

СМ 6/72

Л. Генина

ПОЭТ ВСЕ ТОТ ЖЕ — ВРЕМЕНА ИНЫЕ

После детской сценической сказки «Мальчик-великан», после хоров на стихи Н. А. Некрасова, после новой редакции «Много шума из ничего» Тихон Хренников написал Второй фортепианный концерт. И сочинение это так же непохоже на только что перечисленные, как и на все другие опусы композитора. В чем же непохожесть?

Прежде всего в особой роли *ratio* данной партитуры. Она открывается серийной темой строго собранного характера. В центральной по расположению части — второй, названной автором Сонатой, — нет ни одной песенно-лирической мелодии. Зато велика роль полифонической организации ткани. Соответственно, все три темы Сонаты — главная, побочная и тема развернутой фуги — представляют собой родственные интонационные образования напористого, временами скерцозного склада, в строении которых заметна роль тритона, постоянное сопоставление пунктирного ритмического рисунка с ровным триольным и ряд других общих черт. Из прямых жанровых ассоциаций помимо скерцо тут явственны признаки энергичного марша — тоже не самый мягкий образ. Правда, в концерте есть одна лирическая, по-настоящему распевная тема — в конце Интродукции-вступления; она повторяется и в лаконичном Эпизоде, завершая все сочинение. Есть и финал — Рондо ярко театрального, даже карнавального характера; но часть эта как бы отсечена макси-тактовой чертой от всей предыдущей музыки; словно всю основную творческую работу автор уже выполнил раньше и теперь может позволить себе отдохнуть.

Примечательна и оркестровка: исключительно велика роль ксилофона; часто слышны голоса челесты, колокола; приметны трубы, барабаны; в финале на авансцену выдвигается бубен; само же фортепиано нередко трактуется как откровенно ударный инструмент. Как видим, о монополии прежде столь любимых Хренниковым струнных говорить не приходится, разве что

в единственной лирической теме, но временное пространство, занимаемое ею в партитуре, — очень мало: из примерно пятнадцати минут общего звучания, может быть, две или две с половиной.

Словом, эволюция эстетики налицо: вместо песенного тематизма — строго организованная ткань, почти повсюду подчиненная моноритму. Вместо свободно-вариантных форм развития — жесткая конструкция полифонического движения. Вместо мягкой кантилены — острые и броские звучности. Короче, вместо непринужденного эмоционального высказывания поэта (таким ведь всю свою жизнь был Хренников!) — рельефно и четко произнесенное слово «интеллектуала»...

Так или примерно так говорили и даже писали о концерте после его премьеры. При этом внимание уделялось преимущественно проблеме организации музыкального времени, особой «уплотненности музыкально-временного пространства»¹, как раз и приводящей будто бы к явному преобладанию интеллектуального над эмоциональным. Вероятно, подобная проблема и в самом деле важна. Вообще разговоры о повышенном количестве музыкальной информации в современном творчестве нынче в большом ходу: иногда даже нас всерьез уверяют, что у Баха, Бетховена или Мусоргского ее было меньше. Но в любом случае, наверно, важнее и, так сказать, «первее» понятие — что же именно организовано в то или иное «музыкально-временное пространство»...

Итак, после детской сценической сказки «Мальчик-великан», после хоров на стихи

¹ О. Левтонова. Слушая время. «Советская культура» от 12 февраля с. г.

Н. А. Некрасова, после новой редакции «Много шума из ничего» Тихон Хренников написал Второй фортепианный концерт. Верны ли те фактические данные о нем, что приведены выше? Да, в большинстве своем. Но даже если бы все были верны, — что такое фактические данные в искусстве? Можно ли придавать сюжету, ходу событий, даже драматургии капитальное значение в эстетической оценке художественного произведения? Разве история любви и самоубийства женщины в России XIX века — это уже «Анна Каренина»? Разве разоблачение убийц отца датского принца — это уже «Гамлет»?..

Далась знатокам эта «серия» в начале концерта — якобы символ строго логизированного ума! Семантика образа с приемами, конечно, связана, но к ним, как известно, несводима. Серийности как метода организации ткани и духа нет в этой музыке; нет и серии как исходного ядра такой организации. Говорю это не потому, что полагаю данное явление исчадьем ада (техническим принципам вообще нельзя придавать решающую роль, — иначе они одушевятся и грозно обступят нас подобно чапковским саламандрам), а потому, что — повторю: в этой музыке его нет. А есть «поисковая» двенадцатитоновая тема, построенная последовательно секвенционно и оттого естественно дышащая. Вступительный, предварительный характер — вот что подчеркнуто ее неустойчивостью, и ничего больше. Хренникова всегда отличало острое чутье театрального драматурга, а ведь, по традиции классического театра, действие не должно начинаться сразу с главных героев — главной тональности, главной мелодии. Аналогичных по смыслу образцов немало и в классической музыке (кстати, и там их нередко отличала тональная неустойчивость).

Драматургическая функция первой темы Интродукции — если применить более современную метафору — может быть уподоблена действию специальных приборов-счетчиков, помогающих найти в земных недрах ценные металлы. Взрыхляя и увлекая с собой все новые пласты фортепианной фактуры, она подводит наконец — довольно быстро! — к первой и самой главной находке сочинения, к его единственной лирической теме, которая и в самом деле занимает весьма мало места в «музыкально-временном пространстве» концерта. Посмотрим, однако, что это за место (ведь и трон невелик в гигантской дворцовой зале), какой «музыкальный металл» оказался для композитора самым драгоценным.

Нет, кажется, ни одного средства выразительности, которого не использовал бы автор ради доказательства того факта, что перед на-

ми — центральный герой музыки. Устанавливается медленный темп, ясная и светлая тональность — до мажор. Широкое арпеджированное прелюдирование рахманиновского типа воссоздает атмосферу торжественной кульминации. Впервые вступает оркестр — и сразу высокие певучие струнные, затем колокол. А главное, конечно, сама мелодия — ноктюрн и гимн одновременно, с несколько загадочным заглавным восходящим ходом от примы лада на малую нону; загадочным потому, что, вопреки всем ожиданиям, не вносит никакого обострения в тему (вероятно, благодаря свойствам темпа и регистра), а только подчеркивает ее наступление. Двух мнений о характере данного образа, видимо, быть не может: с огромной яркостью лирического озарения высвечен и воспет здесь этический и эстетический идеал, мир сильный, цельный, духовно богатый и душевно здоровый. Горький призывал художников: «Не бойтесь описывать счастье». Может быть, Хренников описал счастье. И это не столь уж частый — при общей действительной оптимистической направленности — образ в нашей музыке.

Воспитанные на богатой русской и советской симфонической культуре, мы уже привыкли к тому, что светлая кульминация дается где-то ближе к финалу — как результат длительной и трудной драматической борьбы. А здесь понадобилось лишь несколько десятков тактов поискового материала. И по сути Интродукция концерта становится экспозицией его центрального образа. О чем это говорит? Да прежде всего о том, что перед нами не столько философ-интеллектуал, каким его попытались было сделать замороженные двенадцатитоновой темой критики, сколько все тот же открытый миру поэт, приветствующий жизнь звоном лирического гимна.

Можно было бы вспомнить немало деталей, свидетельствующих о приверженности мастера к приметам своего, давно сложившегося стиля. Например — столь любимую им и столь памятную нам по многим прекрасным хренниковским песням гармонию II низкой ступени. Но главное, конечно, в самом характере эстетического высказывания, который прорвался в концерте так скоро и так откровенно.

Разумеется, композитор чуток к стилевым процессам, происходящим ныне в советской музыке, — что же тут удивительного? Может ли художник развиваться иначе? И во второй части концерта, Сонате, мы действительно слышим много нового, слышим непривычно собранный хренниковский почерк, дисциплинированный как бы сплошной инвенционностью. Вся Соната в крупном плане подобна большой полифонической разработке цикла на но-

вом материале. И в этом, кстати, тоже проявляется театральность драматургии: сила и свежесть лирического образа, при всей его краткости, подтверждает самостоятельность Интродукции; пронизанная разработочностью вторая часть — резкий контраст к нему, психологически куда более сильный, чем образные различия внутри самой Сонаты. Принцип яркого сопоставления, впрочем, дополнен здесь виртуозным внутренним полифоническим «прорастанием» тематизма.

Выше упоминалось уже о родстве основных тем второй части (при этом выделяются краткие восходящие мотивы, как бы отталкивающиеся от одного звука с последующим расширением интервалки и пунктирной ритмикой). И действительно, в живом звучании музыки «переходы» почти неразличимы — так естественны и слитны эти переходы, так пластичны швы между гранями формы. И вместе с тем на мгновение органично вписывается в энергичный звуковой поток фактура аккомпанемента финального бубна. Тонкий штрих этот — при беглом слушании вовсе, может быть, незаметный, — держит все же еще одну «ниточку единства» цикла.

Да, время диктует свои требования. И достойна искреннего уважения работа маститого музыканта над совершенствованием своего полифонического мастерства. Вероятно, такая Соната не могла быть написана автором, скажем, в 40-е или 50-е годы. А ведь многие ограничиваются тем, что умели когда-то, — даже в наше время бурных технических перевооружений... Впрочем, вернее всего, ученик В. Я. Шибалина и Г. И. Литинского, наследник и носитель весомых профессиональных традиций московской композиторской школы все, что продемонстрировал ныне в концерте, умел и двадцать и тридцать лет назад, — просто ставил он себе тогда совсем иные задачи, требовавшие совсем иных средств.

Как бы то ни было, финал сочинения — это такой уж Хренников, что больше, кажется, и быть не может. За несколько дней до концерта, где композитор исполнял свой новый опус — и исполнял, кстати, превосходно, — мне довелось послушать в театре Камерной оперы «Много шума... из-за сердец» (по-моему, не очень удачна и вроде ни к чему эта «кардиологическая» перефразировка шекспировского названия). И первые же удары бубна в фортепианном Рондо возвестили: слушателей ожидает искрометная лирическая буффонада. Ожил мотив из знаменитейшей «Песни пьяных», подхваченный вихрем — не суетным, впрочем, — симфонического карнавального действия. Опять новый материал, опять ярчайший контраст и миру открытой лирики, и миру

энергичного полифонического развития. Правда, оно сохраняется здесь в эпизодах, где инструменты-персонажи соревнуются в добродушно-угловатых диалогах, сметаемых обаятельным рефреном. Действительно ли кончилась «серьезная музыка» и началось послесловие «за занавесом»? Нет, живая душа музыки и здесь облечена в форму будто сейчас складывающегося динамичного импровизационного движения, когда за каждым поворотом мелодики естественно возникает новый и новый. И снова кажется, что Хренников — среди тех счастливых, что не боятся описывать счастье, на этот раз полускрытое театральной маской.

Так бы и мог кончиться этот концерт — по традициям жанра, недвусмысленно танцевальным образом. Но и тогда он, вероятно, поставил бы под сомнение намерения любителей отыскивать во всяком серьезном современном творчестве черты особого интеллектуализма (как будто какое-нибудь серьезное творчество вообще возможно вне интеллекта). Но концерт не завершается реминисценцией образности, связанной с лукавыми шекспировскими персонажами. Во второй раз — и с особой убедительностью — доказывает автор, какой «металл» для него превыше всех других. Уходит вверх или в стороны, пропадает, исчезает изукрашенный масками карнавальный занавес; многоцветье и веселая суета уступают место просторному «белому» до мажору; действие из нарядной залы переносится на воздух: слуху открывается величественная звуковая панорама — знакомый ноктюри-гимн, медленно и протально затихающий. Такова реприза центрального лирического образа — единственная в концерте реприза на столь большом расстоянии. Важно, очень важно было композитору, чтобы именно эту музыку мы услышали последней...

С этой прекрасной музыкой связано, впрочем, и одно критическое сомнение. Потенциал ее, как мне кажется, не реализован достаточно полно. Может быть, финал, да и весь концерт звучал бы более масштабно, если бы реприза ноктюри-гимна была по-настоящему динамической, если бы он оказался основой развернутой симфонической картины. Продиктовано это сомнение не столько «интересами содержания» (оно истинно многообразно в концерте), сколько «интересами формы». Броский и лаконичный в целом стиль произведения по контрасту требует большей компенсации, да и смысл лирического образа куда шире отведенной ему «площади».

Другое критическое соображение связано с фактурой. Несомненно, сочинение будет охотно играть пианистами, ибо помимо всего прочего это блестящий концертный опус, эф-

фектный в чисто профессиональном отношении. Вместе с тем, думается, в нем многовато линейного унисонно-октавного изложения. Вызвано это, конечно, в первую очередь обилием чисто полифонических эпизодов, где фактура лишь постепенно завоевывает вертикаль — раздваивается, растраивается, расчленяется и т. д., но от понимания причины следствие, к сожалению, не меняется.

Наконец, третье критическое соображение вызвано малой контрастностью тематизма внутри финала. Собственно, такое же качество отличает и вторую часть. Но там оно обусловлено общим замыслом и характером сквозного полифонического полотна. В Рондо же, с его брызжащей театральностью, почти осязаемым «запахом кулис», сопоставление жанрово броских фрагментов — при общем принципе крупного контраста в масштабах всего цикла, — вероятно, могло бы быть рельефнее...

Высказанные сомнения, в сущности, не затевают общего принципиального вывода из краткого обзора Второго фортепианного концерта Хренникова. Прежде чем попытаться сформулировать этот вывод, напомним об одном важном стилевом факторе, весьма заметном сейчас в развитии советской музыки.

В последнее время все больше появляется произведений, чья лексика, чей интонационный состав намеренно разнородны. Алеаторические построения соседствуют с кантиленой в народном духе, строгие полифонические фрагменты — с «коллажами» из классиков и т. д. и т. п. За немногими исключениями такие комплексы не отличаются пока высокой художественной убедительностью, — быть может, потому, что в потоке пестрых и порой ярких современных музыкальных впечатлений не очень-то бывает слышен индивидуальный голос данного художника. И чувствуешь, что какие-то стороны современной жизни, современной психики, быта и пр. схвачены, но вот кто это сделал — не чувствуешь. (Каким образом можно различить «что» и «кто» в столь «слитном» объективно-субъективном искусстве, как музыка, — вопрос особый, наукой еще не проясненный; потому и приходится оперировать расплывчатым понятием «чувствования».) «Портрет верен, но я Вас в нем не вижу», — эти известные, адресованные художнику слова кажутся сказанными прямо по такому случаю.

В концерте Хренникова тоже резко сближены очень контрастные, хотя и не парадоксально-полярные образно-выразительные сферы; обновлена и расширена и каждая из них в отдельности. Особенно это касается активно-действенного начала, воплощенного в динамичных, основательно разработанных полифониче-

ских эпизодах, которые, собственно, и эпизодами уже не назовешь. Но и лирика, и мир карнавального веселья — исконно хренниковские «образные среды» — предстают в концерте обогащенными. В частности, мы, пожалуй, не слышали еще у него такой насыщенной симфонизированной кантилены². Естественно, что образность не существует вне конкретных стилизованных компонентов, что обогащение ее есть, в сущности, расширение выразительных свойств мелодики (возросшая роль острой интервальной, двенадцатитоновости), гармонии (свободно трактованные хроматизированные лады, преодоление строгой функциональности), оркестровки (особое значение «декоративных» инструментов), ритмики (функции остинатных и полифигур, их сопоставление и взаимодействие) и т. д. Описывать все это в журнальном «критическом этюде» нет смысла, ибо — кого же удивишь нынче острой интервальной или жестяной классической функциональностью?

Но вот что действительно важно и что следует специально подчеркнуть, — в музыке этой слышен голос ее автора. Он может нравиться или не нравиться, но он слышен, и в наш век обилия как бы эмансипированных от индивидуальности звучаний это свойство особенно ценно. Мы иногда спрашиваем: как бы в наши дни писал Гайдн? или Монтеверди? Проблема не риторическая: речь о соотношении эстетического или иного художника с теми или иными стилевыми тенденциями новейшего реалистического искусства. В наше время все, в том числе и искусство, развивается с утроенной скоростью, поэтому в наше время вопрос о соотношении «своей» эстетики и общестилевых тенденций не риторичен и в отношении ныне здравствующих музыкантов, начавших работать тридцать, сорок, пятьдесят лет назад — огромный срок по нынешней мерке! А как велика магия даже внешних примет так называемой современной манеры (вновь подчеркнем: речь идет о реалистической художественной культуре), можно видеть хотя бы на примере броских и популярных ныне заголовков названий — статей, фильмов, даже книг. Автор XIX века озаглавливал свой очерк, скажем, так: «Дорожное происшествие». Автор последней трети века XX скорее всего напишет так: «Это дорожное происшествие». Иногда прилагательное повторяется. Знаменитая классическая комедия — по аналогии с известным фильмом, — возможно, сейчас называлась бы «Этот безумный, безумный, безумный день.

² Вероятно, здесь могут напомнить мне об аналогичном фрагменте в *Andante* Второй симфонии. Верно, там тоже насыщенная симфонизированная кантилена, но — в отличие от концерта — скорбного характера.

или Женитьба Фигаро»³. И даже строгий критик Ю. Барабаш, посвящая свою статью (в «Иностранной литературе», № 4 за этот год) доказательству той мысли, что интерес к математической унификации понятий возник несколько веков назад, называет ее так, как не-

³ Из самых свежих примеров: развернутый очерк «Этот славный Кубрин...» («Комсомольская правда» от 19 апреля с. г.) и полстраничная зарисовка «Этот неутомимый Василенко...» («Огонек», № 16). Материалы, абсолютно разные во всех отношениях, но — мода есть мода!

сколько веков назад, наверное, не назвал бы: «Эти неуловимые структуры...»

Автор нового фортепианного концерта — мы уже говорили об этом — вовсе не чужд некоторым новейшим тенденциям в стилистике, в фонике, в технике. Но самое главное заключается в том, что при всей эволюции своей творческой манеры, Тихон Хренников «в наши дни» написал этот концерт не как Р. Щедрин, или К. Караев, или А. Эшпай, или В. Лютославский, а как Тихон Хренников — музыкант с неповторимым и всегда различным тембром художественной индивидуальности.