, а взят Шопенгауэр, мистицизм, экспрессионизм, биологизм, взято то, что является

в Шёнберге наиболее реакционным, все то, что и ныне Шёнберга, несмотря на его политическую эмиграцию, держит в плену квази- бунтарства и опять-таки это бунтарство, переходя на нашу почву, теряет положительный смысл и довольно быстро превращается в реакционную систему.

Если говорить о Симфонии Попова, то, мне кажется, что термин “классово-чужда” подходит, но я бы протестовал против разговоров дальше — что же это кулацкая симфония, фашистская и т.д. Нельзя оперировать тем, что Шёнберг сослан потому, что он еврей. В Германии узаконено понятие, в котором обвиняют не только евреев, понятие культур-большевизма, в нем обвиняют и немцев, например, Альбана Берга и др. <...>

Если не прав Л.А.Энтеллис, то только потому, что неправильно было бы с точки зрения и политики и тактики сгущать краски. Фашизма здесь нет. Я совершенно убежден, что Геббельс и Розенберг этой Симфонии тоже не аплодировали бы, но от этого Симфония не становится нашей и не становится крупным вкладом в советский симфонизм. Это говорит только о том, что мы здесь имеем дело с идеологией “болота”, применяя терминологию времени французской революции, относившуюся к членам Конвента, которые были не так уж слишком правыми, но и не так уж слишком левыми. Внешний максимализм, внешняя левизна скрывает болотное мелко-буржуазное экспрессионистическое мировоззрение.

Новы или не новы, техничны или не техничны приемы, перед нами эпигонское мировоззрение, потому что это мировоззрение в настоящее время в любом виде, является, конечно пережитком, перепевом, с одной стороны, тех настроений, которые были связаны с рецидивами русского символизма в худшем виде. Разумеется, это не Блок, но нечто от ухудшенной балаганщины, несомненно есть. С другой стороны, то, что идет от экспрессионистской мелодрамы, от экспрессионистской драмы. Вот мне кажется, что Симфония Гавриила Николаевича и есть этот экспрессионистский крик, экспрессионистский визг и, конечно, если учиться чему-нибудь у Запада, то скорее лаконичной конструктивности, четкости тех или иных музыкальных приемов, но не этому животному крику, который рационалист Гавриил Никол. так и не смог мотивировать теми или иными музыкальными терминами.

Значит ли это, что у Запада нечего взять? Можно не говорить о Бехеле, который вышел из мелко-буржуазной среды, но я укажу на использование экспрессионистских моментов во второй части “Запада” Животова. Это есть произведение, идущее в известной мере от экспрессионизма. В известной мере его экспрессионизм преодолевается и там, где оно преодолевается, там оно включается в поток подлинной советской музыки.

Есть ли это использование у Попова? Нет, этого у Попова нет, и потому я спросил Леонида Арнольдовича, какие точно классово чуждые явления оно отражает. В нем есть отражение богемной анархической, насквозь проникнутой истерией, физиологизмом страсти к нагнетанию звучности, стремление к тому, чтобы в первую очередь была раздражена нервная система. Это все, конечно, очень характерно, но от этого ... не сделано и 20-ти шагов для того, чтобы приблизиться к советской музыке.

Вот почему это произведение могло бы найти оправдание, если бы оно было написано, скажем, американским мелко-буржуазным интеллигентом, который впрочем политически гораздо менее зрел, нежели Теодор Драйзер или Джон Дос Пасос, но это произведение не имеет никакого социально-политического оправдания в том виде, в каком оно написано сейчас, человеком, который живет в Советском Союзе и который прежде всего должен думать о том, что такое проблема симфонизма, что такое подлинная симфоническая аудитория и что такое подлинная симфоническая идея, идея, которая по существу своему глубочайшим образом антииндивидуалистична.

Меня совершенно не интересуют вопросы организационные, которые из этого диспута должны следовать, это дело других органов, но я должен сказать

одно, что перед нами композитор, который при своей бесспорной талантливости создал произведение бесспорно чуждое. Это не загиб, это не журналистская атака, это не рецидив РАПМовских времен. Мне кажется, что мы расцениваем Попова с иных позиций, нежели расценивал бы его Келдыш или кто-нибудь другой во времена РАПМа или в марте 1932 г. Мы высказываем точно свою позицию. Перед нами произведение стихийно-анархическое и перед нами произведение, которое несмотря на всю свою квази-формальную новизну является произведением эпигонским, произведением болотным в том смысле, как я говорил, произведением половинчатым, произведением, которое ни в какой мере не может определять наш политический курс.

Нужна ли сложность музыкального языка, нужно ли советское революционное новаторство? Нужно, но нужно для того, чтобы находить все новые и новые средства выразительности для все новых и новых тем, для приближения к реализму, но не для того, чтобы создавать сложность на пути к социалистическому реализму в музыке. Там сложность создавалась от чрезвычайно утончившейся эпидермы ощущения. Почему это создает иллюзию глубины? Если ощущения более утонченны, то, казалось бы, более глубокий подход необходим. Так аргументируют в литературе защитники писателя, удельный вес которого на 40 тысяч голов выше симфонии Попова, я говорю о Джемсе Джойсе. Но и там это идет не по линии интенсивности, а по линии все большего и большего утончивания ощущения, которое приводит к абсолютной пустоте.

Вот почему справедлива наша дискуссия и тот глубочайший протест, который в независимости от какого прослушивания Симфонии, но так или иначе у нас возник.

Выводы должны быть сделаны не только в отношении Попова. Это выводы будут не РАПМовские. Мы вовсе не говорим, что Попов враг, мы не исключаем его из Союза, мы готовы протянуть ему руку помощи, но первое и главное для Попова это — отказаться от позиции несокрушимости. <...>

В основном дискуссия правильно вскрывает недостатки Симфонии. Мы выросли, мы предъявляем Симфонии другие требования, мы далеки от тех либеральных объятий, которые раскрывало в свое время московское жюри и мы можем точно сказать: в свое время мы переоценили, в свое время мы слиберальничали; ныне со всей жесткостью мы укажем Гавриилу Николаев., что Симфония его к сфере генеральных путей и даже не генеральных путей советского симфонизма никакого отношения не имеет (Аплодисменты).

Тов. БОГОЯВЛЕНСКИЙ: Товарищи, мне думается, что дискуссия эта должна иметь значение не только в свете одного Попова. Мне кажется, что выводы должны быть гораздо шире. В свете обострившихся требований к советскому симфонизму, к советскому творчеству, с одной стороны, с другой стороны, в свете тех упреков, которые брошены Попову, упреков жестких, но справедливых, целесообразно будет пересмотреть и переоценить много из советского симфонического творчества, появившегося за последнее время. Может быть, в силу того, что некоторые произведения являются ни полезными, ни вредными, эти произведения необходимо будет как-то переоценить.

Мне кажется, что дискуссия не смогла развернуться полностью от того, что ряд товарищей, здесь выступавших (очевидно, это можно уже говорить о школе И.И.Соллертинского) очень много острит. <...>

Основную причину неудачи того, что защитники Попова как композитора, не смогли выставить достаточно убедительных данных, я вижу в том, что здесь речь идет не о технических неудачах, не о том, что композитор неправильно поставил тему, но мне думается, что в постановке темы композитором руководил неправильный метод восприятия советской действительности, приведший его объективно к искажению этой действительности, при бытии может, искренней посылке автора эту действительность раскрыть.

Мне думается, что здесь дело заключается еще в том, что Попов раскрыл в Симфонии целый ряд явлений и образов, чрезвычайно дифференцировав и нарушив их взаимную соподчиненность, уничтожив акцент на какие-нибудь ведущие моменты. Отсюда впечатление хаоса, непонятности данного произведения. Речь идет не о языке, а о том, что логика между отдельными явлениями не улавливается. Они являются явлениями существующими самостоятельно. <...>

Я не хочу сказать, что в Симфонии есть элементы активного извращения всей советской действительности. Но я четко хочу сказать, что извращение тематики советской действительности объективно здесь получилось, и порочность ... — в мировоззрении, в творческом методе композитора.

Тов. ЖАРКОВСКИЙ: Мы за последнее время во многом нашли общий язык. Во взаимной помощи, во взаимной работе, мы нашли тот путь, который обещает наибольшие успехи нашей творческой работы. С этой точки зрения всякое новое произведение, написанное нашим композитором, заставляет нас ставить вопрос о том — ориентирует ли это произведение нас, наше творчество, может ли оно помочь в нашей творческой работе, или, наоборот, мы видим произведение, из которого приходится делать вывод о том, как не надо писать?

С этой точки зрения приходят в голову два события — симфония Попова и квартет Рязанова. Когда мы слушали квартет Рязанова, отмечали его, как большое явление последнего времени, нас радовало и то обстоятельство, что здесь мы видим произведение, которое нас во многом ориентирует и у которого нам есть чему учиться в положительном смысле слова. С другой стороны, стало ясно, что так писать нельзя. Мы старались анализировать эту Симфонию, стараемся глубже вскрыть основы порочности этого музыкального произведения. Советское произведение мы называем советским тогда, когда мы видим, что оно раскрывает нашу действительность. Наше творчество начинает обрастать новой музыкально бытовой обстановкой. Вот, скажем, эти творческие командировки, которые позволяют нам знакомиться с различными сторонами нашей жизни и помогают нам с наибольшей возможностью дать отображение этой действительности в наших произведениях.

Первое, что возникает при слушании Симфонии Попова, это то, что о методах социалистического реализма в этой Симфонии нет и речи. Это то, что, по-моему, даже и не дискутировалось сегодня. Возникали другие вопросы: да, это произведение не советское, но пассивное оно или оно чуждое. В этом плане шли разговоры и здесь высказывались именно в таком роде, что все просто и ясно и можно ответить, что произведение чуждое, или, если это сложное, то тогда мы не можем сразу категорически ответить на этот вопрос.

Я не могу говорить о творчестве Гавриила Никол. в целом. Я слушал его Симфонию на концерте и на основании этого хочу рассказать о своих непосредственных впечатлениях. На меня эта Симфония произвела такое впечатление, которое я сразу мог бы определить одним словом — “воплъ”, и когда этот вопль начал уже очень меня утомлять, я потерял возможность по-специальному, по-композиторски слушать произведение. Композитору, как специалисту, очень трудно, слушая музыкальное произведение, абстрагироваться, слушать, не ощущая музыкальной ткани. Это бывает только в двух случаях — когда произведение настолько захватывает, что перестаешь слушать ушами специалиста и перестаешь думать, какие здесь модуляции и т.д., или, наоборот, когда произведение делается настолько неприятным, что теряешь эту возможность. Здесь был этот второй случай. <...>

Писать 7 лет симфонию только для того, чтобы напугать слушателей — это, по-моему, не почетная задача в условиях нашей советской действительности. Вот это тот вывод, который для меня совершенно ясен после прослушивания Симфонии Гавриила Николаевича.

Тов. ДЕШЕВОВ: Мы говорили о том, что нужно протянуть руку помощи. Я считаю, что критикуя симфонию Попова, мы также критикуем и себя. Я должен был бы просмотреть партитуру самым тщательным образом, поговорить с Поповым относительно этой Симфонии, потому что для меня было крайне неожиданным то звучание, которое я услышал в оркестре. С фортепианного переложения я ее воспринять не могу, и считал, что ее язык, чисто оркестровый, мешал этому. Некоторые моменты, когда я был на репетиции, меня крайне захватывали, но представьте мое удивление после концерта, когда эти яркие отдельные моменты представляли в каком-то другом образе. Все они звучали раздельно, внутренняя связь пропала. Симфония оставила мрачное ощущение, эта мрачность и есть то, что является для нас чуждым в этой Симфонии. Если внимательно просмотреть партитуру, то можно было бы решить, какова Симфония в смысле звучания и в смысле эффекта, который она производит. Мы этого не сделали — это наша большая ошибка.

Эта вещь написана несколько лет назад и, будучи показана в то время, когда она была начата, если бы была своевременно закончена, она вероятно не произвела бы такого отрицательного впечатления. Изменилось наше мнение и отношение к оценке симфонических произведений. Мы в свое время этого не сделали, и это ошибка безусловно наша.

Были ошибки и со стороны т.Соллертинского, который говорил, что нужно подходить критически, но вместе с тем, многие приемы, которые в этой Симфонии являются отрицательными в силу того, что они сгущают мрачность впечатления, во многих других произведениях как технологический материал могли бы быть использованы. Для того, чтобы дать полную оценку этой Симфонии, нужно, конечно, гораздо внимательнее и тщательнее ее проанализировать. Среди ее различных моментов мы можем найти вещи, которые являются движением вперед, и я думаю, что если бы мы своевременно говорили с ним по поводу этой Симфонии, то он бы во многом ее изменил, вставив, скажем, третью часть, которая могла бы явиться переходом от второй части к третьей и таким путем несколько изменить впечатление от Симфонии, а кроме того возможно он бы ее совсем не показал.

Тов. ОБНОРСКИЙ: Я чувствую некоторое затруднение, выступая на сегодняшнем совещании, потому, что я не музыкант, но думаю, что и не будучи музыкантом, можно разобраться в наиболее существенных сторонах музыкального творчества, прежде всего решая вопрос об идейной значимости произведения, ибо основной критерий, которым мы должны пользоваться при определении достоинств произведения искусства, — это идейная значимость, хотя может быть этот критерий и не будет особенно нравиться тов. Рабиновичу. Правда, этот критерий по отношению к музыкальным произведениям и особенно к таким сложным музыкальным формам, как симфония, не специалисту применить довольно трудно, но я думаю, что даже не специалист, подумав и обсудив, может, применяя этот критерий, найти правильный ответ на интересующие его вопросы.

Целый ряд выступавших здесь товарищей делали попытку для себя ответить на вопрос о том, что представляет собою Симфония Попова с точки зрения ее идеологической направленности, и, пожалуй, большинство выступавших свою точку зрения формулировало таким образом, что произведение это по своим мировоззренческим установкам является чуждым. Я стою на этой же самой точке зрения и думаю, что советских идей, советской направленности в этой Симфонии мало, или, если хотите, ее нет.

Тема, которую поднял Попов, чрезвычайно большая и значительная тема, если бы правильно поставить и правильно разрешить, она дала бы возможность создать действительно большое, масштабное произведение такой значимости, какую хотели бы видеть в этом произведении т.т. Арапов и Кочуров и которой на самом деле в этом произведении нет.

Интересно проследить ход мыслей т.Кочурова. Он говорит, что 1-я и 2-я части его удовлетворяют, а 3-я часть не удовлетворяет. Иван Иванович Соллертинский в своем вступительном слове говорил о том, что здесь присутствуют цвет музыкального Ленинграда, здесь сидят исключительно компетентные люди. Каким образом эти исключительно компетентные люди, композиторы, музыковеды, критики, педагоги и т.д. пытались расшифровать смысл и значение отдельных частей симфонии Попова? Говорилось таким образом: первая часть — это конфликт с окружающей действительностью, вторая часть — уход в себя, а третья часть — это попытки найти выход из того тупика, в котором человек оказался. И вот по-Кочурову выходит так, что первая часть, где есть конфликт с окружающей действительностью, хороша, значит конфликт показан. Вторая часть, которая показывает, как человек, придя в отношение конфликта с окружающей действительностью, уходит в себя, — тоже хороша, а вот там, где показывается выход, — та плоха. Спрашивается, о чем говорит эта Симфония? Она говорит о конфликте с окружающей средой и об уходе и больше ни о чем. Хорошенькая характеристика музыкального произведения с точки зрения его идеологической направленности. Я бы на месте тов. Попова такого рода характеристике не обрадовался. Чрезвычайно характерно то, что большинство выступавших здесь товарищей подчеркивали мрачный колорит музыки, ее пессимистическое звучание. Правильно это или нет? По-моему, правильно. Я внимательно слушал всю Симфонию, она исполнялась на протяжении 55 минут, и тщетно я пытался найти в ней хотя бы одно оптимистическое звучание. Может быть, у меня ухо устроено иначе, чем у композиторов, но, несмотря на большое напряжение, с которым я слышал эту музыку, а музыку я слушаю одну четверть века и к музыке я привык, и Шёнберга и Хиндемита, и тех композиторов, у которых Попов, по выражению многих товарищей, учился, я знаю, но я не нашел этого звучания.

Прослушав очень интересную и содержательную речь П.Б.Рязанова, я нашел подкрепление тем мыслям, которые возникли у меня после того, как я эту симфонию прослушал. Петр Борисович говорил о том, какое воздействие на Попова оказали западные композиторы, в частности, Альбан Берг и Шёнберг, причем он сказал страшную для Попова вещь, очень страшную вещь, что все худшее, что есть у этих композиторов, т.е. их философию безудержного пессимизма Попов воспринял, а то положительное, чему нужно было бы учиться, он не воспринял.

Здесь заключается причина всех причин, именно в некритическом отношении к учебе и у классиков, и у великих композиторов прошлого, и у тех больших мастеров, которые работают на Западе.

Этот знак философии безудержного пессимизма, ощущения безвыходности, безысходности лежит на всем этом произведении Попова, причем нами оно никак не может восприниматься. Я понимаю, что композитор, пишущий на большие темы, оглядывающийся на наше прошлое, может и в истории советской власти, и в истории советской интеллигенции найти отдельные печальные страницы, но художник, который создает произведение, являющееся советским, этот художник связан с рабочим классом нашей страны и, следовательно, мировоззрение этого класса должно определять его творчество, а рабочий класс есть класс восходящий.

Через какие бы испытания мы не проходили, какие бы скорбные страницы в прошлом не были бы, мы уверены в победе и поэтому оптимизм есть основной характер наших произведений. Пессимизм может быть свойственен западным художникам, потому что буржуазия есть класс умирающий, но для рабочего класса, класса восходящего, для него философия пессимизма является глубоко чуждой.

Некоторые товарищи говорили об историчности звучаний этой симфонии Попова. Защитники Попова указывали на то обстоятельство, что тут детали смазали замысел Попова, что у него была неудачная оркестровка и отсюда

шумы, неорганизованные музыкальные звучания, визги, крики, истерические вопли и т.д. Но ведь когда мы слушаем произведение, которое показывается для нас на подмостках музыкальной организации, для нас совершенно не важно смазал свой замысел композитор или не смазал, мы оцениваем произведение, как оно показывается, и это смазанное произведение вызывает у нас совершенно естественное чувство протеста.

Здесь попытки вскрыть корни этого явления делал И.И.Соллертинский, доказывая это влиянием экспрессионистов на Попова. Весьма возможно, но мы должны сказать только, что наша действительность не дает никакого повода к тому, чтобы художники истерически визжали и т.д. Кто у нас может заниматься этими истерическими воплями, визгами и криками. Определенные люди, которые потерпели ущерб от революции, но ведь тов. Попов не собирается быть рупором этих ущемленных революцией социальных групп и слоев. Откуда же у него может браться этот визг?

Когда мы внимательно проходимся во всей симфонии, мы натываемся здесь на такие ведущие настроения, которые никак не могут диктоваться окружающей действительностью. Только тогда, когда художник эту действительность не воспринимает, тогда только могут такие вещи возникать, в противном случае они становятся незакономерными.

Некоторые товарищи, отвлекаясь от идеологической темы произведения Попова, пытались ставить вопрос таким образом, что у этого произведения необычайно богатый выразительный язык. Это конечно хорошо, но спрашивается какие мысли художник высказывает на этом языке. Ведь задача советского художника заключается в том, чтобы быть рупором идей нашего времени, и если он для этого ищет выразительный язык, тогда его искания вполне оправданы, но если эти искания превращаются в самоцель, когда человек ищет только новых музыкальных звучаний, то эти искания отнюдь не являются оправданными.

И как раз с тов. Поповым произошла такая неприятная история, что он отправился в поиски такого нового музыкального языка, выбрал себе определенных учителей, а вот мыслей, которые нужно выразить на этом языке, он не нашел.

Нам нужен выразительный язык, но язык этот должен восприниматься не только т.Араповым или т.Кочуровым, а более значительной аудиторией. Получилась чрезвычайно интересная вещь. Пришли сюда музыканты из филармонии и говорили о том, что на 7-й репетиции они еще не поняли произведения Попова. Что же тогда можно сказать о других людях, которые приходят в филармонию. И выходит так, что понимают только т.т.Арапов и Кочуров, и к ним, допустим, присоединяется еще т.Рабинович. Но ведь тогда нужно и исполнять эту Симфонию на квартире тов.Рабиновича.

Поэтому вполне закономерна постановка вопроса, которая была здесь сделана Петром Бор. Рязановым о том, что какое-то представление об этом советский художник должен иметь.

Был одно время такой период в развитии нашего кинематографического искусства, когда очень крупный художник, чрезвычайно талантливый, один из лучших режиссеров советского искусства — Довженко, — создавал такие произведения, которые массами не принимались. Довженко начал развивать теорию такого рода, что художников нужно разделить на две категории, одна категория создает произведения для массового распространения и широкого потребления, а другая категория создает картины для режиссеров, для художников и тем, что она создает картины для режиссеров, она двигает искусство вперед, и этим самым содействует и появлению общедоступных произведений, в силу этого и категория этих художников является художниками масс. Выходило так, что картины, рассчитанные для массового распространения, но не отмеченные большой печатью гения, должны делать второстепенные художники, причем их творения будут восприниматься потомками или массами через популяризаторов.

Практика советского искусства разбила бы Довженко, если бы он упорствовал в этих мыслях. Правда, он в тот же вечер, после длительной дискуссии, от них отказался.

Художник только тогда является настоящим художником, когда его понимают массы, а если он пишет для некоторых, значит его произведение не является достаточно полноценным.

Здесь ставился вопрос о том, что нам нужно создавать произведения очень высокого качества. Против этого абсолютно никто не спорит, и Рабинович, который говорил о возвращении РАПМовских традиций, в очень сильной степени ошибается. Конечно, нужно бороться за очень высокие качественные показатели. С этой точки зрения нас интересует все богатейшее культурное наследие и мы отнюдь не относимся без всякого интереса к тому, что происходит в художественной жизни Запада. Но все дело в том, что эту современную западную культуру не нужно превращать в фетиш. Главная беда Попова в том, что он хотел фетишизировать эту западную культуру.

РАПМовцы тоже создавали себе фетиши, на которые хотели заставить молиться всех советских композиторов. Из этого ничего не вышло. Но почему ошибки, которые делали РАПМовцы, должен повторить т. Попов, защищающий его т. Рабинович, — это мне очень мало понятно.

Хотя здесь выступали товарищи, к которым я в данном случае должен присоединиться, товарищи, которые отмечают чуждость для нас произведения Попова с точки зрения его идейной преемственности, но нашелся целый ряд апологетов Попова, и мне кажется, что эти апологеты по отношению к Попову совершают медвежью услугу, ибо нужно понимать, что если человек будет упорствовать в своем заблуждении, так это приведет его к очень нехорошим последствиям. Каждый человек может ошибаться, но умный человек, как сказал Ленин, отличается тем, что он вовремя замечает свои ошибки. Вот эти слова Ленина нужно знать Попову.

Талантливый он человек или нет? Бесспорно, талантливый человек и потому на него надо обратить особое внимание. Попову нужно, конечно, указать его ошибки, но вскрывая ошибки Попова и переводя его творчество на новые рельсы, нужно указать Попову, что он находится в тупике, и только тогда, когда он сможет выскочить из этого тупика и откажется от той линии, по которой он идет, он встанет на ту советскую платформу, которая требуется от каждого советского художника.

Тов. Рабиновичу надо знать, что Постановление ЦК от 23 апреля говорит о том, что советский художник должен стоять на советской платформе, а эта советская платформа должна находить свое отражение не в декларативных заявлениях, а в конкретных фактах творческой работы.

В заключение мне хотелось бы сказать следующее. Видимо все-таки вопрос о путях развития советского симфонизма, а нужно сказать, что у нас произведения симфонизма действительно лежат не на магистральной линии развития советского симфонизма, видимо, эти пути советского симфонизма недостаточно усвоены некоторыми членами союза советских композиторов, вроде того же самого т. Рабиновича и т. Арапова, который является талантливым композитором и, можно полагать, создаст замечательную вещь. Но для того, чтобы можно было создать такие замечательные вещи, нужно разделиться с рецидивами прошлого. Эти рецидивы прошлого давали себя чувствовать на сегодняшнем обсуждении. Очевидно, эта пресловутая Ассоциация Современной Музыки сыграла свою отрицательную роль. Правда, вожди и теоретики этой Ассоциации Современной Музыки сумели уже пойти по другим путям, и в своих теоретических высказываниях и в своей практике они говорят уже о совершенно другом и Асафьев, и Щербачев начинают работать по-новому, а как будто Попов учился у Щербачева, и вот учитель оказался более подвижным, чем его ученик. В чем здесь дело? Дело заключается в том, что это замечание Ленина тов. Поповым очевидно не усвоено.

Тов. ПУШКОВ: Я думаю, что сегодняшняя дискуссия может быть отнесена к самым интересным, которые когда-либо были в стенах ЛССК. Я шел на дискуссию с очень большим запасом мыслей для того, чтобы его высказать, но, увы, я был безжалостно обворован значительной частью выступавших. Особенно такие блестящие доклады, как сегодняшнее выступление Петра Борисовича, Льва Семеновича и Ивана Ивановича в значительной степени просто-напросто уяснили мне то подлинное положение вещей, которого мы являемся как раз свидетелями. Но факт тот, что все мои соображения были поглощены этими замечательными выступлениями и мне осталось мало что сказать, а сказать хочется, потому что вокруг такого отрицательного, но яркого произведения, как Симфония Попова, создалась такая накаленная атмосфера, что хочется высказать свое мнение.

Я принадлежу к числу товарищей, которым с особой охотой Попов играл это свое сочинение. Я очень хорошо знал его и знаю. Подобно Арапову и Кочурову, я очень многое в этом сочинении любил до исполнения в филармонии. После этого у меня отношение к этому произведению в общем прояснилось до конца. Я, конечно, совершенно категорически нахожусь в числе его самых ярых противников.

За весь период времени, который отделяет нас от исполнения Симфонии, я очень много думал над тем, что, собственно, произошло. Почему произведение, которое мне в своих отдельных частях очень нравилось и меня как-то взволновало, вдруг когда его исполнили в оркестре, получилось таким просто плохим, неверным, чужим и т.д. Я пытался выяснить это, думал, что дело в плохой оркестровке. По-моему, действительно в оркестровке есть целый ряд больших ошибок, но, конечно, и сегодня я в этом абсолютно убедился, дело, конечно, не в оркестровке.

Характерно, как слушали это произведение в филармонии. Я видел, как советские слушатели, хорошие слушатели уходили, смеялись, сзади меня какая-то девушка сказала — что же это за произведение, оно меня нервно изнурило. И на меня, на человека, который столько деталей знает в этом произведении, оно произвело такое же впечатление. <...>

Я уйду с этой дискуссии в очень хорошем состоянии. Наша нервная, самолюбивая артистическая среда с большим трудом высказывает в глаза всякие правды и вот, по-моему, колоссальное воспитательное значение этой дискуссии в том, что мы все за очень небольшим исключением сумели сказать правду в глаза Гавриилу Николаевичу. Но и этого еще мало. Я считаю, что эти три выступления, о которых я говорил, дают материал для характеристики творчества самого Г.Н.Попова, и я уверен, что Гавриил Николаевич по чистой совести когда-нибудь будет очень благодарен за то, что такая дискуссия имела место.

Тов. КУШНАРЕВ: <...> Я хотел бы остановиться на некоторых деталях, которые остались неосвещенными. Некоторые товарищи говорят о том, что замысел в Симфонии хорош, а выполнение не удалось. Давайте раз навсегда условимся, что подразумевалось под словом замысел. Мне кажется, что когда товарищи говорят о замысле, они имеют в виду какой-то литературный замысел и действительно тот замысел, который может быть оформлен литературно, представляет собою большой интерес.

В связи с этим я должен сказать, что когда музыкант начинает слушать музыкальное произведение, то ему уже достаточно первых двадцати тактов для того, чтобы не справляться о литературном замысле, а непосредственно воспринимать данное музыкальное произведение, его идейное содержание.

И вот в этом смысле я должен сказать, что имеются очень большие несоответствия между объявленным литературным замыслом и между его музыкальным осуществлением. В таком случае, когда есть несоответствие между тем и другим, слушатель может откровенно сказать, а какое мне дело

до литературного замысла. Я услышал двадцать тактов и мне ясно, на каких позициях стоит автор, какова идея его произведения.

В этом смысле, мне кажется, Симфония Попова была совершенно правильно охарактеризована, как сугубо индивидуалистическое произведение. Мало того, мне кажется, что Петр Борисович, останавливаясь на отдельных элементах музыкального языка, вполне правильно отметил и то, что в данном произведении, в его музыкальной части нет того, что является спаивающим началом, объединяющим. Отсутствие этого необходимо еще раз подчеркнуть.

Петр Борисович правильно отметил и относительно гармонии. В гармонии этого произведения отдельные созвучия, быть может, сами по себе возмущающие музыкально, между собою чрезвычайно слабо связываются. Нет того, что называется музыкальной гармонией, которая создавалась лучшими философами, выражающими свои мысли в музыке. По существу здесь нет того, что мы наблюдаем у экспрессионистов, хотя бы любование красками, непосредственной радости от ощущения и т.д. Когда вы переходите к этой чрезвычайной сложной ткани, многоголосной, причем это произведение по своей многоголосной сложности может быть названо чрезвычайно сложным ансамблем. Если вначале Гавриил Николаевич писал Септет для семи голосов, то здесь это какой-то центет для ста голосов, причем такой, в котором основной рельеф остается совершенно затухеванным, спрятанным. Некоторые товарищи говорят, что в фортепианном понимании этой затухеванности не имеется, что фортепианная редакция является более здоровой, между тем, как оркестровая характеризуется именно тем, что в ней обнаруживается тенденция автора — дать одновременно слишком много, дать одновременно настолько много, что основной рельеф теряется. Вследствие этого никаких очертаний внутри этой ткани вы уловить не можете, а если можете, то на очень короткий срок. Я бы такого рода музыкальное мышление не постеснялся бы назвать релятивистическим, т.е. таким, где все контуры взаимно ступеньваются и получается вязкая ткань.

То же самое относительно оркестровки. Оркестровка это большой вопрос для очень многих композиторов. В области оркестровки наиболее отрадным фактом за последнее время является приход В.В.Щербачева к такому типу оркестровки, какой мы наблюдаем в "Грозе", где при определенной сложности музыкальной ткани тем не менее вся фактура оркестра настолько ясна, что вы данное произведение воспринимаете, не упуская из виду ни одну деталь, и в результате все эти детали служат только тому, чтобы выявить основной музыкальный образ.

В этом смысле, как это ни странно, несмотря на то, что произведение "Гроза" по своему идейному содержанию очень сильно отличается от пессимистических произведений Чайковского, тем не менее тут устанавливается какая-то преемственность между типом мышления Чайковского, который, быть может, высказывал совершенно иные мысли, и типом мышления Щербачева.

Этот большой вопрос об инструментровке еще раз встает и передо мной, особенно после того, как я 23-го апреля снова прослушал два произведения. Я должен сказать, что оба произведения, которые были мною прослушаны 23-го апреля, опять-таки поставили передо мной вопрос о том, как должен подходить к оркестру советский композитор.

Относительно формализма. Поскольку я понимаю, Борис Александрович брал под свою защиту Симфонию Попова, утверждая, что в данном произведении этого формализма как будто бы не наблюдается. Насколько я понял мысль Бориса Александровича Арапова, она сводилась к тому, что автор дерзает, автору позволено искать новых путей, экспериментировать. В этом смысле Борис Александрович, пожалуй, прав. Постановление от 23-го апреля позволяет автору экспериментировать, как ему угодно, но при этом все-таки остается одно: к каждому экспериментирующему автору мы предъявляем определенные требования.

Каковы же прогрессивные тенденции эксперимента автора? В этом смысле прогрессивных тенденций у Попова я абсолютно не наблюдал.

Возвращаясь к вопросу о формализме, я должен сказать так: быть может, Попов и не ставит перед собой задачу комбинировать приемы так, как это делает формалист в узком профессиональном смысле слова, но с другой стороны, если оперировать этим словом, понимая его более широко, формализм, как неправильное отображение действительности, как искаженное отображение действительности — если ставить вопрос так, то, конечно, к такому произведению, как Симфония Попова, наиболее подходящим словом является формализм, и в этом смысле грешим все мы в той или иной степени, в той или иной форме. То есть я хочу сказать, что постольку, поскольку композитору не удастся в своем творческом процессе правильно отобразить действительность, он неминуемо в той или иной степени становится формалистом, но мне кажется, что при оценке каждого произведения, нельзя учитывать только эту сторону, но нужно учитывать еще и то, имеются ли в данном произведении прогрессивные черты, есть ли у автора какие-нибудь завоевания какого-то нового, более правильного отображения действительности.

Еще один вопрос. Дело в том, что если мы обратимся к творческому пути самого Попова и вспомним, что Симфония писалась очень много лет ..., и в конце концов сыграла в его жизни очень большую роль, причем даже положительную, поскольку он сумел сформулировать музыкально целый ряд своих мыслей, вспомним далее, что эта Симфония потерпела такую неудачу, действительно, мы должны сказать, что данная ситуация является отнюдь не очень радостной, не очень приятной для автора. И здесь, мне кажется, это неприятное состояние автора, быть может, неприятное состояние с оттенком какой-то драмы даже, мы должны понять. Понимая это, мы вместе с тем должны максимально по-товарищески подойти к Попову и максимально тепло помочь ему разобраться в этом. Сегодня это было сделано в достаточной мере.

Еще один вопрос общий, не касающийся Симфонии Попова. Приходится констатировать, что такой случай, как Симфония Попова, может повториться и повториться еще не раз и не одним композитором. Каждый из композиторов должен быть готов к неудаче. Конечно, каждый композитор, написавший большое произведение, имеет право требовать, чтобы это произведение хоть раз, хоть два прозвучало бы, пусть в закрытых просмотрах.

Семен Львович прав в том смысле, что когда автор слушает свое произведение в закрытом просмотре и убеждается в том, что данное произведение неправильно воспроизводит его мысли, он должен его снимать. Но требовать того, чтобы каждое произведение хоть раз прозвучало бы, хотя бы в закрытом просмотре, мне кажется, мы имеем право. Для всех же тех произведений, которые прозвучали неудачно, я советую каждому композитору завести шкаф.

Это болезнь очень многих, очень многие считают, что если что-то написано, это обязательно многократно должно исполняться. Я, как заведующий Творческим отделом, это прекрасно знаю. Ко мне неоднократно обращаются разные авторы с просьбой протолкнуть произведение, написанное ранее и которое вряд ли имеет шансы на успех. Если такой шкаф заведется у каждого из нас, каждый пересмотрит критически все то, что написано, и решит, не призывая широкую аудиторию, что кое-что можно спрятать в шкаф, ничего плохого от этого не случится.

Семен Львович привел правильный пример с Петром Борисовичем, который написал не мало количество произведений, но многие из них спрятал. От этого выиграл Петр Борисович и выиграла мы. Очень трудно слушать вещи, о которых, может быть, и сам автор знает, что они прозвучат один раз и потом перестанут звучать.

ПРИЛОЖЕНИЕ II. НОТНО-МУЗЫКАЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

1. НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

1

Moderato cantando.

Canto.

Piano.

(A)

poco dim.

allarg.

pp

f allarg.

ten.

ten. f

p

pp

pp sempre

2 a

Allegro melodico

legato

mp

p legato

26

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a piano introduction in G major, 3/4 time. The score is written for voice and piano. The piano part includes a treble and bass staff. The melody is simple and catchy, with a chorus that repeats. The lyrics are written below the piano part.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble and bass staff. The treble staff has a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The melody is written in a simple, folk-like style. The bass staff provides a harmonic accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. The lyrics 'The Rose Tree' are written below the bass staff.

3 a

Moderato cantabile (♩ = 92-100)
solo

Flauto Gr.
(poi picc.)

Clarinetto (A)

Fagotto

Tromba (B)

Violino

Violoncello

Contrabasso

11

36

Largo (♩ = 76)

FL. gr.

Cl. in A

Fag.

Tr. in B

V. no

Cello

C-b.

p

ppp

crescendo

sul G

poco a poco cresc.

10

p

v

v ten.

poco

III

espressivo poco a poco crescendo

4 a

pp

pp

mf

p

mf

sola

cantabile sempre

p

p

pizz.

più crescendo

46

Allegro $\text{♩} = 116$ Fl. gr.
(poi picc.)

Cl. in A.

Fag.

Tr. in B.

con sordino

 mf \leftarrow f p dim. pp

5a

Largo ($\text{♩} = 56$)

cantabile ed espressivo

Violoncello
concertato

20 Violini I

18 Violini II

16 Viole

14 Violoncelli

12 Contrabassi

Piano

Largo ($\text{♩} = 56$)V.e.
conc.

V.le

V.c.

C.b.

8

II

 pp p mf pp p mf pp p mf pp p mf

56

[11] Poco più mosso e molto cantabile

ten. corta v bene cantabile

V.c. conc. *p = mp = pp*

2 V-ni I soli *con sord. dolce cantabile p*

V-ni I altri *con sord. pp dolce arco v mp*

V-ni II solo *con sord. p*

V-ni II altri *con sord. pp dolce arco v mp*

3 V-le sole *con sord. p*

V-le altre *f = pp con sord. dolce arco v mp*

2 V.c. soli *con sord. p*

V.c. altri *pp con sord. dolce arco v mp*

[11] Poco più mosso e molto cantabile

dolce p mp p mp

6

Lo stesso tempo (detta)
Dolce cantabile, ma espressivo

senza allarg. con sord. con sord. con sord. p p p

simile

pp mp PP *rspir. cantabile* P *espr. cantabile* PP

mp mf con

7

Adagio cantabile molta dolcezza poetico J. 80-70 con sord.

con sord. *simile sempre* *simile sempre*

TP P PPP

TP P TPP P

8

Largo cantabile

Cello

P mf f P

9

Andante con moto e molto espressivo (♩=60)

V.celli
div.

C.-bassi
div.

[1] poco so

10 a

Largo ♩=60

$\frac{1}{3}$ delle Viole

Viole

V.-celli

C.-bassi

V.-ni I

[1] $\frac{1}{2}$ del V.-ni I

V.-le

V.-e.

C.-b.

[2]

Largo maestoso e molto pesante, ma in tempo

Fl. *ff*
 Ob. *ff*
 C. I. *ff*
 Cl. 2. *ff*
 Fag. *fff pesante sempre* *ff* *sempre con forza*
 Corni *fff pesante sempre* *ff* *solli a. padiglioni in aria* *sempre con forza*
 Tr. be *solli a. padiglioni in aria*
 Tr. b. *ff*
 Tuba *ff* *sempre con forza*
 Timp. *mp* *mf* *p* *mf* *p* *mf*
 Arpa as. ges *fff sempre*
 Piano *fff pesante sempre* *ff* *sempre con forza*
 8. *con Ped.*
 Largo maestoso e molto pesante, ma in tempo
fff pesante molto
 div. *sf*
fff e marcatisimo sempre

11 a

Largo espressivo, molto cantabile e sempre con moto

♩ = 40-50

Violini I

Violini II

Viola

Violoncelli

Contrabbassi

(senza cord.)

(senza cord.)

p

f

pp cresc.

pp cresc.

ten.

mp

ten.

mp

poco più allargando

cresc.

ten.

div.

ten.

p

div.

ten.

mp pizz.

p

mp pizz.

11 b

con forza

poco allarg.

13 Furioso e agitato

Vn. I div.

Vn. II div.

Viola div.

Vc. div.

Cb. div.

13 a

33 *ff*

В. С. Тан-ки-тяж-ки. е гро-ми-ли, За-метал-ся хищ-ный враг.

Т. *ff* *fff* *<fff*

Тан-ки-тяж-ки. е гро-ми-ли, За-метал-ся хищ-ный враг.

В. div in 3 *ff* *fff* *<fff*

Тан-ки-тяж-ки. е гро-ми-ли, За-метал-ся хищ-ный враг.

33 Тан-ки-тяж-ки. е гро-ми-ли, За-метал-ся хищ-ный враг.

Più agitato

34 *p* по-нес-лись, *sf*

Ко-ни лёг-ки. е нес-ли-ся, ко-ни по-нес-ли-ся,

p *sf*

Ко-ни лёг-ки. е нес-ли-ся, ко-ни по-нес-лись,

f *crescendo molto* *fff*

Ко-ни лёг-ки. е нес-ли-ся,

34

Музыкальный фрагмент из произведения «Лей, пожар, встань» (Ley, pozhar, vstan').

Сопрано (S. S.):

лей по- жа. ры вста. ли

Акомпанимент (A. S.):

Музыкальная запись включает ноты для голоса и фортепиано, с динамическими markings (p, pp, ppp) и артикуляционными знаками.

[illegible]

13 в

p poco sosten. **40** *p*

- чав... В не. бе пла. мен. ном бер. ли. ва

- лий... В не. бе пла. мен. ном

- дри. лий... В не. бе пла. мен. ном бер. ли. на

p **40** *p*

tr *ff* *poco rit. allarg.*

вьёт. ся а. лый стяг гор. до

гор. до вьёт. ся наш стяг, гор. дый

tr *f* *ten.* (V)

гор. до вьёт. ся а. лый стяг, гор. дый

tr *f* *ten.* (V) *f* гор. до

гор. до вьёт. ся наш стяг, гор. до

tr *f* *ten.* (V) *f* гор. дый

вьёт. ся а. лый стяг гор. до

[гор. до вьёт. ся]

14

Allegro energico

solì espressivo **V**

Celli *p* *f* *mf*

Bassi *ppppp* *pp*

gliss

mf

p

15

Largo con moto e molto cantabile

Fl. gr.

p

pp

Ob. I

p

pp

Solo

pp

pp

f

16

Prestissimo Energico !

V-ni I

V-ni II

f

mf

17

PIANO.

Andante.

p *f*

Con forza! *espressivo sempre* *Con moto.*

ff

poco più tranquillo *poco a poco dim.* *pp rit.*

a tempo *semplice* *mf allarg.* *p* *rit.* *pp* *Fine.*

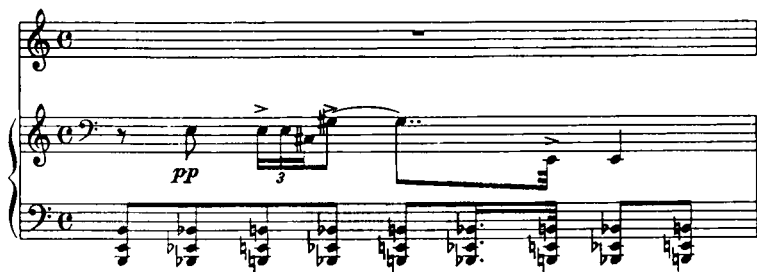
18

Largo

Canto

pp *pp*

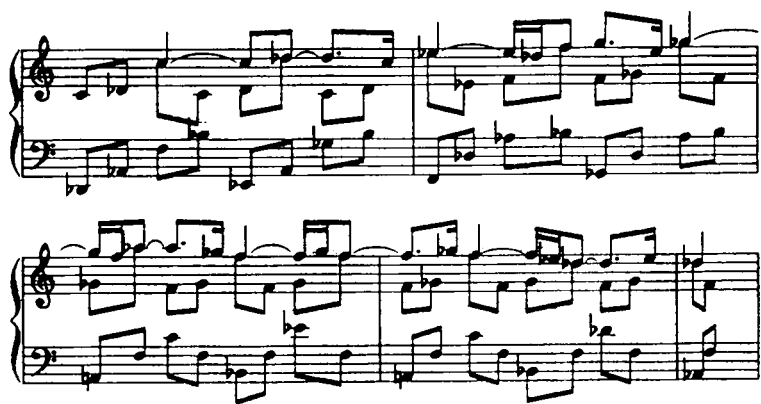
Piano



19

Piu mosso

20



21

Più mosso, ma sempre cantabile (♩=92)

sempre *pp*

pp *dim.* *pppp*

pp

pp

This block contains the first system of musical notation, measures 21-40. It features three staves. The top two staves have a treble clef and a key signature of one flat. The bottom staff has a bass clef. The music is in 4/4 time. The first two staves have a melody with eighth and sixteenth notes, marked 'sempre pp'. The bottom staff has a bass line with eighth and sixteenth notes, marked 'pp' and 'dim.', ending with 'pppp'. There are also some rests and longer note values in the first two staves.

40

con sord.
solo

pp

pp

This block contains the second system of musical notation, measures 41-44. It features three staves. The top two staves have a treble clef and a key signature of one flat. The bottom staff has a bass clef. The music is in 4/4 time. The first two staves have a melody with eighth and sixteenth notes, marked 'con sord. solo' and 'pp'. The bottom staff has a bass line with eighth and sixteenth notes, marked 'pp'. There are also some rests and longer note values in the first two staves.

22

130 Moderato cantabile (♩ = 108-116)

ppp

sul tasto

pp

6

This system contains the first four measures of the piece. The first two measures feature a piano introduction with a low, sustained note in the bass clef, marked *ppp*. The third and fourth measures begin the main melody in the treble clef, marked *sul tasto* and *pp*. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with a sixteenth-note triplet in the fourth measure.

pp

This system contains measures 5 through 8. Measures 5 and 6 continue the piano introduction with a low, sustained note in the bass clef, marked *pp*. Measures 7 and 8 feature a more active melody in the treble clef, marked *pp*, consisting of eighth and sixteenth notes.

23 a

[130]

Fl. gr. *ritard.* *corta* *a tempo*

sf p *mp* *ppp* *pp*

corta *corta* *corta* *corta*

pizz. *corta* *corta solo* *corta solo*

p *pp* *pp* *pp*

[140]

arco *arco*

più e più energico e crescendo

23 6

150

solo sempre staccato e marcato
marcato
poco a
f
p
sp
f
sp
f
p

FL picc.

muta in Flauto piccolo

160

poco più crescendo
arco v
pizz.
f
pizz.
f poco a poco crescendo
f
pp
f
f

24

dando

Allegro assai (quasi presto) $\text{♩} = 160$

8 340

D. grandioso

Grandioso

W. grandioso

W. grandioso

grandioso

grandioso

grandioso

9

marcatissimo

8.

marcatissimo

1

25

Largo

allarg. a tempo

Ob. 3

26

Allegro melodico $\text{♩} = 80-84$ *dolce*

p *mp*

27

Adagio

sempre espressivo

p *pp*

Allegro risoluto

Allegro risoluto

arco

Celli

pp

Bassi

arco p

29

17

Cor.

ff

piu largamente
ten. v
molto espressivo

a tempo
3
mp

poco allarg. a tempo
(coric)
mf

poco allarg. ten.
fff espr. molto

18 a tempo (e sempre piu moio)

pp *espressivo sempre*

pp *espressivo sempre*

piu largamente

ff *mp*

espressivo sempre

espress. sempre

30 a

Andante maestoso e molto espressivo $\text{♩} = 60-66$

Violini I *a voce piena*

Violini II *a voce piena*

Viola

Violoncelli

Contrabassi

Vn.I *a voce piena*

Vn.II *a voce piena*

Vio. *a voce piena*

Vc.

Cb.

div. in 2

30 б

poco a poco più animando

sim.

sim.

sim.

sim.

1. *Allegretto* *moderato* *espressivo* *dim.*

3 V-ni I
sol I 2

3

V-ni II
altri
div. in 3

1
3 V-ni II
sol I

2
3

V-ni III
altri
div. in 2

V-cl
solo

2 V-cl
solo

V-cl
altri
div. in 2

V-cl
solo

V-cl
altri
div.

C-b

32

[34] *Largo assai cantabile* *poco allarg. cresc. poco*

2 V-ni I soli *pp* *p* *ppp* *div.*

V-ni I altri *pp* *p* *ppp*

2 V-ni II soli *pp* *p* *ppp* *univ.*

V-ni II altri *pp* *p* *ppp*

V-la sola *pp* *p* *ppp*

V-le altre *pp* *p* *ppp*

1 con sord *ten.* *poco rubato ten.* *ppp*

V-c. soli *p* *espress. molto e cantabile lamento* *pp* *p* *ppp*

2 *pp* *p* *ppp*

V-c. altri *pp* *p* *ppp*

Cb. solo *pp* *p* *ppp*

Cb. altri *pp* *p* *ppp*

33

poco più sostenuto *a tempo*

V-ni I div. *f* *pizz.* *div.* *pizz.*

V-ni II div. *f* *pizz.* *div.* *pizz.*

V-la div. *f* *pizz.* *div.* *pizz.*

V-c. div. *f* *pizz.* *div.* *pizz.*

Cb. div. *f* *pizz.* *div.* *pizz.*

[32] Furioso cantabile e molto appassionato

Violins I and II (div.)
Viola (div.)
Violoncello (div.)
Contrabasso (div.)

Tempo: *Furioso cantabile e molto appassionato*

Dynamic markings: *sempre*, *non div.*

34 a

[8] Несколько живее, радостно, с воодушевлением
ро-ди-мый, воль-ный, лю-би-мый!

Tempo: *Несколько живее, радостно, с воодушевлением*

Lyrics: ро-ди-мый, воль-ный, лю-би-мый!

Dynamic markings: *p*, *sf*, *sfen.*

Шире, всё спокойнее

Tempo: *Шире, всё спокойнее*

Lyrics: Край наш ро-ди-мый, Край ро-ди-мый, нет те-бя Край ро-ди-мый, край ро-

Dynamic markings: *f*, *tr*, *p*, *нет*

В ми ре до ро же, ро ди мый край!
tr> *pp* *ppp*
 в ми ре луч ше, свет лый край!
tr> *pp* *ppp*
 ди мый, свет лый край!

34 6

Немного спокойнее замедля
f *tr>* *p* *pp*
 бе ла, что бы ска терть на сто ле...
f *tr>* *p* *pp*
 чтоб ска терть

[5] Более певуче и выразительно

ppp *mf* *f* *p* *f*
 Че рез де сять
ppp *mf* *f* *p* *f*
 Че рез де сять, де сять

sf *tr>pp* *p* *tr* *pp*
 ден у ро дил ся
sf *tr>pp* *p* *tr* *pp*
 ден у ро дил ся

[6] Живо

p *mf* *mf*
 ден, ден, ден,
 у ро дил ся че рез де сять ден
 ден, ден, ден,
 у ро дил ся че рез де сять ден



36

Presto leggerissimo, volando $\text{♩} = 90(108)$

con sord.



37

③ a tempo e poco più animando ♩:76

poco stringendo

Picc. *mp* *f* *f*
 Fl. *f*
 Ob. *f*
 C. ingl. *f*
 Cl. picc. *cantabile dolce espr.* *pp* *mp* *p* *len.* *f* *p* *pp* *mp cresc. molto* *f* *f*
 Cl. *pp* *mp* *pp*
 Tr. ba *son. sord.* *cantab. a dolce* *len.* *pp* *sf* *ppp* *p* *mp* *f* *f*
 C. III *pp* *sf* *ppp* *p* *mp* *f* *f*
 Cel. *pp* *sf* *ppp* *p* *mp* *f* *f*
 Arpe *az* *mf* *f* *mf* *fz*
 Archi *a tempo e poco più animando ♩:76* *poco stringendo*
punto d'arco *ppp < mp* *pp* *ppp < sf* *ppp > pppp* *ppp*
con sord. punto d'arco *ppp < mp* *pp* *ppp < sf* *ppp > pppp* *ppp*
con sord. punto d'arco *ppp < mp* *pp* *ppp < sf* *ppp > pppp* *ppp*
div. in 3 plac.

Pic.

Fl.

Ob.

Engl.

picc.

Cl.

Cl b.

Fag.

C-fag.

Cor.

Tr-be.

Tr-ni.

uba.

Imp.

Tr-ro.

P-lo.

Tr-1.

Tr-2.

Tr-3.

Sil.

Trpe.

Trano.

Trch.

10*

38 В

116 *Appassionato cantabile*
A doppio valore $\text{♩} = 2$ *al press. ten.* *sosten. a tempo* *sosten.* *poco allarg.* 117 *a tempo*
 $\text{♩} = 76-80$ *poco animato*

Fl. *mp* *mf* *II solo* *cantabile* *mf* *f* *mf* *pp* *I solo*

Ob. *cantabile dolce* *ma espress. molto* *pp*

C. ingl. *dolce* *cantabile* *pp* *f* *pp*

Cl. picc. *pp* *f* *pp*

Cl. *pp* *f* *pp*

Cl. b. *pp* *f* *pp*

Fag. *pp* *f* *pp*

C-fag. *pp* *f* *pp*

Cor. *I cantabile PPP* *II. IV (con sord.)* *pp* *ppp*

Tr-bo *(con sord.)* *pp* *ppp*

Tuba *pp* *ppp*

Timp. *pp* *ppp*

C-lli *p dolce* *mp* *mf*

Cel. *p* *mf* *mp*

Arpe *mp* *f* *ff* *cis*

Appassionato cantabile
A doppio valore $\text{♩} = 2$ *a tempo* *sosten.* *poco allarg.* *a tempo*
 $\text{♩} = 76-80$ *poco animato*

V-ni I *div. a punta d'arco* *ppp* *pp* *ppp* *ppp*

V-ni II *div. a punta d'arco* *ppp* *pp* *ppp* *ppp*

V-le *div. a punta d'arco* *ppp* *pp* *ppp* *ppp*

V-c. *div. pizz. non div.* *f* *mf* *pp* *(pizz.)*

C-b. *pp*

38 Г

120 Adagio poetico e molto cantabile

poco a poco allarg.

a tempo

C. ingl.

V.-ni I

C. ingl.

V.-ni I

C. ingl.

Tr.-ba
(B)

Arpe

V.-ni I

V.-ni II

V.-le

V.-c.

C.-b

120 Adagio poetico e molto cantabile poco a poco allarg. a tempo

div. len. len. len. un. sosten. poco allarg.

121 Ancora più cantabile

rit. molto poco animato poco sosten. poco allarg.

l. sole non surd. len. len. len. len. penserosamente cantabile dolce

maranda pizz. arco v arco v arco v arco v solo altri div. unia. v

39 a

Lento poetico e sempre cantabile (♩. 66-66)

Lento poetico e sempre cantabile (♩. 66-66)

len. 3 len.

pp p mp f

espress. cantabile *poco animando*

ten. *mp* *p* *pp*

ten. *poco sost.* *espress.*

allarg. *ten.* *Poco più animando* *dolce, cantando*

ppp *pp*

396

Largo appassionato (♩ = 30)

ten. *ten.* *poco allarg. ten.*

quasi trombu *fff* *[irato con furia]* *fff* *sf* *mp*

poco agitato, inquieto, string. *poco allarg. ritard. molto*

p cresc. *f* *mf*

ten.

a tempo *ten.* *Animando grazioso e dolce* (*J. = 54*) *3* *ten.*

39 В

Allegretto grazioso colla dolcezza (*J. = 66-68*)

string. *sost.* *ten.*

a tempo *ten.* *string.* (*sf*) *poco ritard.* *ten.* *mp*

a tempo *animando* *ten.* (*sf*)

Handwritten musical score for "The Rose Tree". The score is written on multiple staves, including:

- ST.** (Soprano)
- CE.** (Cello)
- C. org.** (Contra Organ)
- CE.** (Cello)
- Sng.** (Singer)
- Cor.** (Cornet)
- Trump.** (Trumpet)
- Flute**
- Clarinet**
- 2. Sopr.** (Second Soprano)
- 2. Alto**
- 2. Bass**

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *pp* (pianissimo) and *ppp* (pianississimo). The title "The Rose Tree" is written at the top. The score is divided into sections by bar lines and includes a key signature of one flat (B-flat).

Handwritten musical score for "Molto appassionato e sostenuto" by Liszt, measures 42-44. The score is written for a full orchestra and includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. b), Clarinet in E-flat (Cl. es), Clarinet in A (Cl. a), Bassoon (Fag.), Horn in F (F. b), Horn in C (F. ut), and Trombone (Tromp.). The music is in 2/4 time and features complex rhythmic patterns and dynamics. The score is written in a single system with multiple staves. The title "Molto appassionato e sostenuto" is written at the top, and the measures are numbered 42-44. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Cello
 2 Flute
 Piano
 Trombone
 Cornet
 Cornet
 Cornet
 Cornet
 Cornet

42

4 Corni in F

43

69 Allegro energico 2. 120

Fl. 1
 Fl. 2
 Clar.
 Piano
 Violin
 Viola
 Cello

60 poco a poco stringendo

Fl. I
Fl. II
Cl. F
Tuba
Timp.
P. ti
Cassa
Piano
V. I
V. II
Viola
C. b

44

17 L'istesso tempo (Tempo I)

beno cantabile
ppp

S. *beno cantabile*
ppp

A. *beno cantabile*
ppp

T. *beno cantabile*
pp

B. *beno cantabile*
pp

Здесь всег. да вес. на,
Здесь всег. да вес. на,
Здесь всег. да вес. на,
Здесь всег. да вес. на...

45

[67] Presto risoluto J. ex

The image shows a page of a musical score, likely from a symphony, with the title "Presto Risoluto 2.°" at the top. The page number "10" is in the bottom right corner. The score is written in Italian and features multiple staves for various instruments. The instruments listed on the left are: Fl. (Flute), Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Cl. (Clarinet), Cl. (Clarinet), Cl. (Clarinet), Cl. (Clarinet), Fag. (Bassoon), C-fag. (Contrabassoon), Cor. (Horn), Tr. (Trumpet), T. (Trombone), T. (Trombone), T. (Trombone), and Tuba. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "ff" (fortissimo) and "f" (forte). There are also section markers like "I. II" and "II. IVa". The page is numbered "10" in the bottom right corner.

Presto risoluto $\text{♩} = 4$

Archi

Præsto risoluto J. 44

Viol. I
Viol. II
Viola
Vcllo
Cb.

f

arco
div. arco
arco
arco
arco

4444

Espressivo cantabile

46

Fl.

*Allegro energico*

47

Ob.

*Allegro vivo*

48

Cl.

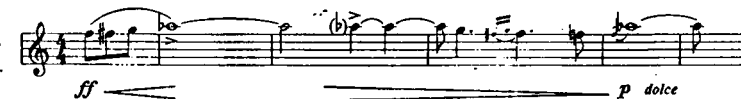
*Largo maestoso*

49

Fr-ni



50

Sax.
sopr.*Lento melancolico*

51

баян



52

Adagio molto cantabile

C.ingl

p *mp* *p* *p*

53 a

♩ = 60 -66

Espr.

8 Viole

6 Cello

4 Bassi

Con sord.

pp *pp* *pp*

sf p *sf p* *sf p*

53 б

Allegro moderato

Cl. (B)

54

Largo lamentoso

Con sord.

V-no I

V-no II

Viole

Viole II

Celli

Con sord.

Con sord.

Con sord.

Con sord.

espr. cantabile

pp *pp* *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

mp *p*

pp len. len. len. len.

55

Adagio poetico

solo pp p pp p mp ppp

len. mp mp

56

Largo appassionato

ppp < pp > pp < mp > p mp < mf

57

*Moderato poetico
dolce cantabile*

Cl.(B) *pp* *pp* *mp* *pp*

Cl.basso (B) *pp* *pp* *mp* *pp*

V-no I *con sord.* *mp* *pp*

V-no II *con sord.* *p* *p* *p*

Viola *con sord.* *p* *pp* *p* *mp*

Cello *con sord.* *pp* *pp* *p*

58

Largo espressivo quasi recitativo appassionato

Cello solo *molto energico* *sf* *f*

59

*Largo molto espressivo
con sord.*

4 Celli soli *con sord.* *mf* *p* *mf*

con sord. *sf* *mp* *f* *mf*

con sord. *sf* *mp* *f* *mf*

con sord. *sf* *mp* *f* *mf*

Four staves of music, likely for a string quartet. The first staff has dynamics *p*, *ppp*, *mp*, *mf*, *p*, and *mp* < *mf*. The second staff has *mp*, *p* < *p*, *mp*, and *mp*. The third staff has *mp*, *p* < *p*, *mf*, and *p* < *mp* >. The fourth staff has *mp*, *mp*, and *p* < *mp* >.

60

Andante cantabile

Three staves of music for Violin I, Violin II, and Viola. Violin I has *espressivo* and *mp* > *p* < *mf*. Violin II has *espressivo* and *mp* > *p* < *mf*. Viola has *espressivo* and *p* < *mp* > < > *p*.

Three staves of music. The top staff has *espressivo*, *ten.*, and dynamics *mp* < *mf* > *p* < *mf* > *p* < *f* > < > *p* < *mp* >. The middle staff has *mf* < *mf* > *p* < *mf* > *p* < *mf* > < > *p* < *mp* >. The bottom staff has *mf* < > *p* < *mf* > *p* < *f* > < > *p* < *mp* >.

61

Presto furioso

One staff of music for Piano. It starts with *ff* and has accents over several notes.

62

Andante molto espressivo

V-ni I

63

*Largo espressivo*12
V-ni I10
V-ni II8
Viola6
Celli4
Bassi

64

Andante cantabile

3 ①

I

Corni II II IV ②

III

65

Adagio

Con sord.

V-ni I

Con sord.

V-ni II

Con sord.

Viole

pp

Con sord.

Celli

66

Andante con passione

V-no I

V-no II

Viola

Cello

67

Cantabile, dolce

I

Cl.(B)

II

2. МУЗЫКАЛЬНЫЕ ЭКСПЛИКАЦИИ И СХЕМЫ

“ЗАЧАРОВАННАЯ ДЕСНА”
музыкальная экспликация

Из архива Попова

Кадры	Время звучания	Характер музыки	Исполнители
1—12	1'55"	Плавная и величественная музыка вступления на тему “Фантастика будущего”	Симфонический оркестр + электромузыкальные инструменты
13—18	1'02"	“Тишина мертвого пейзажа”	Оркестр
19—24	0'40"	“Дорога войны”. Сдержанно-драматическая музыкальная тема.	Оркестр
25—35	2'21"	а) Весна — в душе Сашко. Разрастается его музыкальная тема. б) Осенний сад. Та же тема как бы созревает, наполняется энергией жизни.	Оркестр + электромузыкальные инструменты
38—41	1'24"	Музыкальная тема деда Семена.	Средний симфонический оркестр
44—46	0'20"	Отголоски темы Сашко.	Малый симфонический оркестр
68—88	3'34"	Прозрачное развитие темы Сашко — его детские, как бы философско-моральные поиски.	Малый симфонический оркестр
89	0'18"	Квартет 4-х мальчиков — братьев Сашко на наивной прозрачной народной мелодии.	Хор мальчиков. 20 чел.
96—97	1'04"	Хор слепцов и нищих.	Мужской хор. 16 чел.
100—101	1'17"	Песня нищего Кулика.	Тенор с бандурой.
102—122	3'58"	Песня 4-х братьев Сашко. Она то стихает, то вновь вспыхивает.	Хор мальчиков 20 чел.
123—132	2'30"	Трагическая тема батько Петра — тема отступления и душевных страданий	Большой симфонический оркестр
140—145	0'42"	Трагическая тема	Большой симфонический оркестр
174—179	1'41"	Прозрачное напоминание трагической темы	Большой симфонический оркестр
180—194	2'45"	Лирический эпизод — пробуждение села и подготовка народа к полевым работам на теме “Клепанье кос”.	Большой симфонический оркестр

198—204	2'28"	Симфонический эпизод, основанный на мелодиях характера военных песен, заканчивающийся как бы песней о космонавтах.	Малый симфонический оркестр
205—240	4'44"	“Сашко и Десна”. Фантастический эпизод “Сенокос”.	Большой симфонический оркестр
284—289	0'40"	Фантастический эпизод “Пролет лошадей”.	Средний симфонический оркестр + электромузыкальные инструменты
290—305	1'57"	Широкая лирическая старинная русская песня.	Смешанный хор. 50 чел.
306—316	1'41"	Фантастический эпизод “Зачарованные природой мысли Сашко” (“Лев”).	Большой симфонический оркестр
345—354	1'50"	“Переправа”. Симфонический эпизод боя.	Большой симфонический оркестр
375—393	2'56"	“Половодье”. Буря.	Большой симфонический оркестр
394—444	5'	Симфонический эпизод “Спасение утопающих”. Музыка возникает в различных частях этого раздела фильма.	Большой симфонический оркестр
452—461	3'18"	Прозрачная симфоническая картина “Летняя ночь в степях” (на мелодию “Выхожу один”).	Малый симфонический оркестр + терменвокс
463—466	0'44"	Симфонический эпизод на тему “Марс”.	Малый симфонический оркестр
467—474	2'34"	Симфонический эпилог: Встает солнце над счастливой землей.	Большой симфонический оркестр + хор мальчиков (без слов).

Общее количество музыки 56'41" (возможно 49'14")

“ПОВЕСТЬ ПЛАМЕННЫХ ЛЕТ”

Музыкальная экспликация

Из архива Попова

Кадры	Перечень музыкальных эпизодов
1—12	Увертюра
13—22	Прощание над Днепром
38—46	Штрафная рота
47—61	Ладья (включая: “Шукай мене, моя мати” и “Дивчино Уляно, збуди мене рано”)
62—66	Приход фашистов
97—106	Смерь Рясного
113—118	Боевые будни

119—125	Новогодняя ночь (включая колядку “Святый вечер”)
132—144	
145—158	Контрнаступление
161—171	Переправа
175—181	Сильнее смерти
184—197	Пепелище (включая: “Забиили снега”)
215—217	Венчание (включая: “Священная война”)
227—235	Свадебная (“Кучерявый возниче”)
254—256	Дороги войны
267—275	Бронзовый гость (включая: “Ой, пойду я, лугом, лугом-долиною”)
275—289	Первая ночь
290—296	На Запад!
388—415	Сеятели
421—426	Финал

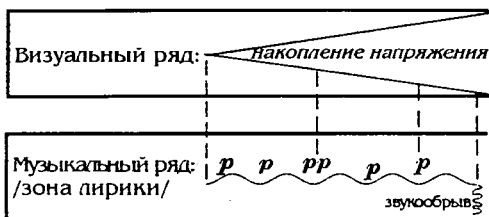
= 48,5 минут звучания

Режиссер-постановщик — Ю.Солнцева

Звукооператор — Я.Харон.

Схема 1. “ЧАПАЕВ”

№ 12
«Сон
Лбищенска»



№ 14
«Гибель
Чапая»

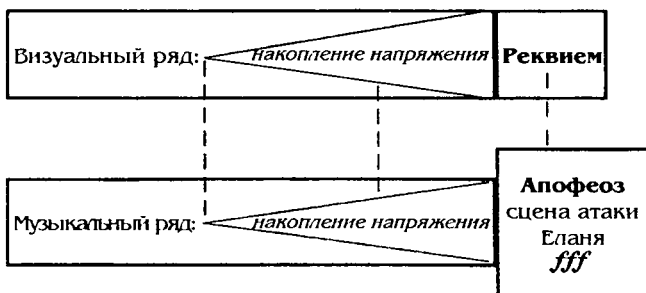


Схема 2. "ВЕЛИКИЙ ПЕРЕЛОМ"

Вступление	№ 2 «Выезд машины из Кремля»	№ 3	№ 4 «Прорыв»
Largo	Largo	Andante severo	Allegro agitato e brusco

№ 7–8	№ 9 «Гибель Минутки»	№ 10 «Смерть жены Муравьева»	№ 11 «Разговор Муравьева с т. Сталиным»
Moderato marziale	Andante e molto espressivo → Largo	Largo lamentoso	Largo lamentoso

№ 14 «Тишина»	№ 16 «Наступление немцев»	№ 17 «Смерть Пантелеева»	№ 18 «Наступление русских»
Largo	Allegro risoluto	Largo	Moderato con moto

Схема 3. "ПОБЕДА НА ПРАВОБЕРЕЖНОЙ УКРАИНЕ" (Разметка эпизодов)

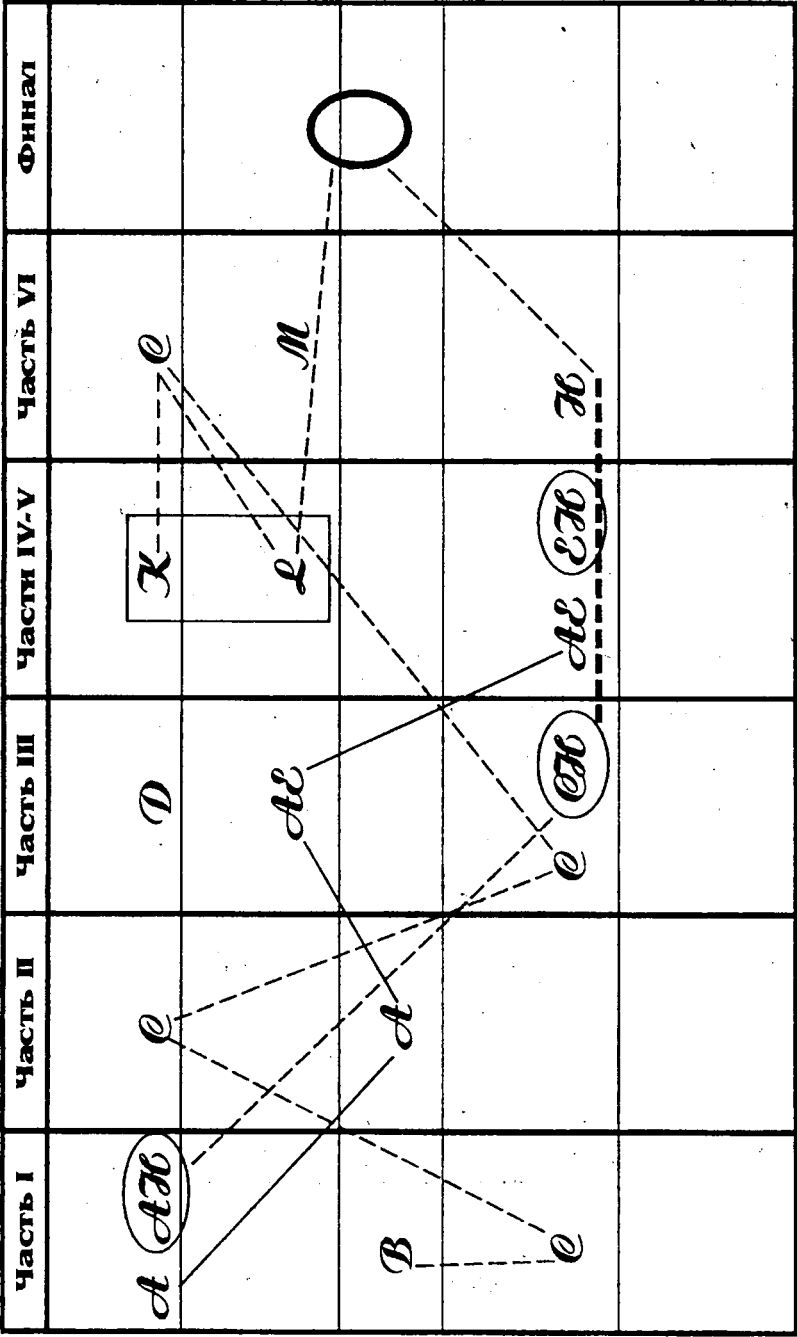


Схема 4. "ПОБЕДА НА ПРАВОБЕРЕЖНОЙ УКРАИНЕ"

<i>Визуальный ряд</i>				
I	II	III	IV	V
Движение войск к Днепру Бой Победа на Днепре	Горящий Киев Житомир Восстановление разрушенного	Праздники урожая Освобождение Львова	Зверства фашистов	Трудности фронтовой жизни Победа Гнев народа Карпаты Немецкий парад Сигнал к бою
<i>Музыкальный ряд</i>				
I	II	III	IV	V
№№ 2, 3, 4 Allegro pesante	№№ 5, 6 Andante con moto e molto espressivo Moderato drammatico	№№ 8, 10 Andantino Allegro giocoso	№ 11 Andante molto espressivo	№ 12 Andante («Прозрение») № 14 Allegro («Трудности фронта») № 15 Andante («Победа») № 16 Allegro («Гнев») № 17 Andante («Карпаты») № 19-20 Largo lugubre № 21 «Сигналы»
<i>Симфонизированная кинопартитура</i>				
I	II	III	IV	V
Allegro	Andante	Скерцо	Andante (Реквием)	Финал

Схема 5. "ФРОНТ" (Разметка эпизода "Атака")

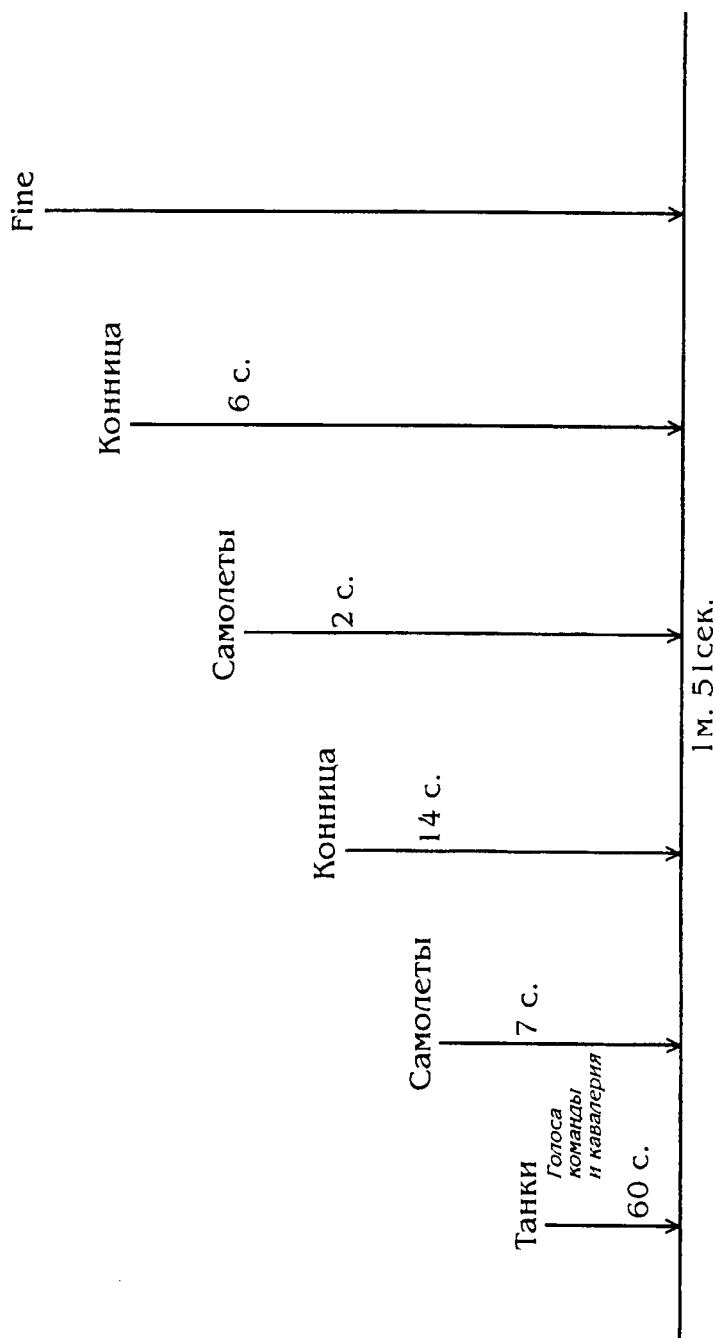


Схема 6. "ГНЕДЫЕ, ВОРОНЫЕ"

I	II	III	IV	V	VI
Adagio cantabile	Andante moderato	Adagio cantabile	Andante lugubre	Adagio cantabile	Largetto molto cantabile
№№ 1, 3 «Жеребенки в стойле» «Наездники в тумане»	№ 2 «Первые шаги»	№ 5 «Табу на лошадей»	№ 7 «Война»	№ 4 «Весна, березы, чайки над землей»	№ 6 Финал

Схема 7. "ПОВЕСТЬ ПЛАМЕННЫХ ЛЕТ"

I	II	III	IV
Увертюра (вступление)	Лирическая зона	Колядки	Финал
Moderato marziale	Largo Largo Adagio cantabile poetico	Andantino	Adagio maestoso
№ 8	№ 4, № 5, № 9	№№ 24-26	№ 29
Титры	Прощание над Днепром Лады (проплывы)	Новогодняя ночь	Финал («На Запад!» «Сеятели»)

ПРИЛОЖЕНИЕ III. СПРАВОЧНО-БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

1. СПИСОК СОЧИНЕНИЙ Г.Н. ПОПОВА (воспроизведение машинописного оригинала)

П Е Р Е Ч Е Н Ь

произведений /трудов/ члена Союза Советских композиторов СССР
композитора: Гавриила Николаевича Попова, музыковеда:

Год на- писания: произве- дения	Название произведе- ния, труда	Жанр	Автор ли- бретто, текста или ли- тератур- ной ос- новы	Дата первого исполне- ния, кем исполн. где	Где и: когда: изда- но	Наиболее зна- чительные от- зывы прессы /где, когда/
1	2	3	4	5	6	7
1925	Оп. 1. Два пьесы для ф-п. "Экспрессия", "Мелодия"	ф-п соло		В Ленин- граде, 1926 г.	В Ленингр. изд. "Три- тон", 1929 г.	В Ленингр. прессе за 1926-30 г.г.
1926-27	Оп. 2 "Соплет для флей-канер- ты, кларн., фогота, тру- бы, скрипки, виолончели симфо- и контрабаса в 4 частях	симфо- ния		13. XII-27 г. В Малом Музбиз, зале Моск. Москва и консерв. Вена - Чикаго 1932 г. / Юксон, Май - validit в Лондоне орав, Ста- ней, Еремин, Сирский, Кубацкий, Гертович	В Московск., Ленинградск. прессе /1927- 1932 г. г./	
1926	Оп. 3 и 1 Вокализ /ля-минор/ для сопра- но и ф-п	Песня - романс без слов		В Ленин- граде 1926 г.	В Л-де изд. "Тритон" 1928 г.	В Ленингр. и Моск. пресса за 1926-28 г.г.
1927	Оп. 3 # 2 Вокализ /фа диез, минор/ для сопрано и ф-п в 4 Концерт. н. с. с. и ф. р. в 5 танев. с. н. с. и ф. р. (3-4)	" "	" "	В Лен-де		
1927	Оп. 6 "Большая сюита для ф-п" в 4-х част.: соло инвенция, хорал, песня, фуга	ф-п соло		Ленингр. 1927 г. Мал. зал Лен. кон- серватор. и. н. автор.	В Москве, Музбиз, В Вене, универс. до 1931/III	В Ленингр. прессе и в Московской за 1927 г.
	Оп. 6 бис. Песня для скрипки и ф-п			В Ленинграде и. н. автор	Изд. "Три- тон" Л-д	" "
1928- 1932 г. г.	Оп. 7. Симфония № 1 для большого оркес- тра в 3 частях.	Больш. симфон. оркестр		Ленингр. филармо- ния под упр. Фрица Штидри 22. III-35 г.	-	В Московск. прессе - сооб- щение о при- сужд. автору за эту симфон. 2-й премии на конкурсе 1932 г.

2.

1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.
1930г.	Оп.8 "Нефть" для Лен. Акад.Т-ра им.Пушкина	Музыка к.пьесе Тур,Горев и Штейна	Пьеса бр. Л-д, 1930 г. Весна	-	-	Отправлен в Ленинград прессе за 1930
---	Оп.9. "Прими бой" Лен. ТРАМ	---	Л-д, 1930г. - осень	-	-	"
1931	Оп.10"Песня" Ленфильм	Звуко-фильм	Ред. Эрмёр	-	-	
---	Оп.11 "Большая жизнь" Красный театр, Л-д <i>пер.Е.Г. Гаккель</i>	Музыка к пьесе	Пьеса А.Арбузова, Л-д, 1931 г.	-	-	
1931г.	Оп.12 "Список благодарных" Моск.театр ч.и.Мейерхольда	Музыка к пьесе	Пьеса Ю.И. Олеша, Москва, 1931г.	-	-	
1932г.	Оп. 13. "Моя родина"	Звуко-фильм	Ред. Зархи, Уейфец	Л-д, 1932	Ленфильм	-
---	Оп.14 "Комсомолец-шеф электрификации"	Муз.к фильму	Ред. З.Шуб.	Москва, 1932г.	-	
1933	Оп.14. "Симфоническая сюита" № 1 в 5 частях 1. Увертюра 2. Вальс 3. Интермеццо 4. Граве 5. Фугато.	Для большого оркестра	Москва 28.XII-33г. вано в Радио-театре под упр.В.А. Дранниченко	Награвировано в Ленинградск. Музгизе в 1936г., но не издано. 1933-34	-	
1933	Оп.15 "Жить" Лен-фильм	Муз.к фильму	Ред.Ти-мошенко	Л-д 1933.	-	-
1932-1934	Оп.16 "Чапаев" Лен-фильм	---	Ред.бр. Васильевы.	Л-д, XII-1934г.	-	
1934-37	Оп.17 Концерт-поэма для скрипки с оркестр.	Скр. со-ло с орк.	-	-	-	-
1934	Оп.18 "Метро" Кино-оп. "Мосфильм"	Муз.к фильму	Ред. Э.Шуб	Москва 1934	-	-
1934-36	Оп.19 "Строгий юноша" Ред.А.Роом	---	Сценарий Ю.Олеша	Укрфильм Киев, 1936г.	-	-
1935-37	Оп.20 "Божин Луг" Мосфильм	Муз.к фильму	Ред.Эд-зенштейн	-	-	-

3.

1	2	3	4	5	6	7
1937	Оп. 21 "Одна жизнь" Моск. театр <i>Лейбман</i>	Муз. к пьесе	По Остров- скому "Как закалялась сталь"			
	Два херув. отикотв. А. Пушкина:					
1937 г.	Оп. 22 № 1 "Люблю я в волды"	Для ли- рич. те- нора и ф-п	Стихи А. С. Пушкина	В 2-де, артист М. Доген- ман		
1938 г.	Оп. 22 № 2 "Пробьет любовь"					
1937-38	Оп. 23. "Дивертисмент" в 10 миниатюр	Для сим- фонич. оркестра	-	Ленингр. У-1938 г. Ленингр. симфон. дирижер Э. П. Грин- куров	-	Ленингр. пресса 1938 г.
1937-38	Оп. 24. Кинифильм	Ф-п, сим. ф-п	В 2-м изд.			
1938-41.						
1938 г.	Оп. 27 "Копания" Мосфильм. <i>Воскрес</i> <i>Григорьев</i>	Муз. к фильму	Сценарий В. С. Вишне- вого	Москва 1939 г. У1.	-	Статьи о му- зыке во мно- гих статьях Моск. и Ленинг. прессой 1939 г.
1939 г.	Оп. 28. "Копания" 7 симфонических фрагментов	Для боль- шого ор- кестра	-	Заку1940 г. дирижер Н. П. Ансонов	-	-
1939 г.	Оп. 29. "Клочки Берлина" Моск. театр Революции Рейно, С. Утман	Муз. к пьесе	Мел. к фильму	<i>История</i> <i>на территории</i> <i>революции</i> <i>1917-1918 г.</i>	<i>Рассказы</i> <i>героев Революции.</i>	
1939	Оп. 30. "Гость Лен- фильм"	Муз. к фильму	<i>Регистрация: Г. А.</i> <i>Попов, Л. М. М.</i>	Л-д, 1939.	-	Рассказы -
1940	Оп. 31 "Танкер Дербент" Ленфильм Рех. Файнциммер	-	По повести Ю. Крижова	Л-д, 1940 г.	-	"
1940	Оп. 32. "Первая Кош- ная", Рех. Б. Ф. Дзиган	-	Сценарий В. С. Вишне- вого	<i>Ленфильм</i> 1940.	"	"
1940	Оп. 33 "Ветер о Востока" Украинфильм, Киев. Рех. А. Рощ	-		М-ва, Л-д 1941 г.	Рассказы	"
1942	Оп. 34 "Самое дорогое" Алма-Ата Рех. Арна Оза- нкова	-		Ленфильм 1942 г.	"	"
1938-41.	Оп. 25 "Александр Невский" опера	Муз. к опере	Лейбман, А. Т. Ф.	Записки 12-й партии Г. А. Ф.		
1938-41.	Оп. 26 "Серебряный символ" симф. оркестра. <i>Жуковский</i> <i>написан Г. А. Файнциммером.</i>		<i>Г. А. Файнциммер</i> <i>С. И. Горюхов</i>	<i>Записки 12-й партии Г. А. Ф.</i> <i>и несовременности. 19-й партия</i> <i>Г. А. Ф. - в партию.</i> <i>19-й партия. 19-й партия.</i> <i>19-й партия. 19-й партия.</i> <i>19-й партия. 19-й партия.</i>		

4.

1:	2	3	4	5	6	7
1941	Оп.35 "Мелодия" для виолончели и ф-п.	Виолончель соло с ф-п.			Изд. в 1-до Музгиз 1946г.	
1942	Оп.36 "Ночь ошибок" драм.театр в Г.Жо-латеве Перми	Музыка к пьесе	Пьеса Оливера Гольдсмита	Исполнено с. Герман. Брайндер 1942г.		
1942	Оп.37 "Испытание" Центр.Об"ед. киностуд. к Алма-Ата. Реж. Козин-цев.	Музыка фильму		Алма-Ата. Центр.Об"ед. Киностуд. 1942г.		
1942	Оп.38 "Казахстан-фронту" Ц.О. Кино-Студия Алма-Ата. Реж. Дзя-га Вертов	—	Этотopus написан совместно с В.В.Великановым.			
1942-43	Оп.39. "Она защищает родину"	Музы- ка к фильму	Сценарий Б.Ф.Чер- ского.	Рис. Ф.А.Урасов. Алма-Ата. Центр. Об"ед. Кино-Студия.		
1943г.	Оп.39. "Симфония" №2 "Рахима" — в 4 частях	Для сим- фонич. оркестра	—	Исполнена впервые в Москве, в Больш. зале консерват. 15. II-1944г. ВОКС П/упр. На-тан Рахми-на.	Издана в Музгиз 1947г.	В Моск. прессе за 1944-47г.
1943г.	Оп.40 "Фронт" Алма-Ата. Ц.О. Кино-студия. Реж. бр. Ва-сильевы.	Муз. к фильму	По Кар- Кейтукю.			
1944г.	Оп.41 "Мазурка-каприз" для ф-п.	ф-п соло			Издана в Москве Музгиз, 1945г.	
1944г.	Оп.25-бис Увертюра-кантата "К победе"	Для со- листа/те- нора/хора и оркест- ра	Текст С.Городец-кого	Исполнена в. XI-1944г. в Москве в Больш. зале конс. под упр. Н.П.Аносова.	Музгиз.	
1944г.	Оп.42. "Битва за советскую Украину"	Муз. к фильму	Реж. Довженко	Исполнена в Киностуд. Харькова. 1945г.	Музгиз.	

6.

1:	2	3	4	5	6	7
1948г.	"Край наш родной" Оп. 50 Смыта в 3 част. для хора мальчиков, детского или женского хора и капеллы. № 1 "Наш сад" № 2 "Поле росится" № 3 "Кукушкин лен"	Хор а капел- ла	Тексты Москва М. Левашова Х. 1950г. А. Мамистова А. Прокофьева	Слова изданы в Москве, Музгиз, 1951г.	Наша сделана в Вен. Г. Наша Музгиз	
1948г.	Оп. 51. Две сказки для ф-п.	Ф-п.	-	изданы в 1951г.	изд. НК ВЛКСМ	
1948г.	№ 1 "Бабушка рассказы- вает /ф-п минор/ № 2 "Про кукушку/до ма- жор/ (шмореска)	соло			"Сов. композитор"	
1948г.	Оп. 52. "Кавказцы в туч- ная" для смешан. хора /без сопр./ Вариант для мужск. го- ра /без сопр./	Хор а капелла	Илья Соль- винский	-	Москва Музгиз. 8 сборн. 1950г. <i>под ред</i> А. Н. Крылова. В нотн. при- лож. к "Сов. музыке" № 11, 1950г.	
1948г.	Оп. 53. "Мы вольная мо- лодежь мира" Марш-песня для смеш. хора и ф-п.	Хор смеш. с ф-п.	Текст М. Лева- шова			
1948г.	Оп. 54 "Вос, чем князь 7/х1 желанный и красива"	Хор а капелла	Слова из письма комсо- мольцев Сов. Совза	Москва, Музгиз, 1952г.		
	Поэма для смеш. хора и капеллы		Тов. Н. В. Ста- лину/ "Правда" от 29. X-48г.			
1948г.	Оп. 55. "Урал" X1-XII Моск. Студия Научно-по- пулярн. фильмов	Музыка к фильму				
1948г.	Оп. 56 "Эх, да вы поля" 5. VII Песня для женск. хора и тенора-соло а ка- пелла	Хор а капелла	На нар. тему Сибир. Г. Н. Попова.			
1949г.	Оп. 57. "Великая сила" Ленфильм	Музыка	Режис. Ф. М. Эрмлер			
1950г.	Оп. 58. "Былина про Денина" Для бас. баритона-соло, мужск. хора и оркестра. Клавир 22. III-5. IV Партитура X-2. XII	фильму Вокально- симфонич. поэма	Текст и одиоголосн. напев сказа- теля Комако- ва	Восст. Ра- диокомит. 1951г. Директор А. В. Пах...	Текст издан в изд. Сов. композитор	

7.

1	2	3	4	5	6	7
1950г.	Оп. 59 Две песни для мужского хора 2 капелла № 1 "Солдатская мать" УМ-17 № "Песня о Суворове"	Мужск. хор а капелла	Тексты: Рубинид Я. Шведова Вл. Луговского.			
1950г.	Оп. 60. "Народам-мири" Поэма для смеш. хора а капелла	Смешан. хор а капелла	Слова А. Филатова		Москва Музгиз 1952г.	
1951г.	Оп. 61. Квартет для 2 скрипок, альты и виолончели в 4 частях закон- чена 21. IX			Москва, Мал. зал консерв. 4. XII-51г.		
1951г.	Оп. 62. "Наше счастье" Хор для смеш. состава а капелла на мар. тему.	Смешан. хор а капелла	Текст народный			
1951г.	Оп. 63 "Уж как нед кузнец" хор для смеш. состава а капелла	—	Текст Рыле- ева и Бесту- жова	Рубинид		
1951г.	Оп. 64 "Цимлянское море" поэма для смешанного хора а капелла 19г. 19. 65. на берегу бурных волн [Оригиналы в архиве] Хор поэма В. Г. Сави. соав. (К. З. Ковал. В. Ковал.) А. С. Туминина	Смешан. хор а капелла	Текст А. Софронова		Москва Музгиз 1952г.	Рубинид
1952г.	Оп. 66. 3 хора на совр. нар. темы № 1 "Как на Черном море" 11. IV № 2 "Вальс-рад" № 3 "Песня мира" 16. II 7. V	Для мужск. хора и ф-п Для муж. х. а капелла а) для см. х. и ф-п. б) для см. х. а капелла	Тексты: Г. Перевяжи В. Лебедева-Кумача М. Рымского	Напев К. Князева Напев И. Мухомова		Рубинид.
1952г.	Оп. 67. "Как поссорился Ив. Ив. с Ив. Никифороголю. 8 оркестровых эпизодов.	Музыка к	Текст: Н. В. Роголю	Исполн. в радиопере- дачах 2. II-1952г. Ор- кестр ВРК п/упр. Шер- мана		
1952г.	Оп. 68 "Николаас Ни- ельби" / "В ангажеской школе" / 7 оркестровых эпизодов	Музыка к радиокон- позиции	Текст: Ч. Дикенса	Исп. по радио УМ-17-52г. Москва 15. 2. 52. 3/аб. 1952.		

8.

1	2	3	4	5	6	7
1952г. Оп.69. Две песни для № 1 "Наше солнце"	хора мальч. /или детско- го или жен-	Исп. по радио в 1953г.				
№ 2 "Чудесная пора"	ского/ а/я капелла б/хор с ф-п в/хор с орк.	М.Леванов М.Венкстерн в 1954г. в Москва				
1952г. Оп.70. "В поход!" Пионерская песня для хора мальчиков а/я капелла, б/хор с ф-п. в/хор с оркестр.	Хор мальчи- ков, детск. или женский	Я.Белинский Исп. по радио в Москве в 1954 г.				
1952. Оп.71. Концерт	для вокалистов с оркестром	<i>напр. 29/5/</i> <i>напр. 29/5/</i> <i>напр. 29/5/</i>				
3.УП- Оп.72. № 1 "Все ребя- та встали в пары!"- 1952г. Песня для детского хора (домколятников)	с ф-п.	Текст А.Кузнецов	Исполн. Мадана по радио в сборн. в 1952г. Музгизом хор с п/ред. ф-п. Н.М.Шиян- циной.			
15.УП- № 2 "Прощай, Матрешка- 1952 г. хука"- детская пе- сенка а/ для свэрзано с ф-п б/ " " с оркестр. 2-е название "У нас в школе"		Текст С.Во- гомазова	Исполнено по радио 5 снт. 1952 хор с ор- 6/8х. 30м. кестром в 1952г.			
1952г. Оп.73. Два хора на соврем. нар. темы	для смеш. состава	Слова и напев- народные				
19.УП- 1952г. № 1 "Сталинский урожай"	а капелла	---				
31.УП- 1952г. № 2 "Эх, не сама машина ходит"						
1952г. Оп.74. "Славься, славь- ся, партия родная! Песня-кантата для смешанного хора	Хор в капелла	Текст А.Мамис- това				
1952г. Оп.75. "Победители" Ленфильм. Реж. Ф. Эйлер.	Музыка к фильму	Сценарий Б.Ф. Чирско- ва				
1952 Оп.76. "Чапаев" 15 орке- стровых и хоровых эпи- зодов; среди них 2 мужск. дио-пестя- хора а капелла на на- родные песни; "Черный во- рон" и "Ревела буря"	Музыка к ра- дио-пестя- Новке.	Режис- сер Б.Бабоч- кин	Исполн. по радио в 1-1953г. в Москва			

9.

1	2	3	4	5	6	7
1953-56. Оп. 77	5 ^а Сидорин, И. И. Большого театра в 5 ^а галерей	Музыка к фильму	Сценарий: Цыган- ский & Лаптев	Численность в Москве, 883 К в апреле 1960. Директор А. Государственный ЦСР.	Ручной	
1958г. Оп. 78. "Развитие мечты"	УМ-1Х Ленфильм. Режиссер В. Ормилер	Музыка к фильму	Сценарий: Цыган- ский & Лаптев	Численность в Москве, 883 К в апреле 1960. Директор А. Государственный ЦСР.	Ручной	
1953-54г. Оп. 79	"Дети партизана" Музыка к "Беларусьфильм"-Минск фильму /Совместно с Д.А. Лука- сом/	Музыка к фильму	Режиссеры: Голуб Л.В. Фигуровский Н.Н.	Численность в Москве, 883 К в апреле 1960. Директор А. Государственный ЦСР.	Ручной	
1954г. Оп. 80. "Три лирических песни" для ф-п. № 1 "Мелодия" № 2 "Экспрессия" № 3 "Т а н ц а" Памяти моей жены И.В. Казанцевой.	О-П. сопо			Численность в Москве, 883 К в апреле 1960. Директор А. Государственный ЦСР.	Ручной	
1954г. Оп. 81. "Студеное море"	УМ-ХП. К-Студия им. Горького Москва. Реж. Егоров Ю.П. 21 Фильм для оркестра 2 Фильм для хора в капеллы 2 Фильм для голоса с оркестром.	Музыка к фильму	Сценарий Вадимкина и Крепса.	Численность в Москве, 883 К в апреле 1960. Директор А. Государственный ЦСР.	Ручной	
1955. V-VI. Оп. 82. "Нелюбовь"	реж. Ф.И. Ормилер	Муз. к фильму	Сц. Канов. Исаева (?)	Л.Д. Минский. 1955.	Ручной	
1956. Оп. 83. "Свадьба"	реж. Владимир Тарх. лейтенант Войтецкий.	Муз. к фильму	Сценарий по повести Овехина "Наши будущи"	Москва. Ормилер. Голуб Л.В. 1956.	Ручной	
1957. Оп. 84. "Ветеран войны"	реж. Б.А. Тихомиров.	Муз. к фильму	Сценарий Зорина.	Москва. Минский. 1957.	Ручной	
1957. Оп. 85. "Балетная слава"	реж. Ян Бор. Фрей	Муз. к фильму	Сценарий Ровченко	Москва. Минский. 1957.	Ручной	
1957-58. Оп. 86. "Тот же о море"	реж. И.И. Солнцев	Муз. к фильму	Сценарий Ровченко	Москва. Минский. 1957.	Ручной	

1955. I-III.

Москва.

Г.И. Голуб

Государственный ЦСР.

- 1965-64. Оп. 97. "Братья Васильевы" Муз. к. Сусарай М. Ва. Рукон.
(VI) (IX) Реж. Д. В. Ширхан. Фильм В. В. Ширхан Кан Мосфильм.
1964.
Поскино-открыт
Директор: Газиз
Называет
Директор.
1963. Оп. 98. "Егор Буватов" Муз. к. пьеса Мосфильм. Руконки
[III-XI] "Груше" Л. Горюхова МХАТ.
Режиссеры: Т. Н. Карьер
Лицаков и Н. И. Г. Н.
Мартаков. Попов
1963.
- 1963 Оп. 99. "Праздничная увертюра" (Лишь СКИЗЫ)
- 1965/66. Оп. 100. Муз. к. фильм "Сказка о царе Салтане" реж. А. Л. Бутушко
Начала 20/VI-65. Продолжена в 1966.
Заключена 2/VI-1966.
1966. Оп. 101. "5 хоров (без соловья)" к "Сказке о царе
Салтане" Бухаркина (VII-IX 66.) зам.
октябрь 1966. 6/2.

Впервые публикуемый Перечень произведений Г. Н. Попова передан автору книги вдовой композитора З. А. Апетян.

Машинописный текст (местами плохо сохранившийся) содержит правку (чернилами) композитора.

В 1955 году (13.01) Г. Н. Попов от руки дополнил Список сочинений, а затем, предположительно в 1966 году, — продолжил его, доведя до опуса 101.

Всего же им было создано 102 опуса (ряд сочинений не обозначен опусом). Иногда одно и то же сочинение композитор помечал один и тем же опусом).

Рукопись незавершенного Концерта для скрипки с оркестром помечена ор. 103.

Ор. 102 — музыка к документальному фильму О. К. Арцеулова "Гнедые, вороны" (1969).

В 1966 году композитор работал над Праздничной увертюрой, которая и помечена ор. 99. В 1969 г. сочинение было завершено в виде Симфонии № 6 ("Праздничная"), она и значится как опус 99.

В семидесятые годы был опубликован ряд партитур композитора, поэтому в Перечне отсутствуют сведения об издании Третьей, Пятой, Шестой симфоний, Квартета-симфонии, Симфонической арии.

Автор книги не вносит эти сведения в публикуемый Перечень, т. к. основную информацию о симфонических произведениях Г. Н. Попова читатель найдет в отдельном Списке.

* См. Список сочинений Г. Н. Попова в кн.: Г. Н. Попов. Из литературного наследия. — М., 1986. С. 411—420.

2. СИМФОНИЧЕСКИЕ СОЧИНЕНИЯ Г.Н.ПОПОВА

Опус	Вре- мя созда- ния	Название	Премьера	Издание
Ор. 2	1927	Септет (Камерная симфония) в 4-х ч. Для флейты, кларнета, фагота, трубы, скрипки, виолончели и контрабаса. Посв. В.В.Щербачеву.	13 декабря 1927 г. Малый зал Московской консерватории. Камерный ансамбль без дирижера в составе: И.А.Ютсон — флейта, И.Н.Майоров — кларнет, Н.И.Арабей — фагот, С.Н.Еремин — труба, Б.Н.Симский — скрипка, В.Л.Кубацкий — виолончель, И.Ф.Гертович — контрабас.	1928 г. Септет. Музсектор Госиздата (Москва) и Universal—Edition (Лейпциг). 1971 г. Камерная симфония. Изд-во "Советский композитор".
Ор. 7	1927 — 1934	Симфония № 1 в 3-х ч. Для большого симфонического оркестра. Посв. Н.Д.Попову.	22 марта 1935 г. Большой зал Ленинградской Филармонии. Симфонический оркестр п/у Ф.Штидри.	Рукопись.
Ор. 14	1933	Симфоническая сюита № 1 в 5-ти ч. (Увертюра, Вальс, Интермеццо, Grave, Фугато).	23 декабря 1933 г. Ленинградский Радиоцентр. Дирижер Шнейдерман. (Исполнялось 4 части без вальса). 28 декабря 1933 г. Москва. Радиотеатр. Дирижер В.Дранишников.	Рукопись.
Ор. 23	1938	Дивертисмент для симфонического оркестра в 9 миниатюрах (Марш, Вальс-Интермеццо, Песенка, Скерцо, Бостон, Регтайм, Сон, Галоп, Прогулка).	5 мая 1938 г. Ленинградская Филармония. Симфонический оркестр п/у Э.П.Грикурова	Рукопись.
Ор. 39	1943	Симфония № 2 ("Родина") в 4-х ч. для симфонического оркестра. Посв. Ф.М.Эрмлеру.	15 февраля 1944 г. Большой зал Московской консерватории. Гос. оркестр СССР п/у Н.Г.Рахлина	1947 г. Музгиз.

Ор. 43	1945	Симфоническая ария для виолончели и струнного оркестра. Памяти А.Н.Толстого.	19 декабря 1946 г. Большой зал Московской консерватории. Гос. симфонический оркестр п/у А.В.Гаука. Солист — М.Ростропович.	1972 г. Изд-во "Советский композитор".
Ор. 45	1946	Симфония № 3 ("Героическая") в 5-ти ч. для большого струнного оркестра. Посв. Д.Д.Шостаковичу.	31 января 1947 г. Большой зал Московской консерватории. Гос. симфонический оркестр СССР п/у А.Л.Стасевича.	1978 г. Изд-во "Советский композитор".
Ор. 47	1948 — 19949	Симфония № 4 ("Слава Отчизне") в 4-х ч. для большого смешанного хора а саррелла и 4-х солистов (сопрано, меццо-сопрано, тенор, бас). Сл. М.Л.Сельвинского.	30 ноября 1949 г. исполнена вторая часть ("Весна"). Малый зал Московской консерватории. Хор студентов ГМПИ им.Гнесиных п/у А.Б.Хазанова. Солисты В.Д.Гагарина и С.М.Хромченко.	Размножена Московским отделением Музфонда СССР в виде стеклографических оттисков.
Ор. 61	1951	Квартет-симфония в 4-х ч. для двух скрипок, альты и виолончели. Памяти Н.Д.Попова.	4 декабря 1951 г. Малый зал Московской консерватории. Квартет Московской Государственной Филармонии в составе: Р.Дубинский, Р.Баршай, Н.Баршай, В.Берлинский	1977 г. Изд-во "Советский композитор".
Ор. 77	1957	Симфония № 5 ("Пасторальная") в 5-ти ч. для большого симфонического оркестра.	18 марта 1960 г. Большой зал Московской консерватории. Гос. симфонический оркестр п/у А.Л.Стасевича.	1974 г. Изд-во "Советский композитор".
Ор. 99	1969	Симфония № 6 ("Праздничная") одночастная для большого симфонического оркестра.	17 апреля 1970 г. Большой зал Московской консерватории. Гос. симфонический оркестр СССР п/у А.С.Дмитриева	1984 г. Изд-во "Советский композитор".

3. БИБЛИОГРАФИЯ

1. Аксюк С. Пять терских казачьих хоров // Советская музыка. 1970. № 8. С. 108.
2. А. Кр. (О Септете Попова) // Жизнь искусства. 1926. № 23.
3. А.М.Г.Попов. Вокализ для пения с фортепиано // Современная музыка. 1927. № 22. С. 289.
4. Андреевич. Небольшая жизнь (на премьере "Большая жизнь" в Красном театре) // Красная газета (веч. вып.). 1931. 20 октября.

5. *Арановский М.* Симфонические искания. Исследовательские очерки. — Л., 1979. С. 58 — 59.
6. *Арапов Б.* Творческий подъем надо закрепить // Советская музыка. 1933. № 3. С. 113.
7. *Асафьев Б.* Исторический год // Советская музыка. 1933. № 3 С. 108.
8. *Асафьев Б.* Симфония. Очерки современного музыкального творчества. — М., 1947.
9. *Асафьев Б.* Симфония // Б.В.Асафьев. Избранные труды в 5-ти т. — М., 1957. Т. 5. С.78 — 92.
10. *В'ас (Асафьев Б.).* Г.Н.Попов // Современная музыка. 1927. № 25. С. 64 — 70.
11. "Бежин луг". Новый фильм С.М.Эйзенштейна // Кино. 1935. 10 февраля.
12. *Белецкий И.* Симфоническое творчество // Музыкальная жизнь Ленинграда. Сб. статей. — Л., 1961. С. 28 — 29.
13. *Беляев В.* Гавриил Попов // Жизнь искусства. 1928. № 1. С. 14.
14. *Беляев В.* Итоги музыкального сезона // Жизнь искусства. 1929. № 14. С. 9.
15. Беседа с композитором Прокофьевым. Красная газета (веч. вып.). 1933. 17 ноября.
16. *Богданов-Березовский В.* Итоги музыкального сезона // Современная музыка. 1929. № 14. С. 9.
17. *Богданов-Березовский В.* Творческий путь композитора Г.Попова // Вечерний Ленинград. 1946. 12 марта.
18. *Богданов-Березовский В.* К проблеме советского симфонизма // Советская музыка. 1964. № 6. С. 29 — 44.
19. *Богданов-Березовский В.* Богатство творческой натуры // Советская музыка. 1964. № 9. С. 32 — 38.
20. *Богданов-Березовский В.* Композитор в звуковом кино // Красная газета (веч. вып.). 1933. 3 апреля.
21. *Богданов-Березовский В.* Симфония Г.Попова // Красная газета (веч. вып.). 1932. 11 октября.
22. *Богданов-Березовский В.* Композиторы-студенты // Жизнь искусства. 1928. № 11. С. 14.
23. *Богданов-Березовский В.* Г.Н.Попов // Вечерний Ленинград. 1946. 12 марта.
24. *Богданов-Березовский В.* Новая музыка // Жизнь искусства. 1925. № 4. С. 10.
25. *Богданов-Березовский В.* Симфоническое творчество ленинградских композиторов за годы Отечественной войны // Советская музыка. 1946. № 5. С. 44 — 52.
26. *Богданов-Березовский В.* Заметки о русской советской музыке // Советская музыка. 1959. № 4. С. 8 — 12.
27. *Богданов-Березовский В.* Из музыкального обозрения // Жизнь искусства. 1929. № 14. С. 9.
28. *Б.-Б.* Новая музыка // Жизнь искусства. 1925. № 4. С. 10.
29. Большая жизнь (беседа с художественным руководителем Красного театра т. Вольфом) // Рабочий и театр. 1931. № 27. С. 15.
30. *Большаков Г.* Сталинские лауреаты советского кино // Вечерняя Москва. 1946. 26 января.
31. *Братья Тур.* Чрезмерная любовь // Известия. 1935. 11 июня.
32. *Бэлаз И.* Две симфонии // Литература и искусство. 1944. 19 февраля.
33. *Бэлаз И.* Две симфонии // Московский большевик. 1945. 7 января.
34. *Вайнкоп Ю.* Вечер молодых композиторов // Рабочий и театр. 1926. № 52.
35. *Вайнкоп Ю.* Выставка ЛАСМ // Рабочий и театр. 1927. № 49.
36. *Вайнкоп Ю.* Симфоническая премьера // Вечерний Ленинград. 1947. 14 марта.
37. "Великая сила" (художественный фильм) // Советское искусство. 1950. 24 октября.

38. *Верховский Н.* "Нефть" (Премьера в Госдраме) // Красная газета (веч. вып.). 1930. 22 мая.
39. *В.М.* Новая музыка // Жизнь искусства. 1926. № 51. С. 10.
40. *В.М.* Музыка "Чапаева" // Вечерняя Красная газета. 1934. 20 ноября.
41. *Вульфius П.* Гавриил Попов. Вторая симфония "Родина" // 55 советских симфоний. — Л., 1961.
42. *Вульфius П.* Гавриил Попов. Пятая симфония "Пасторальная" // Советская симфония за 50 лет. — Л., 1967. С. 261 — 269.
43. *Ганин Р.* Прими бой // Красная газета. 1930. 25 ноября.
44. Где были раньше уважаемые редакторы? // Правда. 1933. 29 апреля.
45. *Гинзбург С.* Современная музыка в Ленинграде // Современная музыка. 1925. № 7. С. 12 — 13.
46. *Гинзбург С.* Новая музыка в Ленинграде // Современная музыка. 1926. № 15 — 16. С. 157.
47. *Глебов Игорь.* Мои наблюдения // Красная газета (веч. вып.). 1927. 21 декабря.
48. *Глебов Игорь.* Музыкальный сезон в Ленинграде // Известия. 1927. 16 июня.
49. *Горин М.* Спектакль лозунгов реконструкции ("Нефть" в Госдраме) // Рабочий и театр. 1930. № 29. С. 10 — 11.
50. *Гринев А.* "Ветер с Востока" // Кино. 1941. 31 января.
51. Две премьеры // Красная газета (веч. вып.). 1930. 9 мая.
52. *Довг Б.* Композиторы выходят на смотр // Красная газета (веч. вып.). 1932. 17 января.
53. *Дэм.* На концерте молодых композиторов // Ленинградская правда. 1927. 3 декабря.
54. *Житомирский Д.* Новые симфонии. — Известия. 1947. 29 марта.
55. *Зоров А.* В союзах композиторов // Советская музыка. 1970. № 5. С. 145 — 147.
56. *Зоров А.* "Былина про Ленина" // Известия. 1969. 2 апреля.
57. *Зоров А.* "Былина про Ленина" // Советская музыка. 1969. № 6. С. 66.
58. *Иохельсон В.* С чужого голоса // Красная газета (веч. вып.). 1935. 29 марта.
59. *Исламей.* ЛАСМ // Жизнь искусства. 1927. № 22.
60. *Камежулов А.* Моя Родина // Ленинградская правда. 1933. 4 марта.
61. *Канн Е.* На улице Росси // Огонек. 1942. № 48. С. 14.
62. *Коваль М.* Патриотическая музыка // Литературная газета. 1949. 14 декабря.
63. *Корев Ю.* По первым впечатлениям // Советская музыка. 1960. № 5. С. 12 — 17.
64. Лучшие симфонические произведения // Советское искусство. 1932. 16 октября.
65. *Медведев А.* Мастер хорового письма // Советская музыка. 1961. № 11. С. 27 — 33.
66. *Мещерина Е.* Гавриил Попов и две его симфонии: Камерная и "Героическая". Дипломная работа. Рукопись. — ГМПИ им. Гнесиных. 1980.
67. Молодые композиторы // Рабочий и театр. 1927. № 22.
68. *Музалевский В.* Песни в рукописях // Красная газета (веч. вып.). 1928. 16 января.
69. *Назаревский П.* Композитор Г.Н.Попов // Знамя коммуны. 1939. 12 ноября.
70. На пленуме правления Союза советских композиторов // Правда. 1949. 1 декабря.
71. *Нестьев И.* Псевдонаучная стряпня // Советское искусство. 1939. 18 января.
72. Новые музыкальные произведения // Советское искусство. 1950. 26 сентября.
73. Образы советской действительности // Вечерняя Москва. 1949. 29 ноября.
74. *Оголевец А.* Путь композитора // Советское искусство. 1944. 12 декабря.

75. *Оголевец А.* Вторая симфония Попова // Советская музыка. Сб. 5. М. — Л., 1946. С. 84 — 102.
76. Опера “Александр Невский” // Ленинградская правда. 1941. 16 октября.
77. *Орлов Г.* Русский советский симфонизм. — М. — Л. 1966. С. 206 — 211.
78. *Оттен Н.* Когда меняются местами // Кино. 1932. 12 ноября.
79. Победная кантата // Литература и искусство. 1944. 28 октября.
80. *Поляновский Г.* Советские композиторы на радио // Говорит СССР. 1934. № 6.
81. *Поляновский Г.* Сталинские лауреаты-композиторы // Вечерняя Москва. 1946. 29 января.
82. *Поляновский Г.* Темы нашей жизни // Вечерняя Москва. 1949. 7 декабря.
83. *Попов Гавриил.* Из литературного наследия. Сост., ред., коммент. и указатели З.А.Апетян. — М., 1986.
84. *Попов Г.* К вопросу о советском симфонизме // Советская музыка. 1933. № 3. С. 106 — 135.
85. *Попов Г.* Победа советского симфонизма // Искусство и жизнь. 1938. № 2. С. 36.
86. *Попов Г.* Музыка в кино. Заметки композитора // Знамя коммуны. 1939. 3 декабря.
87. *Попов Г.* Острые вопросы // Советское искусство. 1945. 5 апреля.
88. *Попов Г.* Новый этап моей творческой работы // Советская музыка. 1950. № 12. С. 39 — 40.
89. *Попов Г.* Творческие планы // Советская музыка. 1953. № 1.
90. *Попов Г.* Впечатления и мысли // Советская музыка. 1964. № 6. С. 19 — 23.
91. Против формализма и фальши. Творческая дискуссия в Ленинградском союзе композиторов // Советская музыка. 1936. № 5. С. 29 — 43.
92. *Прокофьев С.* Автобиография // С.С.Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания. Сост., ред., примеч. и вст. статья С.И.Шлифштейна. — М., 1956. С. 61.
93. *Рабинович Д.* Третья симфония Попова // Вечерняя Москва. 1947. 15 февраля.
94. *Радин Е.* Театр имени Кирова к 1 мая // Звезда. 1942. 19 апреля.
95. *Раух Е.* Второй концерт Декады // Советское искусство. 1940. 24 ноября.
96. *Рафаил М.* Социалистический энтузиазм (о пьесе “Нефть” в Госдраме) // Ленинградская правда. 1930. 15 мая.
97. *Ромашук И.М.* Творчество Г.Н.Попова 20 — 30-х годов. К проблеме становления советского симфонизма. Кандид. диссерт. — НИИ искусствознания. 1986.
98. *Ромашук И.М.* Первая симфония Попова. — Деп. рукопись № 647. Информ. центр по проблемам культуры и искусства. Указатель серии “Музыка”, 1984. № 5. — 2 а.л.
99. *Ромашук И.* Симфония и театр // Советская музыка. 1985. № 11. С. 79 — 84.
100. *Ромашук И.* Документальная поэтика // Музыкальная жизнь. 1984. № 20. С. 5.
101. *Ромашук И.* Гавриил Попов: симфонические идеи камерного жанра // Музыкальная академия. 1998. № 3 — 4. Кн. 1. С. 64 — 69.
102. *Скворцова И.* Гавриил Попов. Творчество 20-х годов. Дипломная работа. Рукопись. — МГК им. П.И.Чайковского. 1981.
103. Смотр советской музыки // Огонек. 1949. № 49. С. 9.
104. Советские композиторы на радио // Говорит СССР. 1934. 3 марта.
105. Советские композиторы в дни войны // Правда. 1944. 15 апреля.
106. Третья симфония Г.Попова // Советское искусство. 1946. 13 сентября.
107. Третья симфония Попова // Вечерняя Москва. 1947. 1 февраля.
108. Третья симфония Г.Попова // Вечерняя Москва. 1947. 15 февраля.
109. *Уриэль.* Список благодеяний // Комсомольская правда. 1931. 16 июня.
110. *Федоров Г.* Рабкор о “Нефти” // Рабочий и театр. 1930. № 30. С. 7.

111. Фурманова А. Героическая эпопея // Советское искусство. 1934. 17 ноября.
112. Храпченко М. Искусство народа-победителя // Правда. 1946. 30 января.
113. Цимбал С. Прими бой! // Рабочий и театр. 1930. № 66 — 67. С. 6 — 7.
114. Чулаки М. На пути к расцвету музыкального творчества // Культура и жизнь. 1949. 31 декабря.
115. Шапорин Ю. Советская музыка в дни войны // Труд. 1944. 18 апреля.
116. Шостакович Д. Будем трубачами великой эпохи // Ленинградская правда. 1934. 28 декабря.
117. Шостакович Д. Советская музыкальная критика отстаёт // Советская музыка. 1933. № 3. С. 121.
118. Шостакович Д. Советская музыка в дни войны // Литература и искусство. 1944. 1 апреля.
119. Юдин Г. "Былина про Ленина" // Музыкальная жизнь. 1967. № 7. С. 2 — 3.
120. Юдин Г. Шестая симфония Гавриила Попова // Музыкальная жизнь. 1970. № 15. С. 8.
121. Ярустовский Б.М. Симфонии о войне и мире. — М., 1966. С. 184 — 191.
122. Detlev Gojowy. Neue Sowjetische Musik der 20. Jahre. Laaber Verlag. 1980.
123. Gabriel Popow. Septet // Daily Mail. 1933. 26 May.
124. Marzel Belvianes. Septuor G. Popow // Menestrel. Paris. 1933. 2 Juin.
125. Paul le Flem. Septuor G. Popow // Comoedia. Paris. 1933. 29 May.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение. ИЗ ВТОРОГО РЯДА?	3
Глава I. ПУТЬ КОМПОЗИТОРА: 1904—1972	16
Глава II. МИР СИМФОНИЙ (20—60-е ГОДЫ)	77
1. Логика нарратива	82
2. Генезис жанра	93
3. Фабула интонационного действия	134
4. Факторы взаимосвязи: техника образного воплощения	176
5. Симфонический макроцикл	192
Глава III. СИМФОНИИ И КИНОМУЗЫКА	202
1. Музыкальная поэтика авторского кино: 30—60-е годы	202
2. Типология симфонизированных кинопартитур	246
3. Документальное кино и музыка	274
4. Кино и симфонии	284
Заключение. СТИЛЬ ХУДОЖНИКА В КОНТЕКСТЕ ЭПОХИ	298
Примечания	314
Приложение I. ДОКУМЕНТЫ И МАТЕРИАЛЫ	
1. АВТОБИОГРАФИЯ Гавриила Николаевича ПОПОВА	321
2. ИЗ ДНЕВНИКА Г.Н.ПОПОВА. Неопубликованные строки	323
3. “Г.Н.ПОПОВ” (Б.Асафьев о Попове)	330
4. ВОКРУГ ПЕРВОЙ СИМФОНИИ	331
Приложение II. НОТНО-МУЗЫКАЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ	
1. НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ	376
2. МУЗЫКАЛЬНЫЕ ЭКСПЛИКАЦИИ И СХЕМЫ	426
Приложение III. СПРАВОЧНО- БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ	
1. СПИСОК СОЧИНЕНИЙ Г.Н.ПОПОВА (воспроизведение машинописного оригинала)	434
2. СИМФОНИЧЕСКИЕ СОЧИНЕНИЯ Г.Н.ПОПОВА	445
3. БИБЛИОГРАФИЯ	446

Ромашук Инна Михайловна

ГАВРИИЛ НИКОЛАЕВИЧ ПОПОВ
Творчество. Время. Судьба

Редактор — А.В.Григорьева

Макет и компьютерная верстка — И.С.Клопова

Нотный набор — К.Н.Сабуров

Координатор — Ю.И.Карабанова

Научно-методический, издательский отдел
Государственного музыкально-педагогического института
им. М.М.Ипполитова-Иванова
Москва, ул. Марксистская, 36

Лицензия ИД № 01290 от 22.03.2000

Подписано в печать 29.11.2000г.
Тираж 500 экз. Объем 28,5 Формат 60Х90/16
Типография Россельхозакадемии
Москва, пер. Б. Харитоньевский, 21
Заказ № 319



Г.Н. Попов. Пушкин. 1939 г.

more: crescendo
à tempo (1.60-65)

This system contains the first four staves of the musical score. The notation is dense, with many beamed notes and rests. Dynamic markings such as *p* (piano) and *ff* (fortissimo) are present. The tempo marking *à tempo (1.60-65)* is written above the staves.

al. 1.2.

This system contains the next four staves. It continues the musical notation with various notes, rests, and dynamic markings. The tempo marking *al. 1.2.* is written above the first staff of this system.

This system contains the final four staves of the musical score on this page. The notation continues with various musical symbols and dynamics, including *molto* and *dim.*