

Joseph RAISKIN

An interrupted flight.

A returned name

*On symphonies by Gavriil Popov
(1904–1972)*

The article is devoted to selected pages of symphonic works by Gavriil Popov — alumnus of the St. Petersburg Conservatory, outstanding composer, one of the most prominent representatives of the Russian musical avant-garde. The publication of the article is timed to the 110th anniversary of the composer.

Key words: Gavriil Popov, Russian musical avant-garde of the 20th century.

Иосиф РАЙСКИН

Прерванный полет.

Возвращенное имя

*О симфониях Гавриила Попова
(1904–1972)*

Статья посвящена избранным страницам симфонического творчества Гавриила Николаевича Попова — питомца Санкт-Петербургской консерватории, выдающегося композитора, одного из ярчайших представителей русского музыкального авангарда. Статья приурочена к 110-летию со дня рождения композитора.

Ключевые слова: Г. Н. Попов, русский музыкальный авангард XX века.

*Лишив меня морей, разбега и разлета
И дав стопе упор насильственной земли,
Чего добились вы? Блестящего расчета:
Губ шевелящихся отнять вы не могли.*
Осип Манделштам

Культурная Россия в конце XIX и в первые десятилетия XX века была бурлящим котлом, в котором возникали новейшие течения во всех сферах искусства, рождались дерзкие художественные прозрения. Известный немецкий исследователь Детлеф Гойовы без колебаний признает за Россией одну из ведущих ролей в мировом музыкальном процессе в XX веке: «Россия не была больше страной, которая только принимала культурные влияния. Она находилась далеко впереди, и влияния исходили от нее» [9, с. 131].

В коммунистической России музыкальный авангард (за исключением нескольких первых послереволюционных лет, когда он пользовался официальной поддержкой) подвергался постоянным гонениям. Имена Николая Рославца и Александра Мосолова, Артура Лурье и Ефима Голышева, Ивана Вышнеградского и Николая Обухова едва только выходят из плена забвения, их музыка лишь

начинает свой путь к слушателю. С опозданием — от полувека до столетия!

На афиши концертных залов, в каталоги звукозаписывающих фирм возвращается имя одного из ярчайших представителей русского музыкального авангарда 20–30-х годов ушедшего века — Гавриила Николаевича Попова (1904–1972).

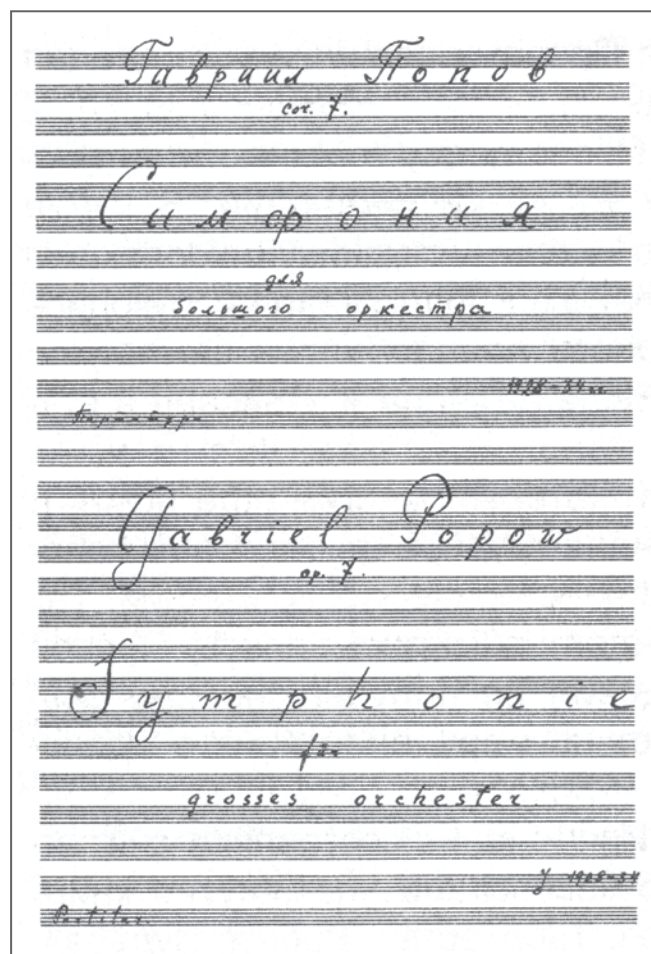
В Новочеркасске, административном центре Земли Войска Донского, в семье учителя Николая Дмитриевича Попова 30 августа (12 сентября) 1904 года родился будущий композитор. Вскоре семья переехала в Ростов-на-Дону. С шести лет начались занятия музыкой — сперва с матерью Любовью Федоровной, затем в частной консерватории в классе фортепиано М. Пресмана (ученика В. И. Сафонова). Попов посещал Рисовальную школу в Ростове, занимался в Ростовском университете на физико-математическом факультете и на инженерно-архитектурном факультете Донского политехнического института. Время было не из легких. Смерть матери (1919), арест отца по ложному доносу (1921), необходимость зарабатывать на жизнь — все эти обстоятельства приводят Гавриила Попова чертежником в ростовские железнодорожные мастерские. В то же время по рекомен-

дации Пресмана он подрабатывает аккомпаниатором в оперном театре, поступает в Донскую консерваторию (класс пианиста и композитора В. Шауба). В 1922-м Попов едет в Петроград, где поступает в консерваторию (класс композиции В. Щербачева, класс фортепиано М. Барановой, позже Л. Николаева). Параллельно он ухитряется заниматься в Институте истории искусств и на архитектурном факультете Политехнического института...

...В середине 20-х годов имена двух молодых советских композиторов — Попова и Шостаковича — часто ставятся рядом. Дружба на долгие годы связывает музыкантов-сверстников — Гавриил Попов всего на два года старше Дмитрия Шостаковича. В письмах их преобладают обращения друг к другу: «дорогой Гаврик», «дорогой Митя». Оба учились в Петроградской консерватории, оба принадлежали к одной композиторской школе (Щербачев в свое время был учеником А. Лядова и М. Штейнберга). Обоих — пусть ненадолго — исключали из консерватории. Оба практически одновременно, в 1926 году, выдвинулись как лидеры своего композиторского поколения: Шостакович — создатель Первой симфонии соч. 10, Попов — автор Септета (Камерной симфонии) соч. 2. Любопытно, что и то, и другое сочинения — дипломные работы студентов — стали своего рода «визитными карточками» молодых композиторов. Оба — превосходные концертирующие пианисты — показывали друг другу свои, еще не вполне оформленные сочинения, делились замыслами и, естественно, не могли избежать взаимовлияния. Шостакович высоко оценивает музыку друга; надо ли говорить, с каким восхищением относится Попов к операм, симфониям, камерным ансамблям Шостаковича!

Попов после Септета выступает с Большой сюитой для фортепиано соч. 6, по словам критика, «отмеченной печатью значительной зрелости и непрерывного роста замечательного дарования автора» [4, с. 8]. К 1927 году относятся начальные эскизы Первой симфонии, работа над которой продолжалась в течение нескольких лет. Вот запись в дневнике от 16 ноября 1929 года: «Вчера с любовью работал над симфонией. Медленно, но подвигаю вторую часть. Запели засурдиненные трубы, запиццикали виолончели, вставил *espressiv*'ную реплику гобой... Хочется услышать скорей в оркестре...» [6, с. 235].

Увы, премьера Первой симфонии Попова, состоявшаяся 22 марта 1935 года в Ленинградской филармонии, не доставила композитору радости. Уже на следующее утро симфония была ... запрещена Ленинградским управлением по контролю за зрелищами и репертуаром (!): «недопустимо исполнение симфонии как отражающей идеологию враждебных нам классов» [1, с. 94]. Это была первая *запрещенная симфония* — за год до того, как грубым окриком из «Правды» («Сумбур вместо музыки») запретили оперу Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда». Мрачная параллель продолжилась — под давлением филармонической дирекции Шостакович снял с исполнения свою, уже репетированную, Четвертую симфонию. В ней — это мы узнали, *услышали* только че-



Титульный лист партитуры Первой симфонии. Рукопись, автограф

рез двадцать пять лет! — он впервые в полный голос сказал *все* о своем времени, о жестоком «веке-волкодаве» (О. Мандельштам).

И лишь еще почти через полвека, в 2008-м, нам вернули Первую симфонию Попова — повторим, *первую запрещенную симфонию*. И так же, как и в Четвертой Шостаковича, мы расслышали в ней сейсмограмму свершавшейся катастрофы — имеющий уши, да услышит! Услышали эпоху, спрессованную в несколько десятков минут музыкального времени.

А вслед за запрещенной Первой симфонией последовала *ненаписанная Вторая*. Об этом — поразительные строки из дневника Попова: «Хочется Второй симфонией разорвать пошлость общественного музыкального вкуса, загрохотать с бешеной силой, страстью... Хочется тут же, рядом с силой, грандиозным ревом вызывающей пронзительной мысли раскрыть образ величайшей, тонкой и искренней нежности... Скажут — непонятно! Сегодня, да, — непонятно. А завтра — так ясно и необходимо, что скажут, иначе и не могло быть...» (19 августа 1935 г.) [6, с. 261]. «Сейчас очень ярко, конкретно и страстно-терпко зазвучала в голове Вторая симфония. По форме совершенно необычная. Первая тема: резкий, ревуший, титанический аккорд-удар *tutti* и из него мощный *fortissimo*

поток (унисонный) струнной мелодии (первая тема) без гармонии, без всякого сопровождения...» (19 декабря 1936 г.) [6, с. 264]. Далее следует подробный словесный «портрет» будущей симфонии — даже в этом описании трудно представимой в атмосфере страха и всеобщей травмы, которой тогда подвергалось искусство, не укладывавшееся в прокрустово ложе «социалистического реализма». Она и не была написана — *никогда!* Ненаписанная симфония Попова разделила судьбу... Симфонии в ля миноре Берлиоза, *приснившейся* композитору и, как известно, нереализованной из-за житейских невзгод. А Второй Попова стала спустя десять лет совсем другая, впрочем, замечательная симфония.

Запрещенная Первая симфония, ненаписанная Вторая... Гавриилу Попову неведомы были строки ссыльного поэта (весной того же 1935-го на воронежской улице сказанные им вполголоса жене и записанные... шифром!):

Я должен жить, хотя я дважды умер,

но он мог бы повторить вслед за Мандельштамом:

Губ шевелящихся отнять вы не могли

Он мог бы повторить вслед за Шостаковичем, отстаивавшим свою опальную оперу: «Если мне отрубят обе руки, я буду продолжать писать музыку, держа перо в зубах» [5, с. 45].

Такие раны не проходят бесследно. Немногие, как Шостакович, выстояли, сберегли себя, идя порой на компромисс с властью, бросая «кость» своре опричников. Иные — среди них и Николай Рославец, и Александр Мосолов, вынужденные под гнетом партийной идеологии (да что там, в ссылке или в ИТЛ — злоеющая аббревиатура, означавшая «исправительно-трудовой лагерь») наступать на горло собственной песне, сломались, поблекли. Такими словами Михаил Чулаки (сверстник и соученик Гавриила Попова по классу композиции В. В. Щербачева) выразил довольно пространное мнение о творческом наследии Попова. «По его дарованию, его великолепному естеству он должен был создать вершинные сочинения советской музыки. Но он сломался, поблек» [цит. по: 7, с. 7].

Думается, Попов не заслужил столь категоричного приговора. Подобно Анне Ахматовой и Борису Пастернаку, спасавшимся поэтическими переводами и писавшим собственные стихи долгие годы «в стол», Попов «эмигрировал» в киномузыку. Помимо средств к существованию, «внутренняя эмиграция» давала возможность под видом звукового сопровождения к фильмам писать во многом авангардную музыку, которую в чисто академическом жанре (в симфонии, симфонической картине) вряд ли дозволили бы бдительные цензоры.

Вернемся в 1926 год. В мае прошла премьера Первой симфонии Дмитрия Шостаковича. Но этим же годом помечены Струнный квартет и Первый концерт для фортепиано с оркестром Александра Мосолова, его же знаменитый «Завод» (музыка машин), «Рельсы» Владимира Дешевова, «Телескоп» Леонида Половинкина... В этом же году, как уже говорилось, Гавриил Попов заканчивает

Септет. На протяжении десятилетий из названных произведений в концертных программах звучала одна лишь Первая симфония Шостаковича. А сочинения Мосолова, Дешевова, Попова, вызвавшие в свое время не только российский резонанс, исполнявшиеся в европейских концертных залах, печатавшиеся в престижных издательствах, оказались надолго забытыми.

Судьба Септета Гавриила Попова складывалась поначалу счастливо. Первые две части Септета были исполнены в четвертом открытом собрании Кружка новой музыки при ленинградском Четвертом музыкальном техникуме 31 мая 1926 года (спустя три недели после премьеры Первой симфонии Шостаковича). Попов посвятил Септет своему любимому учителю В. В. Щербачеву, который вызвался дирижировать премьерой. Полностью Септет впервые прозвучал 13 декабря 1927 года в Малом зале Московской консерватории. «Все звучало очень здорово, — записал Попов в дневнике, — третья часть по мелодической напряженности звучала совершенно изумительно» [6, с. 227–228]. Даже через четверть века композитор с благодарностью вспоминал: «Какое счастье, что эту свою первую партитуру я услышал сразу же в первоклассном (по музыкальности и технике) исполнении замечательных московских артистов (ансамблем руководил виолончелист В. Л. Кубацкий. — *И. П.*)» [6, с. 304].

Критики единодушно отмечали самобытность и серьезное дарование, большую техническую эрудицию молодого автора. В одном из первых откликов В. Беляев нашел в Септете «выражение творческих идей, в высшей степени индивидуальных и, конечно, по сути своей глубоко национальных... Сила Попова заключается в его замечательном мелодическом и тематическом изобретении и в его способности к органическому развитию музыкальных мыслей» [3, с. 14]. Внимательный слушатель найдет и полюбит поразительное богатство и красоту музыкальных образов Септета — от протяженных, ветвящихся мелодических линий до озорных уличных, «полублатных» попевок, от романтических соло до полных иронии скерцозных эпизодов в ритме то ли хабанеры, то ли танго, от жанровых танцевальных сцен до напористой финальной фуги. Финал выполняет еще и роль расширенной репризы цикла: в нем оживают темы предыдущих разделов, а заключительное триумфальное проведение побочной темы из первой части сообщает Септету подлинно симфоническую завершенность. В 1971 году при переиздании партитуры Септета композитор и наименовал его Камерной симфонией.

Не случаен был сенсационный успех Септета и за рубежом. Последовали его исполнения в Штутгарте, Париже, Лондоне, городах Америки; партитура была издана Музсектором Госиздата и крупнейшей фирмой *Universal Edition* (Вена, Лейпциг). В «Современной музыке» (1927, № 25) были помещены подробный разбор музыки Септета и статья Б. В. Асафьева, посвященная творчеству молодого композитора. «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... По характеру и приемам мышления, Попов стоит ближе всего из современных композиторов к некоторым сочинениям Хиндемита, вернее, к его камерно-симфонической динамике... Характер его ярко динамичной музыки *светлый и бодрый*. Управляет ею рельефный пластичный мелос. В септете разворачивается ряд эмоциональных состояний с общим уклоном к преодолению страдания и к утверждению энергии, воли и радости... (выделено мною. — И. Р.)» [8, с. 64–65].

Пройдет несколько лет (но каких!), и прозвучит — пусть всего один раз — совсем другая музыка, в которой именно *страдание возобладает*. Состоится уже упомянутая премьера Первой симфонии Попова, свидетельство о страшной катастрофе, о чудовищной болезни, постигшей Россию. Болезни, в анамнезе которой сталинский «великий перелом» народа — от его могучего, укорененного в земле ствола, русского крестьянина, до цветущей многолиственной кроны, русской интеллигенции. Прозвучит свидетельство об уничтожении деревни, о лагерном «энтузиазме» сталинских пятилеток, о сопротивлении непокоренных, о «сдаче и гибели советского интеллигента» [2].

Над своим *opus magnum* (главным сочинением) Гавриил Попов работал почти девять лет (1927–1935). В дневниковой записи от 24 февраля 1930 года читаем: «Посвящаю дорогому отцу — труженику и борцу фронта пролетарской культуры (воспитание рабочей молодежи) эту симфонию о I) борьбе и провалах; II) человечности; III) энергии, воле и радости труда победителя» [6, с. 236]. За долгие семь лет — *семь дней творения* — изменился мир вокруг, на смену энтузиазму первых революционных лет пришло время партийных директив и казенных лозунгов. Вопреки обещаниям власти, атмосфера террора, борьбы с мнимыми «врагами народа» только сгустилась. «Время больших ожиданий» (К. Паустовский) стало временем обманутых надежд и окончательно утвердившейся творческой несвободы. Перелистывая партитуры, переслушивая музыку тех лет, мы хорошо видим, какой путь прошел Попов от Септета к своей Первой симфонии (тот же путь проделал Шостакович от юношески открытой Первой симфонии к самоотпеванию в Четвертой). Музыка — если это настоящая, великая музыка своего времени (независимо от жанра) — впитывает в себя «кровь, пот и слезы», делается документом эпохи.

Таким сгустком боли и страдания стала грандиозная первая часть *Allegro energico* симфонии Попова («трудно сглыбить большую форму», записывает он в дневнике). Она не уравнивается ни обаятельной певучей лирикой *Largo*, ни кратким финальным *Presto* с его каким-то механическим, то есть бесчеловечным, «официальным» мажором. С его словно бы принудительным — из-под палки — ликованием в коде финала (невольно вспоминается едкое шостаковическое: «Наше дело ликовать, ликовать!»).

* * *

Многие сочинения Попова рождены в лоне кинематографа, обусловлены его художественной спецификой. Но — как это бывает только с лучшими образцами киномузыки (язык не поворачивается назвать их *саундтреками*) — они сохраняют самостоятельное художественное значение и вне прикладной своей роли в фильмах.

...К началу Великой Отечественной войны «исправившийся» или, как говорили бдительные цензоры, «перековавшийся» Гавриил Николаевич Попов — автор музыки ко многим кинофильмам. Это и классический «Чапаев» братьев Васильевых, музыка к которому сделала имя Попова известным широкой аудитории. Это и популярный довоенный «Танкер „Дербент“», и документальные ленты режиссера Эсфири Шуб «Комсомол — шеф электрификации», «Москва строит метро», «Испания», и работа с Сергеем Эйзенштейном над незавершенным из-за «идеологического» окрика фильмом «Бежин луг». В письмах Попов иногда жалуется, что работа в кино для заработка его отвлекает от сочинения давно задуманной оперы «Александр Невский», от Скрипичного концерта — произведений, так и оставшихся неоконченными. Но «честная, без халтуры» (слова Попова) музыка кино, сойдя с экрана, становится основой симфоний. Подобно тому, как у Сергея Прокофьева опера «Огненный ангел» и балет «Блудный сын» дали материал соответственно для Третьей и Четвертой симфоний, так из киномузыки Попова родились его Вторая и Третья симфонии.

Думается, Попова — как и Прокофьева, и Шостаковича — привлекало к работе в кино еще и то, что оба искусства процессуальны, то есть разворачиваются во времени. В XX веке взаимовлияние кино и музыки — один из мощных факторов обновления художественного языка. Кинематограф «научил» музыку «кадровой», монтажной драматургии — назовем для примера хотя бы симфонии Прокофьева. С другой стороны, музыка сообщала фильмам симфоническую форму, учила младшую музу диалектике противоборства идей и образов. Творчество Попова замечательно иллюстрирует содружество искусств: его партитуры для кино и «чистая» симфоническая музыка (программная или непрограммная) — своего рода «сообщающиеся сосуды».

31 июля 1941 года Попов заносит в дневник: «Пишу второй оркестровый эпизод для фильмов „Поход Ворошилова“ и „Оборона Царицына“... Кроме того, написал симфонический плакат — „Поход Красной конницы“, для симфонического оркестра с мужским хором (по заказу Ленинградского радиокомитета) — переработка эпизодов из „Первой Конной“. Здорово звучит. Исполнялось (транслировалось) 26 июля» [6, с. 281]. В феврале 1942 года Попов с женой эвакуировались из Ленинграда сперва в город Любим Ярославской области, а затем в Молотов (Пермь). Переживший блокаду композитор постепенно обретает силы, по его собственным словам, уже может ходить. Летом того же года по вызову Цент-

ральной киностудии Попов отправляется в Алма-Ату, где почти весь 1943 год работает над музыкой к кинофильму Фридриха Эрмлера «Она защищает Родину» («Партизаны»). А закончив ее, тотчас принимается за оформление этого музыкального материала в самостоятельное произведение.

Предоставим слово автору: «...Зима 1941–42 года, проведенная в блокированном Ленинграде, оставила неизгладимый след в моем сознании и „впечатав“ в мою душу страшные образы современной войны, уже тогда заложила основы творческого замысла симфонии „Родина“. Идея симфонии привела меня к четырехчастному построению партитуры... При этом две первые и две последние части составляют два основных раздела, две сферы симфонии: „Мир“ и „Война“... Я стремился создать в „Запеве“ образ души нашего народа — его широкую и суровую напевность, глубину и сосредоточенность, как бы рожденные бескрайними просторами русской природы. Вторая часть *Presto giocoso* написана в характере русской хороводно-плясовой, в которой пестрые картины горячего веселья, неподдельного и безудержного, чередуются с образами душевной лирики и нежности... *Largo* и Финал погружают слушателя в события истекшей войны. ...В постепенном, но неуклонном мелодическом и эмоциональном развитии основные образы третьей части доходят до большого напряжения и переплавляются в чувства протеста, гнева и ярости, приводящие к Финалу — ожесточенной борьбе с врагом, где побеждает могучая и светлая сила духа народа. В заключении симфонии торжествующе звучит широкая певучая тема первой части — „Запева“, вырастая в символ мощи и величия нашей Родины» [6, с. 21–22]. Симфония впервые была исполнена в Москве 15 февраля 1944 года Госоркестром СССР под управлением Натана Рахлина.

В одном из писем Попов сообщает: «В этом опусе мной использованы как собственные русские темы, так и мелодии, заимствованные из замечательных, но малоизвестных русских народных песен» [6, с. 135]. Среди них и казачья донская свадебная «Муж жену журил» из сборника А. М. Листопадова, и «Ох, мое сердечко стонет», и тропарь «Христос воскрес из мертвых» (это, обратите внимание, в 1943 году!). Еще при показе партитуры в узком профессиональном кругу и тем более по выходе фильма на экран кинодеятели и коллеги-композиторы отмечали высочайшие достоинства музыки Попова, ее абсолютное слияние с визуальным рядом фильма. Мощная режиссура Эрмлера, блистательная работа Веры Марецкой, исполнившей роль главной героини — Прасковьи, сделали фильм «Она защищает Родину» одним из самых значительных достижений отечественного кино. В 1946 году фильм был удостоен Государственной премии. В том же году Государственную премию получил и Гавриил Попов за симфонию «Родина».

Работая над музыкой к фильму Эрмлера «Генерал армии», Попов записывает в дневнике (19 октября 1945 года): «Вчера написал „Тишину“ (по существу, Ноктюрн) для оркестра... Если Эрмлери и не подойдет, то все

равно испытал удовольствие от лирико-мрачно-таинственно-фантастической звучности этого симфонического фрагмента...» [6, с. 289].

Попов не забыл страшную рану, нанесенную запретом Первой симфонии (впереди маячила не только Государственная премия за «Родину», но и ...государев разнос за «антинародный формализм» в 1948-м — типичная сталинская политика кнута и пряника). Но музыка к фильму о Сталинградской битве написана без оглядки на церберов от культуры. В партитуре, исполненной высочайшей экспрессии, композитор прибегает к самым современным средствам музыкальной выразительности. Рядом со страницами «лирико-мрачно-таинственно-фантастической звучности» («Тема угрозы», «Прорыв», «Тишина»), рядом со струнным реквиемом в «Гибели Минутки» (роль фронтового шофера по прозвищу Минутка в фильме играл Марк Бернес), возникает жесточайший батальный эпизод «Наступление немцев», напоминающий «Ледовое побоище» из кантаты Сергея Прокофьева «Александр Невский». Вслед за краткой сценой «Пленения Клауса» (псевдоним немецкого фельдмаршала Паулюса) звучит богатырский апофеоз сюиты «Наступление русских». Фильм вышел на экраны в 1946 году, в том самом году, когда вождь, убоявшись популярности Георгия Жукова, сослал маршала командовать Одесским военным округом (все те же кнут и пряник!). «Генерал армии» был срочно переименован в «Великий перелом» (любимый термин в словаре Сталина!). Но совсем отобрать у Жукова славу триумфатора Сталинграда вождь все же не решился — в художественном (подчеркнем: не документальном!) фильме генерал армии Жуков носит прозрачный псевдоним... Муравьев!

Во звучны струны смело грядь!

Александр Пушкин

Нужна была немалая смелость, чтобы свою Третью симфонию (вслед за Бетховеном!) назвать «Героической»! И при этом избрать, казалось бы, совсем «негероический» состав оркестра — одни струнные! Как же без труб и тромбонов, без литавр и большого барабана?

Обратимся к дневнику Попова: «11 сентября 1939 года... Сейчас намерен сделать *Concerto grosso* для струнного оркестра (на основе струнных эпизодов из „Испании“»)» [6, с. 273]. Что это за «Испания»? Ответ находим в том же дневнике, на соседней странице: «20 мая 1939 года... Написал музыку к фильму „Испания“ (тридцать пять минут)» [6, с. 272]. Речь идет о фильме, который режиссер Эсфирь Шуб поставила по материалам документальных съемок, сделанных Романом Карменом и Борисом Макасеевым во время гражданской войны в Испании (1936–37).

Работа над задуманным в сентябре 1939 года *Concerto grosso* поначалу закипела: уже в октябре была завершена первая часть. Но затем сочинение было отложено на несколько лет. Лишь в сентябре 1944 года композитор вернулся к нему и закончил партитуру 21 сен-

тября 1946 года. Первоначальное название Г. Н. Попов изменил, поставив на титульном листе: Симфония № 3, Героическая, соч. 45 и посвятив симфонию Д. Д. Шостаковичу.

В ноябре 1946 года Попов записывает в дневнике: «21 сентября закончил Третью симфонию для большого струнного оркестра в пяти частях (бывший замысел *Concerto grosso*)... Струнная стихия... Щербачев считает Симфонию № 3 моим лучшим произведением» [6, с. 293]. Композитор переживает творческий подъем, намеревается вместе с либреттистом Сергеем Городецким возобновить работу над оперой «Александр Невский» (ею заинтересовался Большой театр)... 31 января 1947 года в Москве и следом 9 марта — в Ленинграде А. Л. Стасевич продирижировал Третью симфонию. «Успех большой. Все за редкими исключениями поздравляли» — записывает Попов в дневнике. Но рядом читаем: «Отложили по неизвестным причинам обсуждение моей Третьей симфонии пленумом Комитета (по Сталинским премиям) на следующую сессию за 1947 год» [6, с. 294–295]. Увы, надеждам на высочайшее поощрение не суждено сбыться. В ноябре 1947 года Попову, еще словно по инерции, присваивают звание Заслуженного деятеля искусств РСФСР. Но уже в постановлении ЦК ВКП (б) от 10 февраля 1948 года об опере В. Мурадели «Великая дружба» Гавриил Попов подвергнут жестокой критике как «антинародный формалист». В одной компании с такими «антинародными» композиторами, как Сергей Прокофьев, Дмитрий Шостакович, Арам Хачатурян, Николай Мясковский, Виссарион Шебалин... Наступило время очередной перестройки в художественной политике партии; композиторов же (как и литераторов, художников) вновь призвали к «перековке».

К счастью, ни одна из «перековок» не затронула мастерства композитора... Третья симфония — блистательное произведение. Выросшая из замысла *Concerto grosso*, симфония сохранила черты концертности, составительности между инструментальными группами, что позволило наглядно выявить виртуозное начало, присущее смычковым инструментам. Свойственная им же предельная экспрессия также сказалась в музыке симфонии. А яркий, основанный на фольклоре — но отнюдь не только цитатный! — тематизм роднит «Героическую» Попова с традицией русского эпически-картинного симфонизма, с «русской Испанией» Глинки и Римского-Корсакова, Чайковского и Глазунова... Недаром Третью симфонию один из дирижеров в переписке с Поповым называет «Испанской»! Отвечая тем критикам, которые советовали переделать партитуру симфонии на полный оркестр, композитор подчеркивал тщательную продуманность ее инструментального облика. «Выбор струнного оркестра для воплощения этого замысла подсказан доминированием народно-песенного, мелодического и танцевального (в скерцо симфонии) тематического материала... Привлечение медных и ударных инструментов в ткань этой партитуры совершенно разрывало бы органичность ощущения стиля» [7, с. 116].

Перед нами — пример неординарности, творческой изобретательности композитора, его настойчивого стремления к обновлению самого понятия симфонизма. Вслед за Третьей симфонией для струнных появляется Четвертая симфония для большого смешанного хора *a cappella* и солистов, реализуется совсем парадоксальный замысел... Квартета-симфонии для двух скрипок, альты и виолончели. Если припомнить, что первый крупный успех и европейскую известность Попову принес в конце 1920-х годов Септет, названный композитором позже «Камерной симфонией», становится ясно, что композитор смело и необычайно широко трактует понятие симфонизма, преодолевая, казалось бы, незыблемые жанровые границы.

Масштаб Третьей симфонии для большого струнного оркестра превосходит все, что написано для такого инструментального состава в русской музыке. Мысль о создании симфонии для одних струнных была подсказана композитору, по его словам, Шёнбергом: «Мне очень нравилась его симфоническая поэма „Просветленная ночь“ для струнного оркестра...» [7, с. 119]. Но если «Просветленная ночь» — лирико-драматическая поэма, то Третья Попова — подлинно героическая симфония, в которой тембровые и динамические возможности струнных инструментов использованы с фантастическим мастерством: создается иллюзия грандиозного полнозвучного оркестра. Композитор словно услышал пушкинский призыв: «Во звучны струны смело грянь!». Благодаря приему *divisi* достигается поразительная многослойность и сочность оркестровой фактуры, гармоническая терпкость.

Первая часть (*Intrada. Andante maestoso e molto espressivo*) сочетает в себе, казалось бы, далекие черты — возвышенного эпитафия, открывающего повествование, и мощного фундамента, основания симфонии. Обе темы — величавый, широко распетый унисон скрипок, захватывающий весь оркестр, и «фанфара» струнного *tutti* — растут из одного корня, переплетаются раскидистыми кронами. Вторая часть (*Allegro con fuoco, quasi presto*) — полное драматизма сонатное аллегро. Стремительная главная тема насквозь «прошита» узнаваемыми интонациями кастильской хоты. Центральный эпизод — реквием павшим героям — основан на единственной полностью цитируемой фольклорной мелодии — баскской народной песне *Argizagi ederra* («Прекрасная луна»). Ее запевают альты в низком регистре, подхватывает весь струнный хор. Следует энергичная «схватка» — разработка, обрывающаяся на пике ожесточенной борьбы. Третья часть (*Prestissimo*), по словам композитора, «скерцо-тарантелла». Классическое рондо построено на трех темах танцевального характера. Среди них каталонский танец контрапас (записанный еще Глинкой) и старинная кастильская тонада. Четвертая, медленная часть (*Largo espressivo, molto cantabile e sempre con moto*), по протяженности почти равна трем предыдущим, вместе взятым. Начинаясь в глубоких басах, *Largo* вздымается и ниспадает волнообразно от кульминации

к кульминации — это бесспорно драматическая вершина симфонии, эхо народной трагедии. Пятая часть (*Presto impetuoso*) возвращает к образам активным, полным энергии и неукротимого движения. Это конечный содержательный вывод симфонии, ее триумфальный финал, подчеркнутый зеркальной репризой обеих тем первой части и бурной кипящей кодой. Сперва вернется фанфарообразная вторая тема, к ней присоединится вестник победы — ликующий мажорный марш. А следом

в могучем звучании всего оркестра явится героическая тема-эпиграф — символ мужества и воли.

Остается воздать должное Санкт-Петербургскому Государственному Академическому симфоническому оркестру и его художественному руководителю и дирижеру Александру Титову, вернувшем к жизни и записавшим на CD — одно за другим — выдающиеся произведения русской музыки XX столетия — симфонии Гавриила Попова.

Литература

1. Барсова И. Провал памяти. Судьба Первой симфонии Гавриила Попова // Барсова И. Контуры столетия. Из истории русской музыки XX века. СПб.: Композитор · Санкт-Петербург, 2007. 240 с.
2. Белинков А. Сдача и гибель советского интеллигента / Предисл. М. А. Чудаковой. М.: РИК «Культура», 1997. 539 с.
3. Беляев В. Гавриил Попов // Жизнь искусства. 1929. № 1. С. 14.
4. Вайнкоп Ю. Выставка ЛАСМ // Рабочий и театр. 1927. № 49. С. 8.
5. Гликман И. «... Я все равно буду писать музыку» // Сов. музыка. 1989. № 9. С. 41–48.
6. Попов Г. Из литературного наследия / сост., ред., коммент. и указ. З. А. Апетян. М.: Сов. композитор. 1986. 448 с.
7. Ромащук И. Гавриил Николаевич Попов. Творчество, Время, Судьба. М.: ГМПИ, 2000. 452 с.
8. В'ас (Асафьев Б.) Г.Н. Попов // Современная музыка. 1927. № 25. С. 64–65.
9. Gojowy D. Die transmentale Sprache der Neuen Musik // Musik-Konzepte. 1983. № 31–32. S. 131.

Zivar GUSSEINOVA About the book and the man

The article is devoted to the book about the Liadov – Pomazansky family — one of the well-known musical families in Russia. The author of the book is a representative of the family — Anatoly Pomazansky.

Key words: the Liadovs, the Pomazanskys, music, theatre.

Зивар ГУСЕЙНОВА О книге и о человеке

Статья посвящена изданной в 2014 году книге о знаменитой в России музыкальной семье Лядовых – Помазанских. Автором исследования является один из представителей известной фамилии — А.Е. Помазанский.

Ключевые слова: Лядовы, Помазанские, музыка, театр.

В текущем 2014 году, в столетие со дня смерти Анатолия Константиновича Лядова мне, наконец, удалось издать эту книгу, на сбор материалов и написание которой было затрачено более двадцати лет. Этот год оказался еще и годом 200-летия с начала совместной дирижерской работы основателя музыкальной семьи Лядовых с создателем самостоятельной Русской

оперной труппы, то есть Николая Григорьевича Лядова и Катерино Альбертовича Кавоса.

Получив тираж книги, я, естественно, был озабочен ее распространением в основных библиотеках Санкт-Петербурга (это я, как мог, проделал сам), но и главным

