

The symphonic Anti-Utopia as a realized necessity

16 марта 2008 года в рамках Международного фестиваля «От авангарда до наших дней» в Большом зале Санкт-Петербургской филармонии состоялось исполнение Симфонии № 1 Гавриила Попова (Санкт-Петербургский государственный академический симфонический оркестр, дирижер Александр Титов). В России этот сочинение прозвучало во второй раз после печально знаменитой премьеры в 1935 году и, несомненно, стало музыкальным событием сезона. Слушатели смогли убедиться не только в том, что симфония Г. Попова обладает воистину немеркнущими художественными достоинствами, но и удивительными, находящимися за пределами только лишь музыкального восприятия свойствами, позволяющими по-новому взглянуть на историко-культурный контекст, в рамках которого она создавалась. Настоящая статья — попытка рассмотрения этой симфонии именно сквозь призму эстетических тенденций советской симфонической музыки рубежа 1920–1930-х годов. В качестве одной из ключевых тенденций автор статьи рассматривает проникновение черт антиутопии в эстетическую схему, рожденную эпохой авангарда (прежде всего, через переосмысление функции финала и использование альтернативного материала, «поглощающего» основные «сюжетные» линии в процессе развития). В результате рождается шедевр, своим трагическим звучанием предвосхищающий лучшие страницы симфонического творчества Д. Шостаковича.

On March 16, 2008, Gavryil Popov's First Symphony was performed at the Grand Hall of the St Petersburg Philharmonic by the Academic Symphony Orchestra under Alexander Titov within the programs of the International festival From the Avant-garde to the Present Days. It was the second performance of the Symphony in Russia (after its ill-fated premiere in 1935) that became an important event of the Philharmonic season. The listeners could get aware of the fact that the Symphony is not only of truly unfading artistic merits but also of genuinely surprising properties that overstep the limits of purely musical perception and allow to throw a light onto the historical and cultural context of its formation. The article proposed is an attempt of analyzing this Symphony in the context of characteristic trends in the Soviet symphonic music at the edge of the 1920s and 1930s. As one of the key trends, the author of the article marks out the penetration of anti-Utopian motifs into an aesthetic scheme formed by the avant-garde epoch (first and foremost, by means of reinterpreting the function of the finale and using an alternative material that absorbs the main 'plot' lines in the course of development). The result is a masterpiece that anticipates the best pages of Shostakovich's symphonic works by its tragic spirit expressed in sounds.

Игорь ВОРОБЬЁВ

Симфоническая антиутопия как осознанная необходимость

(историко-культурный контекст Первой симфонии Г. Н. Попова)

«...вперед и вверх...»

В. Кандинский «О духовном в искусстве»

«Переделать все. Устроить так, чтобы все стало новым; чтобы лживая, грязная, скучная, безобразная наша жизнь стала справедливой, чистой, веселой и прекрасной жизнью... Всем телом, всем сердцем, всем сознанием — слушайте Революцию».

А. Блок «Интеллигенция и революция»

«...сопоставление симфоний Шостаковича с жанром романа-антиутопии объясняет только одну из их граней, хотя, возможно, именно ту, которой они весьма близко подходят к современным тенденциям в литературе XX века...»

М. Арановский «Музыкальные "антиутопии" Шостаковича»

Симфоническое творчество советских композиторов 1920 – начала 1930-х годов справедливо рассматривается в качестве переходного этапа между такими крупными взлетами симфонической мысли, как творчество А. Скрябина и И. Стравинского периода «Весны священной» и Д. Шостаковича и С. Прокофьева

следующих десятилетий. Музыкальная культура послереволюционной эпохи раскрывает противоречивую картину переосмысления художественного опыта прошлого и одновременно освоения новых методов, новых композиторских техник. В результате на ее полюсах оказываются художники не просто различных стилей, а и эстетичес-

ких установок и мировоззрения. Так, романтико-модернистской традиции в своих симфониях придерживаются Н. Мясковский и В. Щербаев. Попытки революционной перестройки симфонических жанров с точки зрения языка и формы предпринимают А. Мосолов, Д. Шостакович, Н. Рославец. Поиском способов адаптации

классических методов в рамках антитрадиционализма занят Г. Попов, а в начале 1930-х — Д. Шостакович. Однако при многообразии стилевых тенденций, при различии творческих установок практически всех крупных композиторов эпохи объединяет общая тема, обозначенная еще А. Блоком на заре революционных преобразований в его статье «Интеллигенция и революция». В ней проблема нравственного и гражданского самоопределения в условиях крушения старого мира, выражение своего отношения к прошлому и будущему определяются как одна из самых актуальных художественных задач.

Конечно, тема «интеллигенция и революция» раскрывается в советском симфонизме по-разному. Например, Мясковский в 6-й и 7-й симфониях, Щербачев во 2-й, «блоковской», решают эту проблему на основе традиционной парадигмы, противопоставляя внутренний мир художника драматическим изломам истории, таким образом утверждая неизменность вечных истин и поэтической свободы. Рославец с утопической позиции воспринимает время, пытаясь поставить «знак равенства» между новизной художественного языка и революционными переменами. Впрочем, коллизия, рождающаяся из этого отождествления, все равно создает квазиромантический образ мятежеского духа, восходящего, как и у Скрябина, к самоутверждению идеала, в данном случае, — идеала революции (сим-

фоническая поэма «Комсомолия»). Шостакович (2-я, 3-я симфонии), Мосолов («Завод»), Шиллингер («Октябрь») пытаются воплотить один из самых популярных эстетических символов времени, а именно: созданную авангардом *праздничную утопию* (урбанистическую, революционную), раскрываемую посредством трехвременной драматургии (подробнее о трехвременной драматургии см.: [7, с. 34–35]), в рамках которой образные сферы в жанровом и тематическом плане максимально отграничены и олицетворяют собой борьбу прошлого (гнетущего, гротескового) и настоящего (героического, мужественного), проецируя эту борьбу в светлое будущее. В этом раскрывается попытка формирования позитивного символа эпохи, имеющего уже непосредственную связь с советской мифологией (Октябрь, Революция, Пролетариат, Труд, Первомай и т. п.).

Г. Попов на рубеже 1920–1930-х, а затем и Д. Шостакович в переходный период своего творчества, стремятся объединить традиционные драматургические коллизии и авангардное пространство, пытаясь таким образом создать масштабные синтетические концепции. В рассматриваемый период эта сложнейшая задача была решена, прежде всего, Г. Поповым в его 1-й симфонии (1927–1934), в то время как Д. Шостакович подошел к ее решению несколько позже — в 4-й (1936). Скрытая программа трех-

частного цикла 1-й симфонии Г. Попова также генетически связана с темой «интеллигенция и революция». Однако ее трактовка в политических условиях, когда чаяния будущего светлого мира не оправдались, оказалась далеко неоднозначной. Унаследованный от авангарда исторический оптимизм уже не помогал в выстраивании жизнеутверждающей концепции. В процессе создания в произведении прорисовывалась *антиутопическая, альтернативная* линия, раскрываемая как трагическое положение человека, попавшего в водоворот революции, пошедшего за ней, но, в конечном счете, потерявшего веру и в революцию, и в людей¹.

Каким же образом, формировалась эта альтернатива, как из революционной «блоковской» утопии выросла масштабная драматическая концепция, только силой звуковой материи способная противодействовать как революционной мифологии, так и возводимой в начале 1930-х тоталитарной системе?

В связи с этим, попробуем решить две основные проблемы, а именно:

а) как отражалось утопическое мировоззрение в русской симфонической музыке первой трети XX века;

б) как на уровне музыкального тематизма выстраивалась драматургия, позволяющая говорить об антиутопическом ракурсе авторского замысла.

Утопия А. Скрябина и авангард

Утопия — неотъемлемый спутник человечества с древнейших времен. Стремление жить в лучшем, более справедливом мире — естественная потребность всех людей. Поэтому и соблазн создания моделей будущего в настоящем был всегда велик. К тому же, вне зависимости от возможностей реализации утопических проектов, их способность воздействия на общественное сознание обладало поистине гипнотической силой. Чего стоили хотя бы утопии Чернышевского, заставившие целое поколение русской интеллигенции подражать его героям, превратив, таким образом, выдуманную действительность в исторический факт? Что же касается революци-

онной коммунистической утопии, то стремление воплотить ее в жизнь в XX веке воистину перевернуло мир.

Очевидно, что в начале XX века едва ли кто-либо из художников мог устоять перед грезами о прекрасном будущем. Перерождение изжившего себя старого мира обретало фактические очертания. «Неслыханные перемены» и «невиданные мятежи» постепенно становились реальностью. Становились они и реальностью искусства, в том числе, музыкального. Так, уже в начале XX века художественное воплощение «прекрасного будущего» обнаруживает творчество А. Скрябина, у которого футурологическая картина раскрывается как

мистический акт перевоплощения человеческого духа и всей действительности. «В «Прометее» развернут акт творения нового мира, того мира, который открывается перед духовным взором человека в экстатическом восторге. <...> Не воспевается ли в конце «Прометеев» Скрябина тот священный град «Новый Иерусалим», о котором грезил пророки, и автор «Апокалипсиса», и все духовидцы?» — восклицал И. Глебов (Б. Асафьев) [6, с. 46]. «Гордая мысль Скрябина о человеко-боге, — подчеркивал тот же автор, — ставила человеческий дух в центр мира, как солнце мира. <...> Скрябин мечтал о могучей личности, которая будет знать **все**, все пережив, и по своему усмотрению

¹ Проблему отражения антиутопии в музыке, равно как и понятие симфония-антиутопия, впервые в научный обиход, как известно, ввел М. Арановский — подробнее см.: [1, с. 235–238].

будет направлять течение миров [6, с. 18].

Притом, что скрябинская утопия была связана, прежде всего, с духовным перерождением, ее сущностные эстетические и этические акценты оказываются вполне конкретными, зримыми, обращенными к реальной жизни. В результате, эти акценты становятся актуальными не только для поклонников демиургической поэтики и эзотерики, а и для художников авангарда, распознавших в музыке Скрябина революционный подтекст. В чем же он заключался, какие черты собственно авангардной утопии представлялись в музыке Скрябина очевидными для молодого поколения бунтарей-«будетлян»?

Первое: это торжественно-мужественный оптимизм, основанный на преодолении рефлексии, инерционности, мечтательности, что соответствовало футуристическим представлениям об искусстве как источнике энергии, движения. Не трудно предположить, что героическая патетика, выводящая на первый план волевые упругие темы, чьи интонационные контуры определялись активным движением вверх и подчеркивались сигнально-гимническими пунктирами, воспринимались молодым поколением как славословие преобразующему творческому началу, цель которого — будущее (примеры 1, 4, 5, 7). Здесь же формировалась примечательная альтернатива, нашедшая свое дальнейшее развитие в 1920-е годы, а именно: альтернатива прошлому, ассоциирующемуся с безвольно апокалиптическими, экзальтированными состояниями.

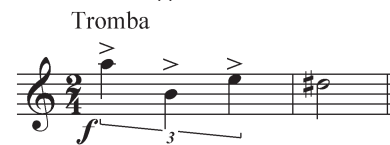
Второе: музыкальная утопия Скрябина, помимо характерной эмоциональной заряженности, реализовала себя и в аспекте необычной, квазиконцентрической формы (наложенной на трафарет сонатности) и воссоздававшей в сознании слушателя грандиозную спираль-восхождение, витки которой совпадали с кульминационными взлетами, а вершина представляла собой коду-апофеоз, вбравшую в себя все смыслы сочинения («Поэма экстаза», «Прометей»).

Третье: утопия Скрябина оказывалась изнутри праздничной и бесконфликтной, что также соответствовало в глазах революционного поколения образу утопии. «Город солнца» Скрябина изначально непротиворечив, поскольку все элементы музыкальной конструкции

Пример 1. А. Скрябин. Божественная поэма. Финал. Гл. тема



Пример 2. А. Скрябин. Божественная поэма. 4 т. до Lento. Soavemente



Пример 3. А. Скрябин. Поэма экстаза. Тема мечты



Пример 4. А. Скрябин. Поэма экстаза. Тема полёта



Пример 5. А. Скрябин. Поэма экстаза. Тема самоутверждения



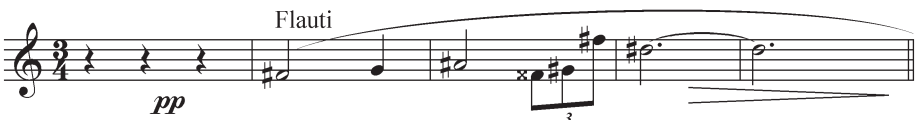
Пример 6. А. Скрябин. Прометей



Пример 7. А. Скрябин. Прометей. 4 т. до Ц. 1. Тема воли



Пример 8. А. Скрябин. Прометей. Ц. 1. Тема разума



Пример 9. А. Скрябин. Прометей. Ц. 63



Пример 10. Д. Шостакович. Симфония № 2. Посвящение Октябрю.

Тема вступления



Пример 11. Д. Шостакович. Симфония № 2. Посвящение Октябрю. Ц. 13



(горизонталь, вертикаль, диагональ) были детерминированы, связаны общим тематическим ядром, их контраст имел внешний характер, не предполагая качественных изменений закрепленной за ними семантики.

Четвертое: симфоническая утопия Скрябина жидилась на масштабности симфонических ресурсов (немаловажный аспект, значение которого — поразить слушателя грандиозностью инструментального размаха). Здесь же следует упомянуть и о тембровой семантике. Тембр трубы и медной группы в целом использовался в рамках динамического разрастания, приводящего к итоговому триумфу, апофеозу волевого импульса (примеры 1, 2, 5–7, 9). В этой части утопического замысла интересно то, что и представители поколения авангарда (Рославец, Шиллингер, Мосолов, Шостакович, Попов) старались использовать масштабные составы. Например, «Комсомолия» Рославца представляет собой четверной оркестр при двух корнетах, четырех трубах, шести валторнах, двух арфах и фортепиано. «Октябрь» Шиллингера — тройной оркестр при четырех трубах, расширенной группе ударных и фортепиано, наконец, 1-й симфония Попова — четверной оркестр при дополнительном кларнете-пикколо, восьми валторнах, огромном количестве ударных и двух арфах (заметим, что композитор также требует в составе 12 контрабасов!).

Что касается меди, и особенно тембра трубы, то этот инструментальный колорит закрепляется в их творчестве как символ революционной воли, праздничного победоносного начала (примеры 10, 12, 13, 17, 19–22, 26, 30).

Конечно, симфонические концепции Скрябина, равно как и его философские взгляды, находились на огромной дистанции от той утопии, которая начнет реализовываться в 1920-е годы. Антитрадиционализм, антиромантизм, а самое главное, идеологический пафос — вот демаркационная линия, которая разделяла эстетику Скрябина и авангарда. Авангардная утопия формировалась на плацдарме социально-политической мифологии. В своих эстетических схемах авангард наделял будущее вполне материальными свойствами. Так, в рамках искусства авангарда широкое распространение получает революционная праздничная утопия, в которой социальная революция

Пример 12. Д. Шостакович. Симфония № 2. Посвящение Октябрю



4 фаза 1 раздела

Пример 13. Д. Шостакович. Симфония № 2. Посвящение Октябрю



Кульминация 4 фазы

Пример 14. Д. Шостакович. Симфония № 2. Посвящение Октябрю. 2 раздел, тема хора



Ок - тябрь!

Пример 15. Д. Шостакович. Симфония № 2. Посвящение Октябрю. 2 т. Ц. 90



2 раздел, контрапункт у струнных

Пример 16. Д. Шостакович. Симфония № 3. Первомайская



Пример 17. Д. Шостакович. Симфония № 3. Первомайская. Ц. 79



Пример 18. Д. Шостакович. Симфония № 3. Первомайская. 2-й раздел с хором



Пример 19. Д. Шостакович. Симфония № 3. Первомайская. 2-й раздел с хором



Пример 20. Н. Рославец. Комсомолия



Пример 21. Н. Рославец. Комсомолия. Ц. 15



Пример 22. Н. Рославец. Комсомолия. Последние такты коды



рассматривается как подлинный смысл будущего, отождествляемого, как, например, у Маяковского, с конкретной общественной системой (социализм, коммунизм). С другой стороны, в начале 1920-х авангард формирует еще одну, весьма примечательную, разновидность утопии, а именно: производственную, машинную (например, в творчестве конструктивистов и других). Согласно ей, прекрасное будущее неотделимо от урбанистического роста, научно-технического и промышленного прогресса. Впрочем, несмотря на нюансы трактовки, авангардная утопия в целом рассматривала будущее сквозь призму социального благоденствия, упорядоченности и коллективного счастья.

Разумеется, воплощение этой утопии в искусстве, и в частности, в музыке, требовало новой символики, использующей узнаваемые приметы времени, смелые стилевые контрасты, современный музыкальный язык. Именно на этой волне новаций в симфоническом творчестве получают распространение принципиально новые звуковысотные системы (техника «синтетаккордов» Н. Рославца), в обиход входят антитрадиционалистские драматургические схемы (в частности, упомянутое трехвременное пространство у Мосолова, Шостаковича, Шиллингера).

Однако скрябинская концепция будущего в музыке 1920-х в аспектах музыкальной формы и тематизма еще не полностью исчерпала свои ресурсы. При ближайшем рассмотрении нетрудно обнаружить родство интонаций (пусть и в новых ладовых условиях), равно как и стереотипичность решения финала или коды в симфонических произведениях Скрябина и композиторов советского авангарда.

В интонационном аспекте сохраняют свою востребованность волевые темы, направленные «вперед и вверх», решительные императивные пунктирные ритмы. Изменяется только их семантика. Теперь темы воли, самоутверждения, возникших творений, полета, мечты и т. п. трактуются как темы, отражающие дух революционной борьбы, машинного труда, урбанистического будущего. В результате, парадоксальным образом тематизм, олицетворявший прежде устремленность к надмирным вершинам, превращался в тематизм, выявляющий земные, жанрово определенные

Пример 23. И. Шиллингер. Октябрь



Пример 24. И. Шиллингер. Октябрь. Ц. 84



Пример 25. И. Шиллингер. Октябрь. Ц. 87



Пример 26. И. Шиллингер. Октябрь. Ц. 94



кода-апофеоз

Пример 27. А. Мосолов. Соната для фортепиано № 5. Ч. 1.



Пример 28. А. Мосолов. Концерт для фортепиано с оркестром. Ч. 2



Пример 29. А. Мосолов. Плотина. Д. 1, Антракт. Ц. 17



Пример 30. А. Мосолов. Завод. Музыка машин. Ц. 27



Пример 31. А. Мосолов. Герой. Главная тема. Ц. 3



Пример 32. Г. Попов. Симфония № 1. Ч. 1. Главная тема



Пример 33. Г. Попов. Симфония № 1. Ч. 1. Тема побочной. 3 т. Ц. 17



черты: гимническую поступь революционных песен и маршей, звукообразительную стихию машинного ритма. Здесь достаточно указать на сходство «машинных» тем Мосолова (5-я соната, «Завод» и другие), или тем, символизирующих мифологию революционной борьбы и труда у Шостаковича (2-я и 3-я симфонии), с тематизмом Скрябина. Везде — все тот же пунктирный шаг, тот же торжественно-сигнальный порыв вверх, те же волевые акценты, те же кварто-квинтовые взлеты (примеры 1–12, 14–16, 19, 27–31). Примечательны в этом урбанистическом контексте и интонационные совпадения с «Комсомолией» Н. Рославца и «Октябрем» И. Шиллингера (примеры 20–23, 25, 26).

Что касается, второго аспекта, а именно: структурного сходства и решения проблемы финала, — здесь также нетрудно найти точки соприкосновения между творчеством Скрябина и его преемниками.

Образ авангардной утопии в симфонической музыке, так же, как и у Скрябина, разворачивался «кругообразно». Квазиконцентрическое, вариантное становление было характерно для названных симфоний Д. Шостаковича, «Комсомолии» Н. Рославца, «Октября» И. Шиллингера (эта же идея будет подхвачена в 1-й и 3-й частях 1-й симфонии Г. Попова). В «Заводе» Мосолова этот тип разворачивания словно бы отсутствовал. Но только на первый взгляд! Ведь вариантное, тотально-остинатное наложение фактурных пластов в этом знаменитом произведении представляет собой все тот же метод «движения кругами». Только не в горизонтальном, а в вертикальном плане, что, естественно, динамизировало форму и приближало кульминацию репризы.

Относительно финала, коды-апофеоза: здесь советские композиторы 1920 – начала 1930-х почти единодушно пытались смоделиро-

вать праздничную картину «Прометей» и, в особенности, «Поэмы экстаза». Кода-апофеоз во всех перечисленных случаях была призвана венчать спиралевидное восхождение мощью оркестрового звучания, доминированием мажорного колорита, а у Шостаковича и Рославца эта кода усиливалась еще и хоровыми красками (опять же, как в «Прометее»). Более того, у Шостаковича хоровые финалы в рамках грандиозных диптихов 2-й и 3-й симфоний несли важнейшую семантическую нагрузку. Они, по существу, являлись вербализованной версией утопии, поскольку здесь уже посредством слова озвучивалась мифология эпохи: Октябрь, Коммуна, Ленин, Первое Мая и т. п.

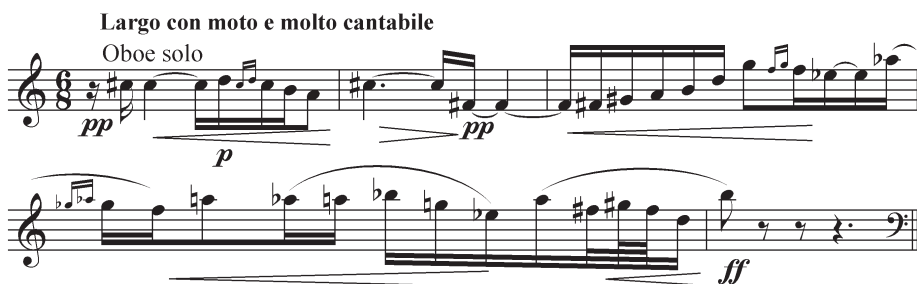
Конечно, не только в плане эстетики, но также и формы невозможно ставить абсолютный знак равенства между эстетическими и художественными результатами утопий Скрябина и авангарда. Хотя бы даже в том смысле, что сам принцип квазиконцентрического восхождения у Скрябина был связан с воплощением этического императива, раскрытием гуманистической идеи вознесения человеческого духа и мысли к совершенству. Симфонические утопии 1920-х оказывались прагматичными и функциональными, превращаясь в музыкальные слепки «Памятника III Интернационалу» В. Татлина, вершина которого могла указать только направление «вперед и вверх», но не конечный смысл восхождения, его нравственный итог.

Впрочем, проблема «калькирования» композиторами авангарда скрябинских моделей остается исключительно интересной по сей день. Например, зачем композиторам вплоть до Г. Попова для формирования антиромантической симфонической концепции требовалось использование, по существу, аллюзивного материала, адресующего к скрябинской символике? В какой степени оправданным оказывалось обращение к скрябинской драматургии при формировании совершенно иной философско-эстетической программы? Не претендуя на исчерпание этих вопросов, позволим себе предположить, что создание убедительной, художественно полноценной авангардной утопии было бы невозможно без опоры на традицию, на образцы, уже прошедшие отбор временем. Кроме того, революционный характер музыки Скрябина в годы

Пример 34. Г. Попов. Симфония № 1. Ц. 16
Тематизированный контрапункт
в побочной партии (альтернативный материал)



Пример 35. Г. Попов. Симфония № 1. Ч. 2. Главная тема



Пример 36. Г. Попов. Симфония № 1. Скерцо. Главная тема. Ц. 3



Пример 37. Г. Попов. Симфония № 1. Тема коды



Пример 38. Г. Попов. Симфония № 1. Тема финала. Вступление



революции был официально признан и не нуждался в дополнительной аргументации. С другой стороны, искусственность, конструктивность авангардного метода,

схематичность драматургии, в определенном смысле, идеологическая ангажированность, сужали художественно-выразительный спектр музыки. И ее насыщение жи-

вым дыханием тематических аллюзий и переадресаций позволяло сделать содержание музыкальной утопии советского авангарда более глубоким и многоплановым.

От утопии к антиутопии

Итак, утопия как неотъемлемая черта футурологии авангарда и как неотъемлемое свойство мировоззрения революционного поколения нашла свое своеобразное и законченное выражение в симфонической музыке крупнейших композиторов эпохи: Н. Рославца, Д. Шостаковича, И. Шиллингера, А. Мосолова. Однако эта утопия в конце 1920-х стала себя исчерпывать. Умозрительность и беспочвенный оптимизм не позволяли создавать сложные художественные концепции. Мечта же об урбанистическом будущем стремительно утрачивала былую привлекательность. В свою очередь, авангард не мог конкурировать с тоталитарной идеологией, в конце 1920 – начала 1930-х сформировавшей миф об исчерпанности эволюционного развития общества, о фактическом отождествлении в социалистическом мире прекрасного будущего и прекрасного настоящего. Миф о вечности, непротиворечивости, бесконфликтности государственного устройства был перенесен в сферу художественного творчества, став стержнем метода социалистического реализма, жидущегося на каноническом отражении в искусстве онтологических основ тоталитаризма: культ личности, коммунистической идеологии и интернационализма. Таким образом, авангард, несмотря на революционный и достаточно политизированный характер эстетики, не совпадал с тоталитарной эстетикой в главном. Картина мира авангарда была динамичной, поскольку проецировала искания художников в будущее, картина мира в «большом стиле» — статичной: будущее рассматривалось как фактически наступившее (по крайней мере, в произведениях искусства).

Авангард был обречен, и обречение новой темы в искусстве, новых героев, новых нравственных и эстетических ориентиров становилось настоящей необходимостью. Впрочем, именно здесь пути художников разошлись. Главным вектором исканий в начале 1930-х годов стала официальная линия

искусства, связанная с пропагандой тоталитарной мифологии и освоением соцреалистического метода. Другой вектор — попытка глубокого, честного взгляда на происходящее и, одновременно, подведение итогов одной из самых драматических страниц в истории России: революции и гражданской войны. Так зарождались основы той трагической рефлексии, которая подарила миру прозу Булгакова и Платонова, поэзию Ахматовой, Мандельштама, Цветаевой, абсурд Хармса и Олейникова, живопись Филонова, симфонизм Шостаковича. В этот же ряд формирующейся трагической линии художественного творчества в СССР попали опера Мосолова «Плотина», 1-я симфония Попова и 3-я Щербачева. Конечно, как известно, на долгие годы данная линия выпала из исторического контекста и была на долгие годы предана забвению. Но «рукописи не горят». А это значит, что она не только существовала, а и оказывала воздействие на общественное сознание, пусть подспудно, но влияла на пути развития современного искусства.

Именно эта *трагическая линия*, ставшая второй реальностью советского искусства, и смогла в полной мере реализовать выше названную блоковскую тему, которая интерпретировалась уже как *нравственная позиция* мыслящего человека в условиях исторической катастрофы. Более того, этот блоковский, а по существу, вечный вопрос в условиях формирования тоталитарной системы обрастал большим количеством нюансов. Здесь главный акцент нередко приходился на безгранично болезненное переживание факта крушения революционной утопии, которой значительная часть русской интеллигенции посвятила жизнь. Речь шла именно о признании поражения собственных идеалов: политических, нравственных, эстетических, религиозных и т. п., — на фоне утраты духовности и обесценивания смысла культуры.

Этот *антиутопический* взгляд становится исключительно харак-

терным для вышеназванных художников. Однако в симфонической музыке именно 1-ю симфонию Попова следовало бы поставить в начало списка симфонических произведений, демонстрирующих черты антиутопии, повествующей о *конце мира будущего*, того идеального будущего, предчувствием которого жило как поколение Скрябина, так и поколение авангарда 1920-х.

Судьба симфонии хорошо известна. Начатая в 1927 году и уже в процессе сочинения получившая положительные отзывы современников (в том числе, в качестве премирования на Всесоюзном конкурсе в 1932), она была закончена в 1934 и исполнена в Большом зале Ленинградской филармонии в 1935. Реакция на сочинение была столь же сокрушительной, как годом позже — на «Леди Макбет» Шостаковича. Симфония была изъята из культурного обихода и до 2008 года в России никогда публично не исполнялась.

Значительный временной промежуток, в течение которого симфония создавалась, свидетельствует о многотрудности ее написания, о мучительных поисках художественных решений, которые соответствовали бы намеченной программе, которую композитор в своем дневнике обозначил так: «... о I) борьбе и провалах; II) человечности; III) энергии, воле и радости труда победителя» [5, с. 236]. Однако эпоха вносила свои коррективы в процесс выстраивания намеченного сюжета. Идея праздничного финала-апофеоза, который бы венчал тернистый, но плодотворный путь строительства новой жизни, в результате получила, как уже отмечалось, парадоксальное воплощение. Контуры праздничных финалов 1910–1920-х годов в значительной степени были изменены под углом трагической рефлексии. И искомый «прометеевский» финал, в конечном счете, не состоялся.

Однако, как представляется, вовсе не потому, что композитор не нашел адекватный своему замыслу «яркий мелодический материал», как пишет И. Барсова [2, с. 117]. Финал симфонии оказался

несостоятельным не в музыкальном, а в философском смысле, обнаружив вопиющее несоответствие между идеальным и реальным мирами. Трудно предположить, что результат этот для композитора был вовсе неосознанным. Ведь время, в течение которого создавалась симфония, было, по сути, антиутопичным. Абсурдные несоответствия захлестывали общественную, экономическую, политическую и культурную жизнь страны. Так, социальный контекст произведения — это раскручивание политических репрессий (разгром троцкистской оппозиции, «шахтинское» дело, процесс Промпартии, борьба с кулачеством), это сворачивание НЭПа и установление командно-административной системы управления экономикой, это борьба за власть и уничтожение революционной ленинской «гвардии» (в том числе, убийство Кирова). Историко-культурный контекст произведения — это гибель Маяковского, которую композитор остро переживал и собирался писать на смерть поэта симфонию, это расформирование всех неподконтрольных власти художественных организаций, это установление политической цензуры и формулирование принципов социалистического реализма в искусстве (к которому создаваемая симфония изначально не соответствовала). Наконец, историко-стилевой контекст симфонии — это собственно, формирование литературной, образительной и музыкальной антиутопий.

Иначе говоря, *антиутопические черты* симфонии Попова невозможно рассматривать вне исторического и культурного контекста. Более того, антиутопический ракурс 1-й симфонии отсылает к уже существовавшему музыкальному опыту. В этом смысле, определенное влияние на композитора могли оказать некоторые опусы Шостаковича и Мосолова. Однако говорить об антиутопическом ракурсе музыки этих композиторов в свете музыкальной традиции 1920-х следует с определенными оговорками. Во-первых, антиутопия у Шостаковича и Мосолова, в основном, проглядывает сквозь сатирические сюжеты, призванные осмеять зло эпохи, а именно: ничтожество мелкого человека, мещанина, — то есть, в сущности, осмеять прошлое («Четыре газетных объявления» для голоса и фортепиано,

«Герой» Мосолова, «Нос» и «Болт» Шостаковича). Во-вторых, черты антиутопии *непроизвольно* проникают в ткань произведений, формально посвященных раскрытию советской мифологии («Плотина» Мосолова, «Золотой век» Шостаковича). Причем эта непроизвольность определяется, преимущественно, неоднозначностью драматургических акцентов: у Мосолова — в связи с использованием так называемого альтернативного материала, у Шостаковича — в связи с особенностями жанровых трансформаций тематизма, делающих достаточно противоречивыми эстетические результаты сочинений.

Итак, сатирический ракурс или же непроизвольное смещение акцентов в хорошо известной утопической схеме, которые переносили удар осмеяния прошлого за пределы высмеиваемого, — вот аспекты, позволяющие определить наличие антиутопических черт в музыке Шостаковича и Мосолова, которые не могли пройти незамеченными Поповым.

И все-таки Г. Попов выбирает свой путь. Несомненно, Г. Попов болезненно и осознанно реагирует своим произведением на современную действительность. Несостоятельность революции, гибель культурного слоя и одновременно диалог с художниками, впервые заговорившими на «эзоповом языке» — вот эмоциональная и смысловая атмосфера 1-й симфонии. При этом композитор находит оптимальный путь выражения трагического смысла времени, поскольку ему уже известен печальный опыт А. Мосолова, музыка которого (преимущественно ярко театральная, программная) в начале 1930-х фактически были запрещена в СССР. Иначе говоря, симфоническое воплощение антиутопической идеи уже не могло обладать программностью и театральностью. Вербальное раскрытие ее смысла была бы равнозначна самоубийству.

В результате, композитор выбирает наиболее сложное решение. Антиутопия осуществляется в рамках чистой инструментальной концепции. И не как демарш в сторону конкретных изъянов общества, а как многослойное взаимодействие с огромной культурной традицией как прошлого, так и настоящего, которое и позволило бы выявить абсурд действительности.

На первом плане здесь оказывается диалог с прошлым (впрочем, как и в трехвременной драматургической схеме авангарда). Только прошлое у Попова — это не гротескно поданные романтические клише, как у Шостаковича или Мосолова, а наоборот, осколки романтической картина мира сквозь призму стиливых аллюзий с музыкой Вагнера и Малера, Скрябина и Чайковского (такова сфера побочной 1-й части; *пример 33*). В этот же ряд попадают и стиливые черты, обнаруживающие, как, например, во 2-й части, родство с музыкой Щербачёва и Мясковского (в плане, например, широты развертывания песенно-элегической темы; *пример 35*).

Диалог с настоящим у Попова — это многоплановые ассоциации с урбанистической поэтикой 1920-х, представленной музыкой Шостаковича, Шиллингера, Мосолова, Дешева, Прокофьева и других. Однако остигнутые фигуры короткого дыхания, отзвуки революционных маршей и песен, ритм машинного производства пронизаны в главной партии 1-й части и в Скерцо-Финале не торжественно-праздничной патетикой, а агрессивностью и банальной наступательностью, как у Мосолова в «Плотине» олицетворяя бездушную работу производственного «Молоха» (*примеры 29, 32, 36*). Таким образом, машинная символика в симфонии Попова предстает в полном смысле как образ настоящего, а не будущего, в отличие от того, как трактовалась эта образно-тематическая сфера в творчестве композиторов авангарда 1920-х. Следовательно, она утрачивает сакрально-утопический смысл, возвращаясь к своим антигуманистическим истокам.

Наоборот, будущее в коде финала ассоциируется с мощным звуковым потоком, отождествляется с кульминационной вершиной, таким образом напоминая слушателям о кодах-апофеозах Скрябина и Рославца, Шостаковича и Шиллингера (*пример 37*). Но именно в этой, казалось бы, торжественной коде и заложен главный заряд антиутопии. Ведь происходит очевидная семантическая подмена по отношению к утопическим конструкциям предшественников Попова. Во-первых, прошлое у Попова — это ностальгическая память о возвышенном прошлом (сквозь призму стиля Вагнера, Малера). То есть —

это прекрасное прошлое (что с точки зрения революционной мифологии абсурдно). Во-вторых, героика настоящего оказывается сомнительной в силу агрессивной обезличенности тематизма, становящегося в полном смысле альтернативным (как и у Мосолова) и, следовательно, несущего нигилистическую, а не позитивную энергию. Проецирование этих семантических подмен в тематическую сферу будущего разрушает утопическую конструкцию. Этот же итог подчеркивает и И. Барсова: «Поначалу оно (скерцо — И. В.) воспринимается как ранний образец праздничных финалов, которые были так любимы в советской музыке 30-х годов и так полно соответствовали официальной оптимистической концепции. Подобное впечатление рассеивает жесткость, агрессивность образа; это — намеренный эффект, озадачивающий в, казалось бы, неомраченной атмосфере праздничного ликования; он возникает благодаря тотальному применению полиостинатной техники. Прimitивные краткие мотивы остигатных фигур в духе “музыки машин” нарочито противоречат установке на эмоции всеобщей радости» [2, с. 117]. Символы будущего в виде квазискрябинского апофеоза явно не выдерживают натиска машинной агрессии. Альтернативная остигатная волна, вторгающаяся в финал, в конечном счете, накрывает образы праздничного ликования. Мечта об идеальной действительности и прекрасном будущем оказывается несостоятельной. Так трагически абсурдно заканчивается диалог композитора с прошлым и настоящим, который впервые призывает свидетельствовать прошлое против настоящего.

Эти внешние смысловые, выразительные, драматургические аспекты, конечно же, опираются на конкретный художественный метод. С нашей точки зрения, данный метод представляет собой не что иное, как уже упомянутый принцип альтернативности. Для обоснования этого тезиса обратимся к собственным выводам, некогда сделанным в связи с драматургическими особенностями произведений Мосолова 1920–1930-х годов. У Мосолова «альтернативный принцип проявился в особом подходе к формированию выразительных и содержательных аспектов произведений, прежде всего в ас-

пекте жанровых несоответствий, противопоставлений и техники монтажа, определявших драматургическую канву. Соединение различных жанровых моделей обуславливало неоднозначность содержания, отражающего одновременно и пафос революционного переустройства, индустриального возрождения, социальный оптимизм, праздничность ощущения при отрицательном отношении к прошлому, и своеобразную рефлексии действительности... Однако этот общий эстетический аспект обусловил как конкретный метод отбора музыкального материала, так и специфику драматургии. С этой точки зрения альтернативный принцип выражался у Мосолова преимущественно в создании тематических комплексов, выступавших в качестве оппозиции главному материалу и именуемых нами альтернативным материалом...». И далее: *под альтернативным материалом «в произведениях Мосолова следует подразумевать тематическую оппозицию с ярко выраженной агрессивной остигатной моторикой, обладающую нередко специфической гротескной характерностью и выполняющую функцию “поглощения” главного материала в процессе развития»* [3, с. 155–156]. Иначе говоря, функция альтернативного материала сводилась к выявлению антиромантической нацеленности произведений, поскольку собственно главный материал, например, в фортепианных сонатах, струнном квартете, 1-м фортепианном концерте был косвенно связан с романтико-модернистской традицией, скрябинско-метнеровскими истоками, стилевыми чертами музыки учителя Мосолова Мясковского. В свою очередь, агрессивно-остигатные свойства альтернативного материала обнаруживали непосредственную связь с «машинной утопией» времени. Ведь полиостинатное движение коротких интонационных модусов (как, например, в 5-й сонате, фортепианном концерте, квартете) создавало рельефное ощущение механической работы. А в сознании композиторов середины 1920-х эти механические вращательные интонации ассоциировались с «машинной утопией», образом будущего. Так выстраивалась драматургическая схема, олицетворявшая собой борьбу прошлого (главный материал) и настоящего (аль-

тернативный). Заметим, что в этой схеме альтернативность оценивалась с положительной точки зрения, поскольку образ прошлого в духе революционного нигилизма априорно подлежал осмеянию и уничтожению. *Вот почему роль альтернативного материала, несмотря на его агрессивность и бездуховность, все-таки оказалась двойственной: он нес не только негативный заряд, поглощая жанрово определеннный, эмоционально выразительный тематизм, а и знаменовал собой появление новой положительной семантики, отражающей машинную утопию времени (именно так трактуется данный материал в симфонической картине «Завод» и, отчасти, в опере «Плотина»).*

В 1-й симфонии Попова концепция, связанная с духовными исканиями личности, самоопределением художника в революционном водовороте, машинную ритмику вновь возвращает к своим истокам, то есть делает ее в полном смысле альтернативной и отрицательной. Но не по отношению к главному материалу, как у Мосолова. Агрессивная моторика в симфонии Попова — это и есть основное свойство главного материала (главной партии 1-й части, темы скерцо 3-й; *примеры 32, 36*), противопоставленного широкому и выразительному дыханию вагнеровско-малеровской побочной 1-й части и торжественно-героической квазискрябинской теме коды 3-й (*примеры 33, 37*). При этом агрессивная энергия альтернативного материала такова, что и побочная партия насыщается остигатным дыханием. Здесь особое значение приобретает контрапунктирование по отношению к главной теме квартовых субмотивных формул побочной (в партии литавр; *пример 34*). Это словно квинтэссенция альтернативного материала, проясняющая его сонорно-шумовые свойства (так альтернативный материал словно модулирует от мятежного вихря остигатных фигур, моноритмической «барабанной дробы» восьмых в главной к гулким похоронным ударам в партии литавр в побочной). Далее постоянное столкновение двух начал экспозиции в 8-й фазе разработки (Ц. 80) приводит к грандиозной кульминации, в которой появление мажорного колорита сопоставимо с третьим из существующих в утопическом трехвременном континууме сфер:

это — будущее. Однако при всем масштабе кульминации композитор не подводит развитие к праздничному апофеозу, постепенно снимая динамический накал, а ладовую определенность нивелируя посредством полифонизации линий и полиаккордики. Первое столкновение прошлого и настоящего не заканчивается созданием положительной и бесконфликтной картины будущего. Образ будущего оказывается нереализованным до конца. За кульминацией следует сокращенная реприза с доминированием остигатной пульсации. Лишь намеком, как эхо, появляются элементы побочной и вновь исчезают. Идея альтернативности реализована: побочный материал вытеснен.

Вторая часть симфонии представляет собой лирическое интермеццо и одновременно философский монолог-размышление. Использование альтернативного материала здесь композитор исключает (повествование «о человечности» раскрывалось Поповым вне отсылки к утопической риторике и машинной остигатности). Вторая часть целиком посвящена субъективным переживаниям главного героя, словно реставрируя разрушенный лирико-драматический образ побочной 1-й части. Однако в этом разделе симфонии лирико-драматическое состояние оказывается более индивидуализированным. Как в стилевом, так и в ладовом отношении оно раскрывается посредством авторской интонации Попова, в то время как в 1-й части стилевые аллюзии с Вагнером и Малером, скорее, указывает на максимально обобщенный, надындивидуальный способ передачи лирико-драматических образов. В итоге монологичность, личностное отношение к проблемам духовности становятся очередной ступенькой антиутопии, поскольку в традиционной утопической схеме 1920-х субъективный, эмоциональный взгляд представлялся анахронизмом, пережитком прошлого.

Наконец, 3-я часть после медленного и горестного напева солирующей скрипки в последних тактах 2-й, вновь ввергает слушателя в мир стихийного противоборства 1-й. Третья также открывается агрессивным остигато низких струнных (собственно, альтернативным материалом), чья «барабанная» дробь подкрепляется пульсацией

ударных (пример 38). Первый раздел части целиком связан с эмансипацией остигатных формул во всех пластах оркестровой фактуры, что приводит к рассредоточению оркестровой ткани на отдельные тембромемы (между цифрами 21–31). Подобного рода «энтропия» тематизма, связанная с остигато-агрессивными качествами альтернативного материала, подготавливает второй раздел (коду, цифра 33), цель которой заключается в объединении разрозненных пластов в общий звуковой поток. В результате, кода представляет собой интереснейшее сращение альтернативного материала (как тематизированного контрапункта) и материала, чья семантика сопоставима с символикой Скрябина (аллюзии с темами самоутверждения, воли и т. п.). Однако тематизм, ассоциирующийся со скрябинской духовной трансформацией, одновременно несет на себе отпечаток маршево-праздничной, победной символики 1920-х. Здесь вновь «за кадром» просматриваются параллели с финалами-апофеозами симфонических произведений Шостаковича, Шиллингера, финалом оперы «Плотина» Мосолова. И все же грандиозное напряжение, создаваемое в результате взаимодействия устремленных высь интонаций, мажорного колорита и наступательной, грубой поступи остигатных фигур в совокупности с непрестанным динамическим и фактурным разрастанием, вновь, как и в 1-й части, не приводит к ожидаемому результату. Музыкальному движению почти физически недостает «воздуха». На пике кульминации словно происходит срыв: последний аккорд размыкает всю конструкцию, поскольку не может быть осмыслен как устойчивый. Это — полиаккорд, совмещающий в себе одновременно T, S и D C-dur.

Остигатные свойства альтернативного материала и здесь ограничили спектр дыхания формы, не позволив реализовать первоначальный программный замысел, связанный с воплощением позитивного образа будущего. Точнее говоря, альтернативный материал словно обозначил победу над личностного, античеловеческого, антиисторического начал. Он же создал ощущение ложного оптимизма, олицетворением которого явились «искусственность» мажора и пом-

пезность динамики. Понятно, что и смысл столкновения внешнего и внутреннего, символов прошлого и настоящего в контексте финала мог быть воспринят современниками как *антиутопическое опровержение*, в котором искомый мир будущего погребает под собой и прошлое, и настоящее, равно как все индивидуальное и духовное. В рамках этого антиутопического итога, возможно, и кроется ключ к разгадке столь ожесточенных нападков на симфонию апологетов нового метода в искусстве, нападков, которые не испытывало ни одно симфоническое произведение ни до, ни после. Финалу симфонии не поверили не потому, что он был лишен убедительного оптимистического акцента. А потому, что для современников Попова язык, на котором говорил композитор, являлся языком вполне доступным, совмещавшим узнаваемые коды и символы эпохи, а именно: *семантику скрябинской утопии, черты урбанистической утопии 1920-х, свойства трехвременного драматургического пространства авангардного и революционного искусства, наконец, альтернативный принцип, позволяющий не только сталкивать, а и опровергать различные стилевые и жанровые модели.*

Иначе говоря, симфония проецировала внутри себя огромный исторический и духовный опыт, одновременно отражая фактически все художественные и стилевые искания симфонической музыки 1920 – начала 1930-х годов. Однако осознанная попытка смоделировать в симфоническом произведении скрябинского масштаба утопию времени, в конечном счете, привела к осознанию трагической невозможности художественной реализации этого замысла. Смещение семантических акцентов рождало антиутопию. А это обстоятельство и позволяло обвинять Попова не просто в формализме, а в несоответствии его творчества классовым и идеологическим канонам времени.

Впрочем, трагическая, личностная интонация, обозначенная композитором как единственно возможная на фоне оптимистической лжи, в скором времени была подхвачена Д. Шостаковичем, который и смог реализовать главный трагический, и, в сущности, антиутопический монолог в симфонической музыке XX века.

Список литературы

1. **Арановский М.** Музыкальные «антиутопии» Шостаковича // Русская музыка и XX век. Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века / Ред.-сост. М. Арановский. ГИИ МК РФ. — М.: Внешторгиздат, 1997. — С. 213–249.
2. **Барсова И.** Провал памяти. Судьба Первой симфонии Гавриила Попова // **Барсова И. А.** Контуры столетия. Из истории русской музыки XX века. — СПб.: Композитор. Санкт-Петербург, 2007. — С. 90–121. — ISBN 978-5-7379-0336-7.
3. **Воробьев И.** Русский авангард и творчество Александра Мосолова 1920–1930-х годов (Издание 2-е). — СПб.: Композитор. Санкт-Петербург, 2006. — 324 с. — ISBN 5-7379-0310-9.
4. **Воробьев И., Синайская А.** Гавриил Николаевич Попов // **Воробьев И., Синайская А.** Композиторы русского авангарда. — СПб.: Композитор. Санкт-Петербург, 2007. — С. 101–127. — ISBN 978-5-7379-0337-4.
5. Гавриил Попов. Из литературного наследия / Сост., ред., комментарии З. А. Апетян. — М.: Советский композитор, 1986. — 448 с.
6. **Глебов И. (Асафьев Б.)** Скрябин. Опыт характеристики. — Пг.: Светозар, 1921. — 62 с.
7. **Каменский А.** Праздничный мир революции. Опыт проблемного исследования // **Каменский А.** Романтический монтаж. — М.: Советский художник, 1989. — С. 7–111. — ISBN 5-269-00141-1.
8. **Ромащук И.** Гавриил Николаевич Попов. Творчество. Время. Судьба. — М.: Издательский отдел ГМПИ имени М. М. Ипполитова-Иванова, 2000. — 452 с. — ISBN 5-93994-001-3.

Информация для авторов

К печати принимаются ранее не публиковавшиеся материалы.

Тексты предоставляются в редакцию в электронном виде (на стандартных цифровых носителях: CD-R, CD-RW, DVD-R, DVD-RW или flash-носителях) с приложением распечатки в 1 экз. (текст печатается с одной стороны листа форматом А4, страницы нумеруются), либо присылаются по электронной почте (musicus_cons@mail.ru).

К тексту статьи должны прилагаться аннотация и список ключевых слов на русском и английском языках.

Сведения об авторе: фамилия, имя, отчество, место работы/учебы, ученое звание, должность; телефон, адрес электронной почты предоставляются на русском и английском языках.

Публикация рукописей аспирантов осуществляется бесплатно.

Требования к оформлению текста

Объем статей не должен превышать 0,5–0,7 п.л. (20000–28000 знаков) в редакторе Microsoft Word.

Текст **не форматируется**, то есть не имеет табуляций, колонок и т. д.

КЕГЛЬ в основном тексте — 12, в сносках — 10.

МЕЖСТРОЧНЫЙ ИНТЕРВАЛ — полуторный.

АБЗАЦЫ отмечаются отступом в 1 см (но не с помощью табуляции или пробелов), интервал между абзацами — обычный.

ШРИФТОВЫЕ ВЫДЕЛЕНИЯ — *курсив*, **жирный**, **жирный курсив**.

КАВЫЧКИ — типографские «», внутри цитат — обычные “”.

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ — в формате *.mus, набранные в нотном редакторе Finale, или *.tif. Нумерация примеров внутри статьи — сквозная. В тексте ссылка на нотный пример выделяется курсивом в круглых скобках: (*пример 5*).

СНОСКИ — постраничные.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ составляется в алфавитном порядке и дается в конце статьи.

ССЫЛКИ НА ЛИТЕРАТУРУ в тексте отмечаются порядковыми цифрами в квадратных скобках по образцу: [1, с. 29].

СОКРАЩЕНИЯ должны быть расшифрованы и поданы отдельным списком в конце статьи.

ИЛЛЮСТРАЦИИ (фотографии) и нотные примеры формата *.tif принимаются на стандартных цифровых носителях (CD-R, CD-RW, DVD-R, DVD-RW или flash-носителях; разрешение 600 точек на дюйм (сканировать необходимо в натуральную величину)). Следует указать: автора, название публикации, порядковый номер фотографии/рисунка.

В перечне иллюстраций/нотных примеров следует указать: автора, название публикации, порядковый номер фотографии/рисунка/примера.