

Отмечая 70-летие  
Т. Н. Хренникова

Л. Генина

## ЛЮБОВЬЮ — ЗА ЛЮБОВЬ

Прекрасное есть жизнь.

Н. Г. Чернышевский

Человек не выбирает себе отечество. В нем он рождается, вырастает, живет. Находит (или не находит) свое место в жизни, дарованное ему дарование кладет в основание истинно творческого дела или пускает на ветер...

Но отечество с отчеством — понятия недаром родственные, и отнюдь не только формально-фонетически. Сын и строитель отечества — что сделал ты, человек? Вопрос, в сущности, повседневный, для каждого свой, он в особенности метит собой крупные жизненные юбилеи. Большая дата, знаменательное ...летие тем и общезначимы, что побуждают обернуться, сквозь неизбежно меланхоличную пелену лет обозреть оставшиеся позади дали. И удивиться: много, оказывается, пройдено, до чего же много! Вот здесь горизонт утренне чист, эта тропка всегда была прямой и ровной. А здесь дымы мешают разглядеть извилистый путь: будто мины взорвались вслед прошедшему его. Да и вся ретропанорама, как заполненная, до деталей заштрихованная карта, — не изменить уже! — беспокоило взывает: так ли все было сделано, как задумывалось? Хорошо ли, твердо ли задумывалось? Добром ли, сочувствием, благодатным теплом ли отозвалось в восприятии современников? Отзовется ли еще животворной традицией в будущем?

Как бы высоко ни вознесла человека судьба, какими бы титулами ни одарила, каким бы признанием ни почтила, — вопросы эти совестливой душой не могут быть отброшены. Русский характер, советский характер потому и несет в себе бесконечное развитие, что способен мучиться ими, даже если к тому нет прямых оснований. Может быть, и в этом нравственное значение наших самых больших творческих юбилеев. 70-летие Тихона Николаевича Хренникова — в их числе.

Художник, известный всему миру... Это привычно говорится, но это все-таки с трудом постигается в полной мере. Люди многожды его видели и слышали — на концертной эстраде, в радиопередачах и на экране телевизоров, на всевозможных форумах, съездах, конкурсах и у нас дома, и за рубежом. Но главное — люди знают его музыку: вокальную, инструментальную, театральную. И всегда — не подберу более подходящего слова — обворожительную.

Сколько сейчас звучит музыки! Доклассической и ультрановой, изощренно зашифрованной и на грани «эстрадной раздетости»! Покрутим верньер. «...Передавали камерные сочинения композит... — ...мание! Через несколько минут — очередной концерт фестиваля «Московская о...» — ...шайте ритмы зарубежной эстра... — «...лион алых роз». Поет Алла Пу...» Спасибо, но спасите! — хочется крикнуть иногда. Весна за окном — не оклеивайте ее музыкой...

Но вот слух останавливает струна истинной красоты. Она узнаваема, хотя звучит куда реже музыкального ширпотреба. Струна музы Хренникова узнаваема всегда. И, что очень важно, всегда и практически всеми любима. А это непросто — на протяжении полувека оставаться любимой в атмосфере чуть ли не тотального экспериментаторства, а то и скандальных music-шоу западных авангардистских фестивалей.

Почему — любовь? За что?

Пытаясь ответить на эти вопросы, я стремилась, насколько сейчас возможно, переслушать заново всё созданное Тихоном Хренниковым, перечитать всё сказанное и написанное о нем и им самим. О каждом или почти о каждом сочинении (перечислять ли их читателям «Советской музыки»?) — статья, а то и две или три, а то и целая дискуссия; сборниковые исследования, главы в учебниках, жанровые монографии, листаж зарубежной прессы. С другой стороны — рецензии, отклики, доклады и сердечные личные заметки самого Тихона Николаевича, богатейшая мемуаристика, посвященная ему. Невольно думалось: хорошо бы собрать все это море ценных документов «под крышей» единого издания, да и собственно творческую проблематику не худо бы объединить в капитальной работе. Впрочем, опыты такого рода уже предприняты. Один из них — сборник «Тихон Хренников. Статьи о творчестве



композитора» (сост. и ред. И. Мартынов; М., «Советский композитор», 1974). Другая книга принадлежит перу Л. Григорьева и Я. Платека: «Его выбрало время» — и обобщенный творческий портрет, и антология важнейших высказываний композитора и о композиторе — только готовится к выпуску тем же издательством. Но рукопись, уже сейчас можно сказать, представляет интерес выдающийся и будет с жадностью прочитана всеми, кому дорога музыка Хренникова. Уверена, что вызовет она и значительный международный резонанс. (Полемицировать же с частностями до публикации и бесполезно, и неэтично.) Выходят в свет и другие объемные труды.

Словом, какие-то шаги к воссозданию целостной фигуры, художественного феномена, имя которому — Тихон Хренников, нашим музыковедением постепенно делаются. Что же в таком случае остается на долю автора юбилейной статьи?

Скажем так: постараться, хотя бы кратко, обрисовать самое главное, что видится и чувствуется в данном художнике; постараться, хотя бы кратко, показать, как это главное обусловлено эстетическими потребностями нашей эпохи и, в свою очередь, обогащает их.

А юбилейность?

А вот во всем этом, надеюсь, и будет истинная, а не поточно-пáточная юбилейность.

### «Здравствуй! Будем знакомы!»

Старт Хренникова был стремительным. Детство в елецком доме, в многодетной семье, где любили музыку и любили музицировать. Необыкновенная тяга к искусству, можно сказать — вундеркиндство. Неодолимое стремление в Москву — учиться. Ранние (конечно, фортепианные) опыты. Максимальная доброжелательность первых наставников, прежде всего Михаила Фабиановича и Елены Фабиановны Гнесиных. Наконец, Московская консерватория — школа Г. Литинского, затем В. Шебалина.

Казалось бы, зачем напоминать обо всем этом — ведь общеизвестно? Да и сравним ли такой старт — при всем его динамизме — с возможностями нынешних одаренных детей, окруженных магнитофонами и телеприемниками, музыкальными школами и (если уж не вовсе глухомань) художественными кружками, секциями, студиями?

Да, стóбит напомнить! Ибо в двадцать пять лет (в двадцать пять!) Тихон Хренников уже был автором фортепианного концерта, симфонии, оперы, музыки к шекспировскому спектаклю. И подчеркнем: всё — самой высокой пробы, всё вошло в золотой фонд советского искусства. Черт возьми, есть о чем задуматься! Юноша, подросток почти, по нашим нынешним критериям, создает классические образцы во всех основных жанрах музыкального творчества, кроме балетного и кантатно-ораториального. А если вспомнить хоровые развороты «В бурю» или неподра-



жаемо элегантную пластику песен-баллад к спектаклю вахтанговцев, то и эта оговорка — «кроме» — весьма условна. «Для того чтобы шагнуть из класса в концертный зал, молодому композитору оказался необходимым всего один год!» — справедливо указывает один из первых биографов художника И. Мартынов<sup>1</sup>.

Перенесемся теперь в атмосферу нашей сегодняшней практики. Отчетные показы студентов, вечера молодых авторов, специальные конкурсы, смотры и пленумы. Изобилие музыки, немало оригинальных замыслов, частных, притом изысканных находок; нет-нет да и обожжет искра подлинного дарования. Но как редко встречается полнокровная и смелая творческая задача, как мало выходов в мир общенародных явлений, тематики и образов социально значимых!

Нет, одним талантом хренниковский старт не объяснишь. С самого начала думал, жил, чувствовал этот человек, настроившись на волну предельной художнической и гражданской ответственности за дело, к которому рвался всей душой.

<sup>1</sup> Иван Мартынов. Черты творческого облика. В сб.: «Тихон Хренников. Статьи о творчестве композитора». Указ. изд., с. 17.



И вот здесь многое помогают понять его собственные размышления и воспоминания, относящиеся ко времени юности.

«К Ельцу подкатывалась армия Деникина, шли ожесточенные бои с конницей Мамонтова, частями так называемой «Кавказской армии», с бандами белоказаков. Разве забыть, как мы, мальчишки, провожаем восторженным взглядом отряд красных курсантов, который проходит по нашей улице, отправляясь на фронт, а во главе мой брат Николай. И я шагаю за ними, гордый, счастливый, и не слышу, как на окраине уже строчат пулеметы белых».

«Музыку я люблю необыкновенно и, во всяком случае, никогда не брошу...»

«...Если из меня выйдет какой-нибудь толк, то не буду ничего жалеть для выдвижения молодых дарований на композиторском поприще».

«Мы, юные музыканты, были прикреплены к рабочим клубам московских заводов и уже на первых порах своего творчества писали музыку, необходимую для работы кружков художественной самодеятельности. <...> Мы постоянно сталкивались с людьми, знакомились с жизнью, знали, для кого мы пишем...»

«Нужно вести в очень широких размерах большую воспитательную работу, иначе крах <...> Кампанией здесь не возьмешь, здесь нужна долгая кропотливая работа. Мне страшно хочется довести развитие своих способностей до предела и потом заняться большой общественной работой именно в этом направлении»<sup>2</sup>...

Собственно, в приведенных немногих признаниях заключено всё: первый жизненный опыт, гражданская установка, далеко идущие и так дерзновенно свершившиеся планы, в сущности — вся общественно-творческая программа жизни. И — индивидуальные черты личности, свойства характера. Мы знаем, как сильно они сказались впоследствии, в реальной, необозримо гигантской деятельности Хренникова. И потому для нас исполнены глубокого внутреннего единства свидетельства крупнейших мастеров современности, относящиеся к разным периодам этой деятельности.

Одно из них принадлежит Наталии Сац и характеризует молодого композитора: «В нем радовалось все: богатство фантазии, творческое своеобразие, чувство стиля и формы, русская основа, комсомольское сердце»<sup>3</sup>.

Другое принадлежит Родиону Щедрину и характеризует всемирно известного музыканта:

«Талант радоваться достижениям других — братьев, коллег. Ничей успех не чужой! <...>

Сверхмобильные реакции. Способность все схватить и понять с «четверти тона», мудрость

<sup>2</sup> Цит. по кн.: Л. Григорьев, Я. Платек. Его выбрало время. Рукопись.

<sup>3</sup> Н. Сац. Первая театральная работа Тихона Хренникова. В кн.: Дети приходят в театр. Страницы воспоминаний. М., 1961, с. 231.

стратегии, колоссальный опыт человеческого общения. Абсолютная неподверженность панике в трудных условиях — будь то острая дискуссия, жаркий спор, горячая обстановка предпленумной страды.

Редкостный дар — как бы это сказать? — заряжаться от собственной усталости»<sup>4</sup>.

Разделенные целой эпохой — и какой непростой! — советской музыки, эти свидетельства рисуют человека сложившихся эстетических убеждений и нравственных устоев, истинного творческого лидера по натуре и призванию, исключительной одержимости искусством, безграничной духовной и душевной щедрости. Это последнее качество требует вникания особого.

Литература о Хренникове, и научно-музыковедческая, и газетно-журналистская, и мемуаристика, буквально пестрит этим эпитетом — «щедрый». В каких только видах и формах не употребляют его самые разные авторы, в том числе в заголовках своих статей и заметок! Проникновенней других сказал Ю. Шапорин: «Щедрость таланта, души, человеческого и художественного обаяния... Кто еще из русских художников обладал этой безраздельно покоряющей чертой? Моя привычка искать аналогии в поэзии подсказывает — Есенин!»<sup>5</sup>.

Сильная и меткая аналогия. Не так давно Центральное телевидение вновь показало фильм 1947 года «Поезд идет на восток». Многие постарело в этом фильме. Но остались в нем вольный воздух нашей Победы и пронизанная им музыка Хренникова. Одну из своих песен он поет там сам — в роли Матроса. И кажется, будто общительнейшая фраза «Здравствуй! Будем знакомы!» обращена ко всем зрителям, ко всем людям, ко всему миру. С экрана смотрит на нас «Есенин» с комсомольским сердцем.

Композитору было тогда 34 года. Он находился в расцвете творческих сил, в полной мере ощутил терпкий вкус славы. Но предстояло ему неизмеримо большее — он, без сомнения, и сам еще не представлял себе, что...

#### Формируя социалистические традиции

Когда оглядываешься на такие далекие уже 30-е годы, точнее, на первую их половину, они нередко кажутся нам монолитным временем складывания фундамента советской музыкальной классики. Сейчас мы знаем: близилась «дни рождения» исторических творений: кантаты «К XX-летию Октября», «Семена Котко», «Александра Невского» С. Прокофьева, Двадцать первой симфонии Н. Мясковского, «На поле Куликовом» Ю. Шапорина, Четвертой, Пятой симфоний, «Катерины Измайловой» и Фортепианного квинтета Д. Шостаковича, Скрипичного концерта А. Ха-

<sup>4</sup> Р. Щедрин. Авторитет музыканта и человека. «Советская музыка», 1973, № 7, с. 7.

<sup>5</sup> Цит. по сб.: «Тихон Хренников...». Указ. изд., с. 181.

чатурян  
Близил  
«Песни  
ленка»  
да парт  
первых  
миру не  
ства в  
вую эст  
неизвес  
пейский  
зов из  
Счас  
ное: ка  
В со  
ти добр  
предза  
будь п  
1941 го  
пяти  
особый  
пелос  
на нем  
многом  
Но  
А тогд  
не пом  
против  
куссия  
неско  
но (и  
торые  
задача  
равны  
оперн  
у вре  
тут в  
всеоби  
сти, ч  
встави  
были  
«Ра  
том  
об И  
Вот  
мител  
ков. В  
посвя  
всего  
Тав  
что с  
Хрен  
начи  
извес  
каль  
ся эт  
нем  
б кри  
мое  
исчер  
вряд



чатурияна, «Кола Брюньона» Д. Кабалевского. Близилось рождение великих наших песен — «Песни о Родине» и «Марша энтузиастов», «Орленка» и «Катюши», «Москвы майской» и «Отъезда партизан». Близился захватывающий парад первых национальных декад в Москве, явивших миру невиданный взлет художественного творчества в братских республиках. Шагнуло на мировую эстраду и наше исполнительское искусство: неизвестные дотолде, странно звучащие на европейских языках имена перекрыли славу виртуозов из Вен и Парижей.

Счастлиное время, незабываемое! И поучительное: как молоды были наши классики!

В сознании народа, в нашей творческой памяти дорого оно в особенности тем, что освещено предзакатным светом мирной жизни: каких-нибудь пять-семь лет отделяло страну от 22 июня 1941 года. Но эти семь лет были — полторы пятилетки, и счет времени тут был другой, особый, в том числе и в искусстве. Потому и успело оно так подняться. Потому и воспитывались на нем поколения музыкантов, да и сейчас во многом воспитываются.

Но все это, как говорится, в конечном итоге. А тогда реальная живая практика о памятниках не помышляла и на памятники не походила: напротив, бурлила, схлестывалась в яростных дискуссиях, отставала в творчестве пути разные, несхожие — и обжитые и нетореные. Замечательно (и это небезосновательно подчеркивают некоторые историки), что, одухотворенные общими задачами, подлинными единомышленниками, на равных выступали умудренные профессора и оперившиеся студенты, нередко младших курсов: у времени не было времени ждать, пока они обретут высокий профессиональный статус. В этой всеобщей демократической атмосфере студийности, что ли, отражался характер юной страны, встававшей со славой на встречу дня. Победы были общими, испытания и потери — тоже.

«Разведка боем. Молодость моя», — скажет потом Илья Эренбург об Испании. Но не только об Испании...

Вот в эту бурную творческую студийность стремительно шагнул двадцатилетний Тихон Хренников. Куда обращает он свой пытливый взор, чему посвящает свой дар, чего добивается прежде всего?

Так повелось — и это, вероятно, закономерно, — что отсчет движения эстетических принципов Хренникова на протяжении десятилетий нередко начинался «от Асафьева», от его хрестоматийно известного этюда в «Очерках советского музыкального творчества». Привлекался и цитировался этот этюд по-разному: и так, как если б в нем была одна только критика, и так, как если б критики не было вовсе. Мне думается, что с а-мое существование выражено Асафьевым с исчерпывающей пронизательностью, а потому вряд ли подлежит пересмотру. Это касается преж-

де всего мысли о «подъеме внимания к этическому возрождению оперных образов и к тематике высоких героических помыслов — с акцентом на прямоту и чистоту чувства»<sup>6</sup>. Отсюда и глубокий вывод о непредвзятости таланта автора «В бурю», и общее заключение о неотразимом обаянии русского художественного реализма, сказывающегося, в числе прочих факторов, «в скромном величии сердца». Удивительная по яркости и лаконизму, по силе предугаданности характеристика эстетики Хренникова на годы и годы вперед! Примечательно, кстати, что именно Асафьев тут же, буквально несколькими строками ниже, говоря о свойстве «нагнетать лирику до иступления», сопоставляет музыку молодого Хренникова с самыми высокими вершинами советского симфонизма — Пятой и Седьмой Д. Шостаковича. Одно это неопровержимо доказывает, что выдвинутый ученым «тезис простоты» долго прочитывался исследователями поверхностно, а точнее, с других стилевых позиций, — ошибка в науке и публицистике, увы, распространенная.

И попутно — еще об одном замечании Асафьева, совсем общего порядка. Как любим мы повторять, что в наш век (читай: в последней четверти века) невероятно изменились темпы и ритмы жизни, что информационный взрыв, магическое воздействие средств массовой коммуникации и т. д. и т. п. кардинально изменили структуру слушательского восприятия и что нынче уж невозможно оперировать «мерным языком» искусства минувших времен. Как хочется нам, чтоб это касалось нас, прежде всего нас, только нас! Но вот, завершая разговор о первой опере Хренникова, Асафьев отстаивает ту же самую мысль. «Изменились ритмы и темпы жизни», — утверждает он и апеллирует к творчеству... Чайковского, «пронизавшего весь симфонизм своей драматургической целеустремленностью и сдвинувшего поступь своей музыки до граней динамической экспрессивности нашей эпохи...» Запомним и это сопоставление — к нему мы еще вернемся.

Итак, этическое возрождение оперных образов и тематика высоких героических помыслов... Тут целая программа отечественной художественной культуры с ее патриотическими корнями и буйно разветвленной кроной, в которой ветви народного героического эпоса искони были сильнейшими. И потому, я думаю, правы были те критики, которые увидели силу Фрола Баева прежде всего в его сусанинской традиции. Но даже сейчас, после 45-летнего триумфа «В бурю» на многочисленных сценах страны и за рубежом, — даже сейчас бунтарское побратимство оперного первенца Хренникова с этой традицией подчас «недо читывается» театрами.

<sup>6</sup> Здесь и далее цитируется фрагмент Б. В. Асафьева «Опера». В сб.: «Очерки советского музыкального творчества». М., 1947, с. 29, 30, 31. Разр. моя. — Л. Г.



Причина понятна: трудно назвать другого художника, у которого героические сюжеты получали бы столь естественно-проникновенное лирическое прочтение. И в этом смысле по-своему обоснованы высказывавшиеся в свое время параллели «В бурю» с «Мазепой» или «Царской невестой». Всё так! Но позволю себе некую аналогию — возможно, не во всем убедительную.

...Сколько видели мы за последние два-три десятилетия кино- и телефильмов о гражданской войне — от психологических драм до детективов, от исторических хроник до мюзикл-боевиков! И почти всюду были врывающиеся в село атаманские банды, два брата (или соседа), ушедшие в социально непримиримые лагеря, мучающаяся в зареве пожара прекрасная юная женщина, матерый кулак, притворившийся «общинным хуторянином», пьяный жадный поп, горький романс спесивого «спасителя России» — обреченного белопогонника...

И — другой, высокий ряд: сосредоточенная деловитость приемной Владимира Ильича Ленина; его исполненное живейшего интереса лицо, обращенное к ходакам; ясное слово ленинской правды — на большом ли заводе, в далеком ли заброшенном селении.

Вспомним же: ведь этого кинематографического опыта почти не существовало в эпоху создания «В бурю»! Ведь это именно Хренников — очень во многом первый! — воссоздал художественно реальные, во плоти и крови, жизненно достоверные образы. Еще и сегодня предстоит до конца осознать этот творческий подвиг совсем молодого композитора, подвиг, поставивший его оперу в ряд с такими произведениями, как «Человек с ружьем» Н. Погодина, «Бронепоезд 14-69» Вс. Иванова, «Любовь Яровая» К. Тренева, «Разгром» А. Фадеева, «Виринея» Л. Сейфуллиной, «Допрос коммунистов» Б. Иогансона.

Да, Хренников вошел в искусство, высоко подняв знамя революционной темы, не откладывая ее «на потом», когда-де будет уверенней в себе, опытней, завоеует более прочное «положение в обществе». Давайте спросим себя и постараемся ответить честно: так ли много подобных случаев в нашем творческом Сегодня?

Между тем, сколько ни приходилось видеть и слышать «В бурю» на разных сценах и в разных редакциях, впечатление по преимуществу складывалось такое, будто предмет первой заботы постановщиков — лирика. Что и говорить, все знаменитые лирические номера оперы — от обаятельно-бесхитростных Колыбельной или «Из-за леса светится» до экспрессивных монологов Натальи или Сторожева — и поныне трудны для певцов, трудны как раз бесхитростностью и экспрессией. И понятно, что именно на эти трудности направлены прежде всего усилия исполнителей. Вот и в последней постановке Театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-

Данченко запомнилась больше других прекрасно певшая и игравшая Л. Захаренко.

Разумеется, с особым тщанием воспроизводится всегда и сцена в приемной Владимира Ильича. Откроется дверь, и войдет Ленин — к такому нельзя привыкнуть... Волнение участников первых спектаклей, искренне описанное ими, в полной мере испытываем и мы, сегодняшние зрители. И, наверно, всегда будут испытывать посетители оперных театров. Даже после роммовских фильмов или «Так победим!» во МХАТе с поразительным А. Калягиным в главной роли.

Традиционно — хочется сказать, по-канделакиевски традиционно — выразителен бывает обычно и Сторожев.

Но вот сам Фрол Баев как-то тушется в общей массе сценического действия. Переходящий из спектакля в спектакль статуарно-плакатный рисунок группы слушающих его односельчан и несколько абстрактно-драматичный (в постановочном отношении) колорит сцены убийства, видимо, мешают почувствовать и передать истинное значение «человека без ружья». А без этого образа не может быть широко развернута идея поисков народом большевистской ленинской правды, которая составляет душу оперы и о которой с такой проникающей убежденностью говорил ее первый постановщик Вл. И. Немирович-Данченко.

Вообще, думается, сам образ бури народной — как главного действующего лица сочинения, но отнюдь не как фона судеб его отдельных персонажей — нечасто можно почувствовать на наших сценах; мало того, что удачи тут редки, они еще как-то быстро «снаниваются» после премьеры. И тому есть объяснение. Атмосферу этого сверхобраза очень трудно воплотить от начала до конца спектакля: она естественно разрежается не только красивейшими лирическими излияниями героев или сценой приема у В. И. Ленина, но и картиной антоновского разгула, в которой, что ни говорите, силен и жанрово-бытовой акцент. Но — именно разрежается, а не пресекается! В этом-то и заключен секрет концепции оперы: не дать прерваться, погаснуть дыханию бури на сцене, подхватить его снова с оставленной «номер тому назад» точки, повести дальше, по восходящей сквозной линии к финалу... Конечно, режиссеры и дирижеры великолепно эту симфонизированную в существе своем задачу понимают, а все же решить ее и до сих пор удается не всем.

Отмеченные постановочные трудности «В бурю» стократ возросли в «Матери» — новом и смелом шаге композитора «в революцию». Почему смелом? Да потому, что очень уж хрестоматийны горьковские образы: тройне «свежими очами» надобно взглянуть на то, что «проходят» во всех школах. Примечательно, что и трудности эти, заключающиеся в своеобразном поединке между мастерски законченными портретными характе-

ристикам  
цепции, в  
гии остро  
никогда  
тал, впр  
нейшим  
оперетты  
волюнов  
Б. Покр  
Расска  
рии, реж  
в прямол  
вставны  
сков в о  
(то есть  
такль, д  
шей стор  
точно).  
риал ка  
цем низ  
«Напор  
мышлен  
ствующ  
ком слу  
беев» и  
Да, э  
ванным  
наплыв  
очень?)  
зумеетс  
красны  
кретног  
Речь об  
театрал  
вершин  
тургии  
возник  
или Н.  
Фрол I  
связал  
силны  
бочий  
хор «I  
ны, ду  
вокали  
«Варш  
товари  
кий р  
«Фрол  
кромес  
рован  
го до  
кий м  
ракте  
нацио  
Что  
Такой  
ской  
можн



ристиками и закономерностями целостной концепции, и, вместе с тем, «сверхудачу» драматургии остро почувствовал режиссер, над «Матерью» никогда (к сожалению) не работавший. Он работал, впрочем, над «Белой ночью» — оригинальнейшим образцом исторической хроники в жанре оперетты, по-своему отразившим эпизоды предреволюционной российской поры. Я имею в виду Б. Покровского.

Рассказав о постановке «Белой ночи» в Болгарии, режиссер заключает: «Большая опасность — в прямолинейном и плоско откровенном решении... вставных эпизодов и отдельных музыкальных кусков в сценических произведениях композитора (то есть Хренникова. — Л. Г.), ибо тогда и спектакль, да и сама музыка демонстрируются с худшей стороны (примеров, к сожалению, предостаточно). А все потому, что на первый взгляд материал кажется простым и легким». И — абзацем ниже — замечательно тонкое обобщение: «Напор и целеустремленность художественного мышления представляется мне своеобразным действующим лицом опер Хренникова. Так, во всяком случае, я «вижу ушами» оперу «Фрол Скобеев» или роль Павла Власова в опере «Мать»<sup>7</sup>.

Да, это сказано человеком, не загипнотизированным монтажным принципом, стоп-кадрами, наплывами и прочими новейшими (или уже не очень?) достижениями музыкального театра. Разумеется, как всякий прием, они могут быть прекрасными или никчемными в зависимости от конкретного применения, — не о том сейчас речь. Речь об умении сценически, в живом музыкально-театральном действии уловить, «увидеть ушами» вершинный ветер на пиках горной гряды драматургии и напоить им воздух спектакля. Тогда не возникало бы споров, «кто главней» — Ленка или Наталья, а может быть, Листрат, а может, Фрол Баев? Тогда в единый эстетический «узел» связались бы и такие разные, но одинаково сильные в своей выразительности номера, как рабочий песенный манифест «Довольно нам горя!», хор «Несправедливо!», монологи-ариозо Ниловны, дуэт Павла и Находки, ария Весовщикова, вокализ Сашеньки, звучащие в сцене маевки «Варшавянка», «Рабочая Марсельеза», «Смело, товарищи, в ногу» и даже ...знаменитый «жесточкий романс» подгулявшего купчика. Тогда и «Фрол Скобеев», или «Безродный зять», это искрометное действо в духе виртуозно симфонизированного фольклора (созданное, добавим, задолго до нынешних неофольк-опер) обрело бы четкий метроритм, радуя и глубиной народных характеров, и ярмарочно не затертыми красками национальной палитры.

Что же, операм Хренникова не везло на сцене? Такой вывод был бы, конечно, неверен. В советской музыковедческой литературе существует, можно сказать, целая библиотека, изобилующая

детальными анализами разных постановок в разных редакциях. По достоинству оценены высокие достижения авторов спектаклей и исполнителей. Я не буду сейчас напоминать их — ведь это каждый может сделать сам, заглянув в соответствующие статьи. При всем том, думается, оперному театру Тихона Хренникова предостоят новые открытия. И кто знает, какими еще гранями выразительности он одарит нас, какие глубины раскроются в духовном мире революционера — вечного нашего современника?

Этическое возрождение высоких героических помыслов с акцентом на лирику — в ее широком толковании, как жизни индивидуальной человеческой души, — запечатлено и во многих других жанрах хренниковского творчества. Запечатлено, конечно, по-разному, в соответствии с конкретной художественной задачей, а иногда и условиями «трансплантации» в иной вид искусства (кино, театр). Здесь и прекрасные, поистине всенародно любимые песни — «Песня о Москве», три «Прощания» («На грозную битву вставайте», «Казак уходил на войну», «Иди, любимый мой, родной»), и многие-многие другие, в том числе «Песня о песне», этот выдающийся образец новой русской гимнической элегии. Здесь и детские спектакли: балет «Наш двор» с характерным маршем для одних ударных и опера «Мальчик-великан», написанная на основе юношеской музыки к спектаклю Н. Шестакова «Мик», с Песней безработных (действие происходит в фантастической стране) на текст, в котором сильно звучит демократическая лексика предвоенной поры:

Зори разгораются,  
Силы собираются!  
Фашизм, мы расправимся с тобой!  
Рот Фронт!  
Стройными колоннами  
Придем вооруженными  
В последний решительный бой!<sup>8</sup>

Здесь, наконец, и «взрослый» спектакль «Давным-давно», который уже давным-давно стал эталоном творческого долголетия, в том числе благодаря блистательной музыке. Естественно поступил композитор, перенеся ее на балетную сцену, обновив, развив, придав ей совершенно иной жанровый облик. В результате возник балет, какого еще не было: дружным величальным хором приветствовала критика союз героики, лирики и комедии. И недаром: старый добрый стиль «Гусарской баллады» (вспомним фильм Э. Рязанова) обрел глубокое патриотическое звучание, а лаконичные характеристики героев выросли в развернутые и динамичные х а р а к т е р ы.

Сходна, как известно, судьба и другого балета — «Любовью за любовь», основу которого со-

<sup>8</sup> В цитированной уже книге Н. Сац вспоминает, что, по замыслу Хренникова, слова «Рот Фронт!» не пелись, а говорились.

<sup>7</sup> Цит. по сб.: «Тихон Хренников...». Указ. изд., с. 167.





ставляет музыка к старому шекспировскому спектаклю. И вновь, узнавая давно и, можно сказать, пожизненно любимое, радуешься его масштабному симфонизированному обновлению. Пленительные новеллы превратились в настоящую хореопозму о любви, верности и чести. А ведь и тут был «по дороге» другой жанр — комическая опера «Много шуму... из-за сердец».

Прослежены и более частные интонационные переключки. Например: сюита из «Много шуму...» открывается полонезом «Приезд дона Педро», основной мотив которого стал прообразом темы финала Второго скрипичного концерта; № 4 сюиты — прототип Сонаты из Второго фортепианного концерта, а № 9 (Заключительный танец) — рефрена Рондо из того же концерта и побочной темы финала Второго скрипичного. Другой характерный пример. Недавно Театр имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко показал премьеру лирико-комической оперы «Доротея», в основных темах которой слушатели по неотразимой хренниковской интонации с удовольствием узнали баллады и куплеты телефильма «Дуэнья».

В чем причина подобных трансформаций (число их не составляет труда увеличить)? Просто рачительное хозяйствование — ни ноты не должно «пропасть»? Конечно, это житейское объяснение здесь не годится. Мы привыкли повторять, что Хренников всегда остается самим собой. И это правда. Значительно реже говорится о его неустойчивости, всегда первопреходческой тяге к обновлению, к опробованию разных жанровых, тембровых, фактурных возможностей. Вот в этом, наверно, дело. И оно ему блестяще удается. А ведь непросто — состязаться с собственной молодостью, рискнуть переинтонировать всенародно популярное...

Изобилует образными открытиями инструментальная музыка. Три симфонии, шесть инструментальных концертов, сюиты, пьесы для скрипки и прочие миниатюры — целый мир хренниковского оркестра... В композиторской практике все еще случается, что опера на историко-революционный сюжет — это одно, а вот инструментальный опус, симфония, скажем, или квартет, — это совершенно другое: тут можно «душу отвести», попытаться найти новый стилевой ориентир. Хренникову такая двуличность никогда не была свойственна. Образная сокровищница его музыки неделима, и основное содержание сферы инструментализма — вновь героические помыслы и скромное величие сердца.

Вот классический образец зрелого стиля — Вторая симфония. С самых первых тактов Евгений Светланов подчеркивает в ней начало, которому более других подходит старое искусствоведческое определение — т и р а н о б о р ч е с к о е. Лирическая побочная, фразы которой будто рифмуются мягкими («женскими») завершениями; метельные унисонные пассажи — сродни «Ромео» и «Франческа» Чайковского; неизбежной красоты мелодический плач второй части с грозным отблеском «рока» из Четвертой симфонии того же Чайковского в кульминации; богатый зачин финала и затем песня-марш, трагическая и гордая; наконец, причудливо-колкие, а подчас и зловещие образы Скерцо или финального эпизода, — сколько во всем этом истинно русского, какое богатство симфонического мышления! И как много говорит все это сердцу и разуму современного человека! Напомню: сочинение закончено в 1944 году (преьера — 9 июня), и его обобщенно-художественная программа — нетрудно почувствовать — связана с потрясениями военного лихолетья. Но, в конце концов, о ней можно и не знать. «Горе, радость, страдание и счастье — вот содержание моей музыки», — говорил сам автор еще о своей Первой симфонии<sup>9</sup>, и эти слова можно бы поставить эпитафией ко всему его творчеству.

Конечно же, оно не оставалось неизменным в течение полувека интенсивной композиторской

<sup>9</sup> Цит. по кн.: Его выбрало время.

работы. Острее и лось раз во», нын образно мени. Ве в е н н да не пр денции. Обрат сочинен лет спус ту (муз) Все зде иное. Ди интона глашен трезвуч финала сти лир мажорн найти ную ка каких- циями» скрипи единой ка фил ная му молод подчас ты (вс которе



работы. Оттачивался стиль, форма становилась острее и компактней; там, где прежде требовалось развернутое «художественное доказательство», ныне достаточно штриха, намёка, сжатого образного ядра. Говорят, таково веление времени. Вероятно. Но важно, что таков и естественный путь эволюции художника, никогда не приносившего талант в жертву модной тенденции.

Обратимся теперь, после Второй симфонии, к сочинению, появившемуся без малого тридцать лет спустя — ко Второму фортепианному концерту (музыка эта, признаюсь, особо любима мной). Всё здесь, как сказал бы поэт, такое же, и всё — иное. Динамика энергичных пунктирно-триольных интонаций; лаконичная fuga, начало которой возглашено гимническим восхождением мажорного трезвучия; буффонное буйство танцевальных сцен финала; наконец — изумительной выразительности лирический образ на фоне простейшего домажорного арпеджирования... Право, нелегко найти в современной культуре столь полнокровную картину жизни, разворачиваемую всего за каких-нибудь 17 минут. (С некоторыми «вариациями» то же самое можно сказать о Втором скрипичном концерте.) И ни тени усталости, ни единой «брюзжащей» ноты, ни малейшего оттенка философической рефлексии — какая ренессансная музыка! И как она бесконечно далека от тех молодящихся опусов-бодрячков, которыми мы подчас еще открываем наши пленумские концерты (все равно, симфонические или песенные) и в которых ни текст, ни тщательнейшее исполнение

Очередная просьба...

не в силах припудрить потускневшую кожу тематизма, необратимые морщины стиля, даже если они созданы куда более молодыми авторами...

Верность большим революционным темам времени. Верность великим идеалам своей культуры, ее собственно художественным и просветительским задачам. Наконец, верность себе, своей творческой индивидуальности; «абсолютная неподверженность панике» модных течений при постоянном внутреннем обогащении (у нас еще будет повод вернуться и к этой проблеме)... Вот социалистические традиции, которые страстно, убежденно — как мастеровой и как мастер — всю жизнь формировал и совершенствовал Тихон Николаевич Хренников. В творчестве, в исполнительской деятельности первоклассного пианиста, в интенсивной педагогической работе, наконец — на неозримом поприще руководителя самой крупной композиторской организации на земле, депутата Верховного Совета СССР... Впрочем, перечислить общественно-творческие обязанности этого человека — дело, боюсь, безнадежное.

Сложной и прекрасной была эпоха композиторского старта Хренникова. Сложной и драматичной — эпоха его старта руководителя. 1948 год... Сколько мужества потребовало это время. Сколько настойчивости в отстаивании нетленных творческих принципов советского искусства — партийности, народности, реализма. И одновременно — сколько выдержки в историческом процессе последовательного опровержения несправедливых оценок выдающихся творческих явлений нашей культуры. Подчас кажется невероятным, как вынесли этот груз плечи 35-летнего музыканта.





Это сочетание принципиальности и выдержки характерно для всей последующей деятельности Хренникова. (Другое дело, что ему отнюдь не чужды чисто человеческие и художническо-вкусовые пристрастия или — что поделаться! — антипатии.) Показательны в данном отношении многочисленные речи, доклады, выступления на самых высоких партийных и творческих форумах. Две проблемы хотелось бы здесь подчеркнуть особо.

Одна из них связана с постоянной заботой о чистоте массовых музыкальных вкусов. Отчетливую, нелицеприятную, порой резкую критику неоднократно слышали мы, в частности, в адрес мещанских песенных поделок, в адрес пропагандирующих их концертных организаций и отдельных исполнителей<sup>10</sup>. Нельзя допускать, не устают повторять Тихон Николаевич, чтобы наши филармонии превращались в конторы проката дешевой эстрадной продукции! И не раз бывало, что такие формулировки входили потом в программные статьи крупнейших советских газет.

Вторая проблема касается «внутреннего развития» самой музыки. Можно вспомнить хотя бы доклад на IV Всесоюзном съезде СК СССР. Шел 1968 год. Сотрясавший нашу музыку бум освоения новых и новейших выразительных средств, до того во многом «закрытых», достиг апогея. Темпераментные споры об этих средствах, их совмещении друг с другом и с исконно традиционными, в том числе фольклорными, элементами, случалось, приводили к нервным ситуациям и в творческих дискуссиях, и в личных отношениях между отдельными музыкантами. Не было недостатка во мнениях крайних, непримиримых. Помнится, редакции «Советской музыки» не без труда удалось отбиться от статьи одного полуофициального в музыковедении лица, которое тщилось доказать, будто обращение к 12-тоновым темам означает — ни больше ни меньше — идейные шатания Д. Шостаковича. Сейчас это вызывает улыбку, а тогда было не до смеха. С «другой стороны», как обычно водится в таких случаях, в ход пошли разнообразные и неразборчивые «синтезы» серии с народной песней, алеаторики с темкой в духе Вивальди. Музыкальный мир стоял на пороге полистилистики, слишком часто служившей респектабельной ширмой творческой несостоятельности, хотя и давшей впоследствии единичные ценные художественные образцы.

В этой атмосфере все ждали: что скажет на съезде Хренников? А он сказал очень простую и беспрекословную вещь: сами по себе средства не имеют серьезного общественного значения. Они могут быть любыми — решают глубина замысла и содержания, национальная определенность сочинения и сила композиторской индивидуальности.

<sup>10</sup> «Пош-шлятина» — даже произносит это слово Хренников с непередаваемым на бумаге оттенком презрительной ярости...

сти. Может ли быть более широкая, но и вполне отчетливая эстетическая платформа? Однако еще и сейчас находятся музыканты (правда, их немного), которые запальчиво «бьются» в эти проблемы, как будто не существует продуманной, ясной платформы. Другой вопрос — конкретные критерии и глубины содержания, и национальной определенности, и творческого дарования. Но это уж повседневная забота науки и критики.

### Первое отступление от темы

В ясный мартовский день, когда пишется эти строки, пришла нестерпимая весть: не стало Виктора Аркадьевича Белого. Это был неповторимо прекрасный музыкант, прекрасный человек, прекрасный товарищ. Пройдет время — о нем напишут так, как он того заслуживает, воздадут должное его на поверку огромному вкладу в нашу культуру. Но что-то могут сказать лишь те, кому посчастливилось долгие годы быть в числе его близких друзей. Я позволю себе привести только один факт, и знавшие Виктора Аркадьевича люди, конечно, почувствуют его натуру даже в одном этом факте.

В самом начале 1982 года журнал «Музыкальная жизнь» опубликовал одну из его последних песен — «Партизанскую». Песню, не уступающую «Орленку» своей гордой печалью, звездной высотой стиля, отцовской, отеческой интонацией прямого обращения к погибшему, но навсегда живому герою («Отзовись, партизан неизвестный!» — так начинается припев). И вот тихо, незаметно, в числе многих других долгие месяцы дремала эта жемчужина на нотной вкладке журнала.

— Виктор Аркадьевич, ну что же Вы?! Ведь петь надо!

— Ах, милый друг, ну кто сейчас будет это петь?

— Как «кто»? Давайте искать исполнителей!

— Ну уж нет, увольте...

Помог Эдуард Колмановский, показавший «Партизанскую» краснознаменцам, которые ее и спели на последнем фестивале «Московская осень»...

Проницательнейший и глубоко ироничный человек, Виктор Аркадьевич был нежно привязан к Хренникову и всей его семье. Им доводилось вместе работать над некоторыми документами — докладами, речами. Иногда я спрашивала, «как это делается».

— Абсолютно во все вникает, абсолютно! — отвечал Виктор Аркадьевич. — Не только ни одной мысли не произнесет, в которой стопроцентно не уверен, но и многократно проговаривает, обкатывает каждую фразу — пробует на язык, пробует, как она звучит. И звучит не просто в комнате, но в огромном помещении, для массы людей. Память убийственная. Если попросит до-



бавить какую-то фамилию или произведение, — обязательно потом проверит.

Случалось, какие-то отдельные частные вещи в тех же речах или просто в нашей повседневной практической работе казались мне неясными.

— Неужели Тихон Николаевич не понимает?.. — начинала я.

— Хренников все понимает. И всегда понимал все, — обычно перебивал меня Виктор Аркадьевич. И добавлял со своей тонкой улыбкой: — О, стратег колоссальный! Государственный человек. Если так делает, значит, поверьте, именно так и надо. Вот увидите...

Вызывало изумление: через месяц премьеры, а партитура еще дописывается. Виктор Аркадьевич объяснял и это:

— Свойство артиста. Он любит, когда трудно.

— «Заряжается от собственной усталости», по Щедрина?

— Вот именно...

Очень часто разные музыканты просили Виктора Аркадьевича поговорить с Хренниковым, воздействовать на решение того или иного вопроса. Беспредельно, я бы сказала — болезненно отзывчивый, когда нужда была в нем самом, он в этих случаях, за редчайшими исключениями, отказывал:

— Ему и так не дают проходу ни днем, ни ночью. Стану еще я приставать...

Словом, Виктор Аркадьевич Хренникова любил. Потому и важны пусть разрозненные, но совсем еще свежие знаки этой только что оборвавшейся длительной и верной дружбы...

### Бесстрашный талант

Долгие века человечество мучилось загадкой: в чем секрет воздействия искусства? В чем причина его неопровержимой, подчас непревзойденной власти над душами и сознанием людей?

Марксистско-ленинская эстетика объяснила главное: форма отражения действительности, художественное запечатление картин и процессов реального мира. Но главное — это еще не всё. Загадка продолжает волновать и сегодня. Создаются новые науки, чтобы раскрыть, обосновать ее, «взорвать тайну».

Тайна, однако, не взрывается. Решение конкретных вопросов, изучение внутренних структур, закономерностей, параллелей с другими искусствами, с объектами самой жизни дают очень многое. А замочек секрета держится крепко.

Любопытную гипотезу предложил не художник, не искусствовед — математик и физик, член-корреспондент Академии наук СССР. В самых общих чертах гипотеза сводится к следующему.

Искусство не требует логических доказательств. Нам нужны подтверждения всего, что происходит или может произойти в мире. Но нам не требуется подтверждение того, что любовь сильнее

смерти, — просто Шекспир написал «Ромео и Джульетту»<sup>11</sup>.

Да, искусство не оперирует чисто логическими доказательствами. Настоящее искусство. Поэтому что легкая мелодрама на могиле возлюбленного может только покоробить, а то и рассмешить. Говоря иначе, искусство оперирует доказательствами эстетическими, и вот в их анализе нужна определенная логика. «Тайну» она не снимет (потому что с тайной кончится и само искусство, и тогда вместо симфонии достаточно будет написать короткую газетную статью с изложением «тех же» — да не тех же! — мыслей), но раскрыть секрет воздействия все же поможет.

Как же воздействует на слушателей Хренников, в чем эстетическая доказательность его искусства?

Сколько бы ни обновлялись наши художественные критерии сегодня, — остается непреложным: с самых первых своих шагов в творчестве он проявил мелодический дар такой силы, что о нем заговорили с прилагательными — «мощный», «могучий», «могущественный». Вспомним теперь, что в цитированном уже очерке «Опера» Б. Асафьев недаром утверждает: «Мелодия — могущественное средство образно-душевной экспрессии». И чуть дальше: «Не могло обращение к народной песенности — к большому и глубокому чувству в ней — не вызвать обновления могучего мелодического стиля».

Воистину так! Не могло не вызвать. И постоянно вызывало — и прежде всего именно у Хренникова. Б. Асафьев эту мысль до конца не договорил. Но ее договорило время, доказавшее, что свойство нагнетать лирику до иступления как раз и было (и остается у Хренникова) свойством возвышать мелодию до образно-душевной экспрессии.

Свойство это — мелодийность, мелосность в ее прямом значении — чрезвычайно редкое. Ведь и по сию пору, как фантастический материк, начиненный ценными металлами, минералами, природными богатствами, изрыта наша музыка бурными скважинами, изыскательными карьерами, уставлена промывательными лотками и ситечками. Трясет ее клондайкская лихорадка: авось попадет крупница? Тем более, что при единице измерения «гипер-» или «супер-» (тембр, аккордика etc) крупница достаточно. И здесь — как с полистилистикой: прекрасные, одухотвореннейшие сочинения созданы мастерами новой стилиевой веры, а раз так — она права! Но далеко не у всех. Сколь многочисленны мучительные потуги создать хоть что-нибудь человеческое при помощи этих «гипер» и «супер»! И судить-то этих непобедителей трудно: то ли бесконечно сложен новый путь в искусстве, то ли попросту

<sup>11</sup> См.: Е. Фейнберг. «Советская музыка», 1977, № 6, с. 67.



дарования не хватило. Критика, конечно, дело увлекательное, но жесткое: попробуй скажи такое в лицо человеку, который год рисовал свою партитуру! В какие оговорки и извинения ни заворачивай свою оценку, ничто тут не поможет. И уже слышится очередной окрик, исполненный благородного негодования: «Да что же это делается?.. До каких пор?.. Кто позволил?..» — и т. д. и т. п.

Но я отвлеклась (как потом постараюсь показать, — не напрасно).

Так вот, Хренникова авантюрная лихорадка не волновала никогда. Он работал убежденно и последовательно, с чувством сдержанного достоинства опробовал новое, но золотому прииску своего мелоса не изменял. Да и нужды в том не было: прииск оказался неисчерпаемым. Настолько неисчерпаемым, что никогда не чурался того неизбежного бытового интонационного слоя, который одни безжалостно и демонстративно эксплуатируют, полагая, что так будет «ближе к аудитории», а другие боятся пуще огня, полагая, что так можно запачкать мантию профессионала.

Напоминать ли здесь примеры бесстрашной хренниковской интонационной открытости, раскованности, «собеседовательности»? Они в общем-то известны. Пожалуй, только одно подчеркнем. Вдоль и поперек изученная музыковедами тритоновость его мелодического письма (следствие неискоренимой привязанности к неаполитанской гармонии) не только не вуалируется, но прямо выставляется им «на витрину» куплетной формы, — просто классическое пособие по дроблению с последующим финальным замыканием («Твой путь я разделю, как верная подруга...» или «Он мне дорог с давних лет, и его милее нет...»). Сколько их можно еще найти, подобных интонаций, со всяческими задержаниями, характерными романсовыми *rubato* типа «Если умирая можно петь...».

Вообще в текстах, поэтических структурах Хренников, этот истый Есенин в музыке, не боится — именно не боится! — самых распевных, самых, если угодно, чувствительных оборотов: «Дайте мне тройку, я к милой слетаю!», «Я давно не встречаюсь с гитарой», «Ой ты, синее небо России», «Ночка темная, темь осенняя» и еще множество в том же духе<sup>12</sup>. И конечно, если уж вести речь о тритоновости, нужно вспомнить давнее, забытое — «Я говорил Вам в прозе...».

Но ошибку сделали бы — и часто делали в прошлом — те, кто в самом деле приняли бы язык этих обиходных интонаций за прозу. Пусть бы и «за прозу» широких стилевых истоков (фольк-

<sup>12</sup> Порой соавторы, зная пристрастие композитора к «прямодушной» романсово-частушечной речи, явно «подыгрывали» этому, предлагая нечто уж вовсе несуразное:

«Точно, как метелица, и русский наш народ —  
если взъерепенится (?!), он все перевернет!»  
(«Белая ночь»).

лор, песня, романс, «куплеты окраины», частушки и т. д.), но все-таки неукоснительно ведущую к «опрошенчеству». Да, такие ошибки в оценке Хренникова бывали; не избежали их, как всем известно, и очень крупные музыканты. Между тем — теперь-то ясно! — что не только «у него распев, у него чутье на исконно русское...»<sup>13</sup>, но что распев этот, русское это глубоко индивидуально, и современно, и неповторимо прекрасно.

И здесь снова хочется вернуться к ладово-гармоническому письму композитора, тонко колоризирующему его непосредственный мелос. Примечательно, что излюбленная тритоновость редко оборачивается вводнотоновостью: напротив, она словно компенсируется пластичной и виртуозной игрой натуральных и альтерированных ступеней. В сколько «закоулков» заглянет интонация (особенно в кадансах), прежде чем достигнет тонической пристани! III высокая, и VI низкая, и IV дорийская, и, конечно, излюбленная II низкая, фригийская; неаполитанский квартсекстаккорд — как изящный преданный паж при ее величестве. Мелодии, почтительно закрывающий за ней дверь. Мажоро-минорные переливы напоминают при этом отраженные в толще чистой морской воды солнечные лучи; ткань искрится, вибрирует, меляется на глазах, всякий раз обретая иной оттенок: вот только что был синий, нет — зеленый, нет — серый. Но над всем довлеет чистый мелодический голос, который можно расцветить, раскрасить, «вызвенить» обертонами, но нельзя заглушить.

К беллетристическим сравнениям я прибегаю вовсе не потому, что они кажутся мне такими уж выразительными, а потому, что речь-то идет о вещах, в сущности, многократно описанных (ну, скажем, кто не знает о трезвучии VI высокой ступени в кадансе «Песни о песне?») и потому настолько привычных, что о собственно художественном эффекте часто просто забывается.

...Бывают «открытия для себя». На последнем Конкурсе имени П. И. Чайковского молодой американиец Барбагалло с упоительной и полнейшей растворенностью (она-то его, наверно, и подвела) в музыке играл паганиниевскую Рапсодию Рахманинова. И вслушиваясь в распускающиеся подголосками бутоны терцовых сопоставлений в медленной («в темпе менуэта») вариации, невольно подумалось: «Господи, какой Хренников...» Вспомнился оркестровый эпизод из четвертой картины «В бурю» — после возгласа Натали «Лешенька!». Всплыла в памяти центральная лирическая песня из «Дуэньи» — «Доротей». Не знаю, насколько этнографически убедителен цыганский табор в русском фильме по испанской пьесе плаща и шпаги английского драматурга

<sup>13</sup> Слова Вл. И. Немировича-Данченко. Цит. по: Сергей Ценин. Т. Н. Хренников в работе над оперой. В сб.: «Тихон Хренников...» Указ. изд., с. 121.



Шеридана, но неизъяснимо прелестен национальный распев мелодии с многократной ладовой перекраской завершающих интонаций ее фраз. Образ получился нежным и матовым — как юное лицо, которое вспоминаешь через много лет. Персонаж ли это, пейзаж ли, чувство? Да все сразу, конечно.

Терцовые, в частности большетерцовые, а также тритоновые сопоставления, разумеется, широко используются и в крупной форме, причем тоже обычно в завершении циклов. Уже в Первом фортепианном концерте Des-dur'ная, казалось бы, концовка вдруг переключается в F-dur. В Первой симфонии устойчивый D-dur обрывается b-moll'ной «точкой». В «Общем танце» — кульминационном номере «Нашего двора» — развитием управляет соотношение Д—Н. А в сцене подготовки к балу в балете «Гусарская баллада» примечательно движение параллельными трезвучиями в d-moll с последующим резким сдвигом в As-dur. Таких явлений в музыке Хренникова — великое множество. Они достаточно подробно описаны<sup>14</sup>, перечислять их здесь нет нужды, да и невозможно это. Но вот что возможно и что необходимо, так это напомнить о творческой заслуге композитора в раскрытии величайших, далеко еще не использованных возможностей мажоро-минора в условиях современной стилистики. Тонально-гармонические черты, о которых шла речь, позволяют Хренникову устраивать подлинные рыцарские турниры бемольных и диэзных держав, иногда на узкой площадке лаконичного каданса. Порой эти турниры персонафицируются в «сольном выступлении» образа сначала в мажоре, а потом в одноименном миноре: песня «Но дело не в этом, друзья», главная партия Второго скрипичного концерта (экспозиционное и репризное проведение). Бывает и так, что турнир заканчивается равной победой — скажем, победой C-dur'a и тона des, в котором критики видят: один — бифункциональности, другой — педаль все той же II низкой ступени. Мне же концовка Второго фортепианного концерта представляется неким секундовым «дуэтом согласия»...

Но к красочным чертам подобного рода, в которых, помимо Рахманинова, очень сильна, конечно, прокофьевская струя, мелодизм Хренникова сводить нельзя, — он куда богаче. В том числе по своим истокам, которые в самом деле поразительно широки — от напевов окраины русского городка до традиций Мусоргского и Баха.

Кстати, хочу здесь внести одно уточнение. Очень часто в разговоре о музыке Хренникова упоминаются самые разные стили и художники. Скажем, Ю. Кремлев любил повторять в данной связи имя Шуберта. Б. Ярустовский сопоставлял дуэт Павла Власова и Находки с дуэтом... Отелло и Яго; только тут, добавлял критик, торжест-

<sup>14</sup> В частности, В. Заком, М. Ройтерштейном, И. Воронковой, Е. Куриленко и другими авторами.

венный марш дружбы, а там — мести<sup>15</sup>. Ю. Корев в «частой дробушке» «солиста» в красочном финале-рондо Первого скрипичного концерта услышал мотивы «Камаринской»<sup>16</sup>. Авторы, изучающие гармонический стиль композитора, называют обычно Бородина, Римского-Корсакова и даже Лядова. И так далее... Что же это такое, могут спросить, — один похож на всех? Конечно же, нет. Сколько я понимаю, речь в таких работах шла и идет не о прямом наследовании черт стиля, а об определенном типе звучания музыки или подобии функций ее бытования. В приведенных случаях, скажем, первый критик явно имел в виду небывалую пространность высокопрофессиональных, но вместе с тем глубоко демократичных песен-романсов, баллад, серенад. Во втором случае подчеркивался сравнительно редкий, динамично двигающий действие жанр оперного дуэта (марш), которым в совершенстве владел Верди. В третьем случае автору важно было охарактеризовать общую стихию русской танцевальности (слово «солист», разумеется, не означает здесь партии скрипки). Точно так же многие исследователи видят в народных драмах Хренникова некоторые черты оперной эстетики Мусоргского, но вовсе не конкретные элементы его стиля. Словом, подобные ассоциации должны ассоциативно же и восприниматься, иначе они не вызовут ничего, кроме недоумения. Вспоминается, например, шоковая смелость сопоставления в одном недавнем материале Россини и... Мусоргского<sup>17</sup>. Если серьезно вникнуть, мысль автора покажется, так сказать, разумно парадоксальной. Вот с такой разумно парадоксальной (а не наглядно-очевидной) точки зрения в искусстве Хренникова отзываются феерическая непринужденность интонирования Россини, а с другой стороны — конструктивная четкость Стравинского. Да-да, ничего удивительного! «Стиль — это человек», но человек — это отражение многих стилей, подчас в едва уловимых, почти нематериальных оттенках.

Совсем иное дело — Рахманинов, Чайковский или Прокофьев: тут нетрудно показать (частично это было сделано выше) прямые переклички конкретных примет мелодики либо тесно связанного с нею ладогармонического языка...

Сделав эту необходимую оговорку, подчеркнем теперь, что музыка Хренникова в целом не имеет аналога-ориентира, не идет ни в чьем фарватере. И путь, по которому она — вот уже полвека — движется, ясен и тверд. Поначалу, когда «интеллектуализм слишком много предоставил в искусстве логическому разуму, безгранично и услож-

<sup>15</sup> См.: Б. Ярустовский. Опера и современность (заметки о стиле некоторых советских опер). «Советская музыка», 1958, № 3, с. 7—8.

<sup>16</sup> См.: Ю. Корев. Скрипичный концерт Т. Хренникова. «Советская музыка», 1959, № 12, с. 21.

<sup>17</sup> См.: Р. Щедрин. Музыка идет к слушателю. «Советская музыка», 1983, № 1, с. 26.



нял и утончал элементы оперы» (Б. Асафьев; и не только оперы, надо добавить), лучшие образцы инструментальной музыки Хренникова — в противовес, видимо, названной тенденции — могли быть уподоблены песне без слов. И в этом тоже сказывалась бесстрашность таланта, непосредственно обращавшегося к широчайшим массам слушателей. Не стоит, впрочем, преувеличивать эту «бессловесную песенность». Конечно, максимум всегда открылся «держат» свой язык максимально открытым для аудитории, в том числе при помощи четких жанровых обозначений (скажем, в Виолончельном концерте — Прелюдия, Ария и Соната), но ни на какие «снижения цен» ради «доступности товара» в общем не шел. Цена, эстетическая стоимость его произведений всегда оставалась высокой. И не только благодаря бесконечному мелодическому разливу, который сам по себе представляет огромную художественную ценность, но и благодаря тому, что довольно быстро «приручил» тот самый интеллектуализм, который вовсе не есть в искусстве добыча одного лишь логического разума. Все крупные произведения Хренникова — столь же вели-

У Дома-музея имени М. И. Глинки в Новоспасском



чие сердца, сколь и построение трезвого ума: это продуманные, глубоко современные концепции, в которых никакая победа не дается без борьбы, а гармония мира кристаллизуется через «взрывающие чувства страданием». В сущности, именно этому подчинены новые способы организации тематизма и формы, и сложные жанровые сплавы, и прежде всего сам тематизм, в котором на равных выходят к слушателю мелодика романсового типа, безукоризненно точно возведенные полифонические конструкции, мощно-вихревые оркестровые эпизоды — вся многопластовая драматургия контрастных образов... Обо всем этом можно создать специальную книгу. И вот все это есть — эстетическая доказательность искусства Тихона Хренникова.

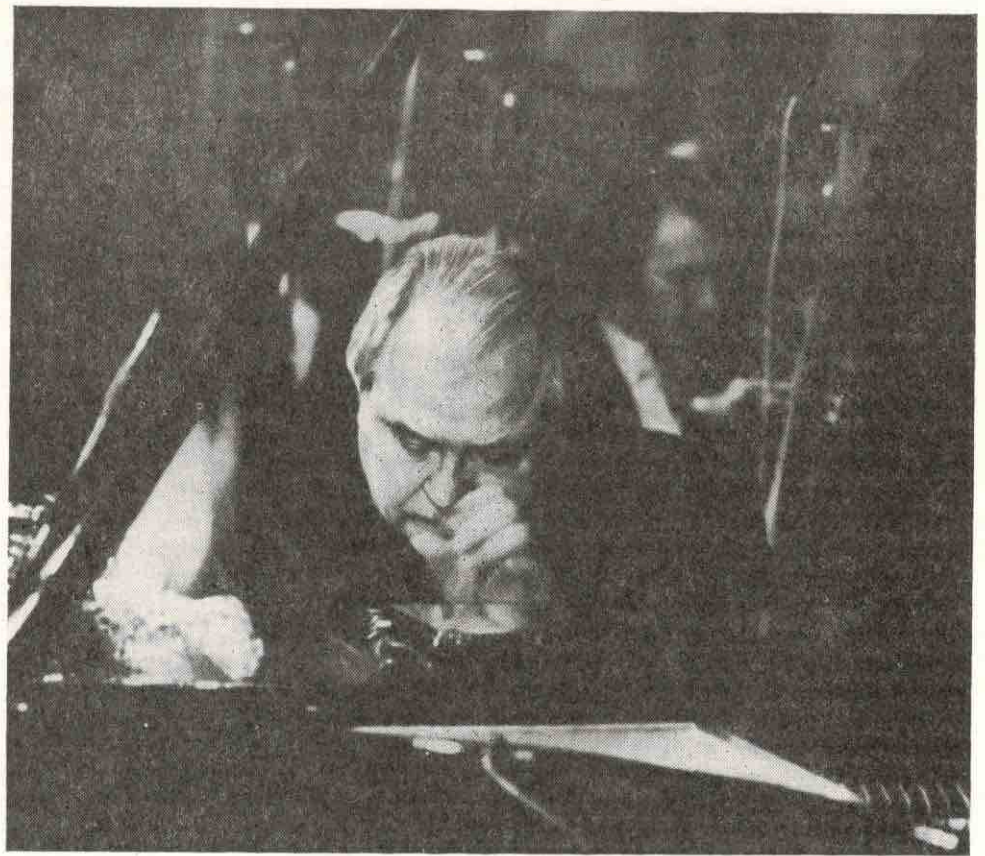
Живой ветвистой весенней аркой-аркадой встало оно перед слушателями авторского вечера композитора 10 апреля нынешнего года в Большом зале Московской консерватории. Рядом были поставлены крайние на сегодняшний день рубежи его творчества: Первая симфония и Третий фортепианный концерт. И вновь подивились мы блестящему мастерству раннего опуса, с его естественному возглашающих интонаций в первой части, органичностью всплеск энергии, бесконечно далеких от обманчиво мужественных спазмов динамики; с его насквозь ариозной второй частью, восходящей на высокое плато трагической кульминации; с покоряющей образной полнотой и завершающей убедительностью финала.

Третий фортепианный концерт, воодушевленно сыгранный автором, поразил новизной и узнаваемым тоном. Все здесь новое: колокольные перезвоны кварт с темой, исполненной величального прелюдирования; экспрессивная атака жанровости во второй части: элегичный медленный вальс в драматической кульминации подхвачен tutti, — и как не по-равелевски, а чисто по-русски обрушивается на слушателя эта симфонизированная вальсовая стихия; эта самая тонкостановленная причудливыми наваждениями при необыкновенном богатстве гармонического письма... Новы и отдельные интонационные приметы, — скажем, при исконно гликинском опоре на квинту, восходяще-нижущие мотивы вальса. И одновременно слух с наслаждением узнает неистребимо хренниковское — от специфических мелодических контуров до общих драматургических принципов строения крупного цикла (укажем хотя бы на драматический прорыв лирического — вальсового — образа в эпицентр бушующей карнавальности за несколько десятков тактов до конца). Глубоко человеческая и красивая музыка!

А во втором отделении 11-летний Вадим Репин с хейфецевской одухотворенной бриллиантностью сыграл Первый скрипичный концерт Хренникова. И как ни совершенным было всегдашнее его исполнение нашими мастерами, в том

чи  
по  
ст  
ра  
ло  
бл  
по  
это  
вск  
лю  
тво  
ль  
н  
ком  
сам  
  
Вто  
  
П  
ве  
ств  
кэл  
клич  
скар  
Zen  
сам  
дво





числе Леонидом Коганом, которому сочинение посвящено, новый выдающийся скрипач с непостижимым для столь юного возраста чутьем выразил скрытые до того, «потаенному ландышу» подобные образные светотени и феерический блеск виртуозного финального шквала. Конечно, помог ему поистине вдохновенно творивший в этот вечер Евгений Светланов, который увенчал всю программу Сюитой из балета «Любовью за любовь», с ее короной корон хренниковского творчества — «Гимном любви», прозвучавшим с пьянящим артистизмом.

Концерт 10 апреля стал незабываемым подарком 70-летнего мастера всем нам. И, наверное, самому себе...

### Второе отступление от темы

Перечитывая сегодня литературу о Хренникове, испытываешь странные, противоречивые чувства. С одной стороны, появление его на музыкальной арене сопровождалось приветственными кличами и самыми добрыми напутствиями. Вот, скажем, как один из корреспондентов «Deutsche Zentral-Zeitung» описывает премьеру Первой симфонии в трактовке оркестра Всесоюзного радиокомитета под управлением Георга Себастья-

на: «Это был и вправду значительный момент: юный, высокоодаренный, можно даже сказать, гениальный композитор только что пережил первое исполнение своей симфонии <...> В этой симфонии заключен пафос социалистического строительства <...> Перед нами олицетворение нашего времени в музыке!»<sup>18</sup>. Гениальный композитор, олицетворение времени в музыке... Такого, пожалуй, теперь не услышишь, да и в ту эпоху было редкостью.

Но, с другой стороны, статьи, заметки, рецензии о музыке Хренникова изобиловали критикой. Причем не частной, стандартной, начинающейся пресловутыми «однако» или «вместе с тем», а весьма решительной и по весьма серьезным проблемам. И высказывали эту критику не случайные люди в музыкознании, которых всегда было (и есть) предостаточно, а музыканты талантливые и уже тогда обладавшие авторитетными творческими именами.

В чем же тут дело? В чисто вкусовых «ярлыках»? В преувеличенном понимании своей роли «приговорщиков»?

У меня нет ни права, ни возможности организовывать что-то вроде матча-реванша сразу на всех критических досках. Но есть потребность

<sup>18</sup> Цит. по кн.: Его выбрало время.



(по-моему, и объективно полезная) спокойно разобратся в этой старой ситуации.

Начнем с того, что критики отвечали на критику, и довольно сильно. Стройную и убедительную линию защиты «В бурю» выстроил, например, И. Мартынов. Касаясь упреков относительно нехватки в опере развитых сцен-ансамблей, он справедливо пишет: «Весь вопрос в том, — насколько удачно композитор смог при помощи данных музыкальных средств воплотить свои замыслы, насколько правдивы и жизненны созданные им образы». Далее защита укрепляется: почему, спрашивает Мартынов, плоха опора на интонации городского фольклора и частушки? И наконец, он остро парирует довод, будто «В бурю» имеет успех лишь у малокультурной публики: если наша публика «недостаточно культурна, то кто же тогда по-настоящему культурен?»<sup>19</sup>. Словом, молодой композитор без поддержки не оставался.

Но дело, конечно, не только в этом. Гораздо важнее два других обстоятельства.

Одно из них заключается в том, что споры о Хренникове касались далеко не только Хренникова. «Большие деревья притягивают молнии», — говорил Александр Дюма. Большим художникам дано выразить новую тему, новую стилевую тенденцию, новый облик жанра — симфонии ли, оперы ли, песни ли. Вот об этом и шли споры. Одни участники дискуссий и творчески, и по-человечески были мелки и беспомощны, а другие — проницательны и серьезны; но почти всех волновал тогда один общий вопрос: какой быть советской музыке? Говоря иначе — был пафос поисков художественной истины; целая творческая организация жила этим.

А другое обстоятельство заключается в том элементарном факте, что просто существовала критика. Ее не надо было специально организовывать, снабжать редакционными оговорками или вступительным словом председателя собрания о том, что-де возможны разные мнения. Они реально были, эти разные мнения, и люди не боялись и умели их высказывать, о ком бы ни шла речь. И те, о ком шла речь, воспринимали их в общем-то нормально. Какой урок для нашей музыкальной современности! Больше того, считалось неинтересным, несерьезным, недостойным для критика, пусть бы и молодого, спорить о явлении мелком, второсортном.

(Помню, около четверти века назад я написала критическую статью об опере А. Ручьева «Машенька» и довольно глупо гордилась своей «смелостью». Г. Н. Хубов весьма ехидно заметил по этому поводу: «Невелика заслуга — сесть на дредноут и выехать в лужу!» Он был прав на 1000 %...)

Пересматривая критическую литературу о

Хренникове, решительно отменяя и опровергая незаслуженные упреки, высказанные когда-то в его адрес (впрочем, время — мы уже говорили — давно сделало это!), не забудем: удары бывают и свидетельством доблести идущих впереди. И тогда ими можно гордиться.

На этом можно было бы данную тему, как говорится, закрыть. Если б не один, может быть самый главный, вывод. Уроки истории надо изучать и учитывать. И не только уроки смелости и открытости суждений, что весьма соблазнительно. Нет, надо ясно осознавать и негативные уроки. Нетерпимость и субъективизм, догматическое противопоставление одних стилевых явлений другим (или «Семен Котко» — или «В бурю») — это как раз и было то, что мешало поискам истины, что не объединяло, а дробило, разламывало творческую атмосферу, а потому принесло немалый вред. Я не говорю сейчас о личных травмах, хотя личные травмы художника — дело вовсе не шуточное. Гораздо хуже, что, вольно или невольно, травмы наносились и самой мысли о музыке, оказавшейся надолго ввергнутой в водоворот бесплодных изысканий якобы единственного верного пути. Парадокс заключается именно в том, что радетели «единственности» делали все для того, чтобы фактически затруднить подлинное движение вперед, которое никогда не может совершаться в искусстве по единственному пути. А все потому, что отбрасывалось живое качество музыки во имя фанатичной приверженности узко понятому стилевому направлению<sup>20</sup>. И вот этот урок для нас сегодня тоже очень важен. Стремясь развивать критику, поощряя ее, помогая «выходам на арену» разных творческих суждений, нельзя допускать, чтобы фанатичная стилевая приверженность «застилала уши», которые всегда должны быть открыты живой талантливой музыке, независимо от того, в какой манере она создана...

\*

Человек не выбирает себе отечество. В нем он рождается, вырастает, живет. Находит свое место в жизни, дарованное ему дарование кладет в основание истинно творческого дела... И тогда — хорошо назвали книгу собратья журналисты! — его выбирает время. Я бы сказала чуть иначе: социалистическое отечество избрало Тихона Хренникова своим музыкальным полпредом, и уже 35 лет выполняет он эту ответственной миссию с честью.

Свыше полувека назад великий советский поэт признавался: «Нами лирика в штывы неоднократно атакована...». Хренникову выпала судьба дать людям точный и чистый, навстречу всем дорогам

<sup>19</sup> И. Мартынов. «В бурю» Т. Хренникова. «Советская музыка», 1939, № 11, с. 57, 63.

<sup>20</sup> Хорошо и верно сказано об этом в ст.: Е. Добрынин а. «В бурю». Опера Т. Хренникова. В сб.: «Любителям музыки посвящается». М., 1980.





Т. Хренников, Д. Шостакович и Д. Кабалевский на пресс-конференции в Лос-Анджелесе. 1959 год

открытый язык, напоенный лирикой. Завидная судьба, редкая! Наверно, поэтому его музыка вошла в наше сердце еще в пору юношеских исканий композитора. Наверно, поэтому звучала она из специально установленных репродукторов в дни наших наступлений на фронтах Великой Отечественной. Наверно, поэтому и сейчас она представляет собой одну из самых естественных, животворных художественных традиций XX века.

Я говорила уже, что творческие воздействия нельзя понимать слишком буквально — как заимствование или даже развитие конкретных примет стиля и языка. Это справедливо в отношении самого Хренникова. Но это справедливо и в отношении его воздействия на сегодняшнюю художественную культуру. Чтобы доказать это, я специально не буду обращаться к опыту многочисленных учеников мастера, хотя и они в большинстве своем являют творческие фигуры вполне самостоятельные. Возьму все же только один и совсем другой — «далекий» пример. Не приходилось ли вам, слушая телебалет В. Гаврилина «Анюта», в частности его лукаво-вихревую Тарантеллу, ловить себя на мысли: «Вот как про-

росли сегодня традиции Хренникова... А ведь Гаврилин в принципе культивирует совсем иную стиливую атмосферу...»

Пример этот, кстати (один из многих!), по-своему доказывает непредвзятость таланта и Хренникова — руководителя творческой организации. Не оранжерейная теплица с ухоженными грядками своего лишь стиля; не забег на скорость достижения нового по выстрелу стартера; нет, мастерская, в которой свободно соревнуются, взвешиваются, эстетически проверяются разные художественно-стилевые возможности, — вот, пожалуй, что более всего напоминает сегодня наш Союз композиторов. И в этом — немалая заслуга его первого секретаря...

Всегда очень трудно очертить, назвать что-то одно, решающее, определяющее тембр голоса музыки художника. Но в данном случае эта задача упрощается ясностью, свежей силой самого голоса. «Прекрасное есть жизнь!» — как будто приглашает он. Да, главное в природе и искусстве Хренникова — любовь к людям. И на эту любовь отвечают любовью — люди. Современники. И, в конечном счете, надо думать, — история.



Расул Гамзатов

## ДОБРЫЙ ТАЛАНТ

Некоторых может удивить мое слово о Тихоне Николаевиче Хренникове. Я — не музыковед и не музыкант — взялся говорить не просто о профессиональном, но о выдающемся музыканте. Не дерзко ли это с моей стороны? Ведь я не могу профессионально ни исследовать, ни оценить его произведения: оперы, балеты, оперетты, концерты, музыку к кинофильмам и спектаклям.

И тем не менее мое слово о Тихоне Хренникове — правомочно. Потому что искусство в конечном счете адресовано непрофессионалам. Это они — непрофессионалы заполняют большие и малые концертные залы, запоминают полюбившиеся им мелодии, с восторгом аплодируют музыкантам. Я как раз один из тех непрофессионалов, который просто любит музыку Тихона Николаевича Хренникова. Не скрываю, что не последнюю роль в этом играют мое личное знакомство с композитором и моя любовь к этому прекрасному, незаурядному человеку. Собственно, здесь как раз тот случай, когда я стал пленником священного замкнутого круга искусства: попав под обаяние музыки, я это обаяние при нашем личном знакомстве невольно перенес на ее творца, а обаяние творца — вновь на его создания. Да это и естественно: в искусстве нельзя врать, нельзя показаться лучше, чем ты есть: ты — в твоём искусстве, искусство — в тебе.

Могу признаться, что у меня, как и у всякого дагестанца, отношение к Тихону Николаевичу особое. Ведь главный герой кинофильма «Свинарка и пастух», к которому Хренников написал прекрасную музыку, — дагестанец. Объяснима исключительная популярность этого фильма у меня на родине. Наверное, не ошибусь, если скажу, что представители всех народностей Дагестана, может быть со всеми тридцатью тремя акцентами, напевали в ту пору песню из этого фильма (на стихи В. Гусева):

И в какой стороне я ни буду,  
По какой ни пройду я тропе, —  
Друга я никогда не забуду,  
Если с ним подружился в Москве.

Так что познакомился я с Тихоном Николаевичем еще до того, как узнал его лично. Все правильно: дело человека — это тоже он сам.

Таким оказался путь узнавания Тихона Николаевича не только у меня, но и у многих дагестан-

цев. Вот уже много лет они избирают его своим депутатом в Верховный Совет СССР. Они встречаются со своим депутатом в рабочих и студенческих коллективах, слушают его музыку, ведут беседы, дают избирательские наказы, о выполнении которых он потом перед ними отчитывается.

Я знаю, что к своим депутатским обязанностям Тихон Николаевич относится с предельной честностью, заботой о нуждах людей. Неоднократно и в письменной, и в устной форме он обращался ко мне с просьбой на месте помочь моим землякам в решении того или иного вопроса. Депутат Хренников получает много писем из Дагестана. И ни одно из них не остается без ответа, ни на одно из них не был дан формальный ответ-отписка.

Во всех проявлениях своей обширной деятельности Тихон Николаевич остается душевным, добросовестным, талантливым человеком.

По-моему, крупным личностям присуща многогранность. Они обладают обязательно несколькими разными талантами. И среди них, как правило, есть один очень важный талант — талант как бы без опознавательных знаков — талант любить людей и всеми силами души своей служить им. Это — талант Гражданина.

Депутатство Хренникова — это не единственный вид его гражданской, или, как мы чаще говорим, его общественной деятельности. Он — член Советского Комитета защиты мира, ректор Народного университета культуры Завода имени Лихачева, президент музыкальной секции Союза советских обществ дружбы, заместитель председателя Комитета по Ленинским и Государственным премиям в области литературы и искусства. Трудно перечислить все гражданские обязанности Тихона Хренникова.

Мне приходится встречаться с Тихоном Николаевичем и на заседаниях Комитета по Ленинским и Государственным премиям, членом которого я являюсь, и на сессиях Верховного Совета СССР, и на съездах КПСС, и в домашних условиях. И везде он остается самим собой — человеком простым, обаятельным, лишенным всякой помпезности и чванства.

Попросить Тихона Николаевича рассказать о себе — означает вместо этого услышать интересный рассказ о музыке, о композиторах старшего поколения, о молодых дарованиях. Словно сделанное ими и есть его биография. Он живет музыкой и заботой о судьбах музыкантов. Это — неотъемлемая часть его натуры. Ведь уже тридцать пять лет Тихон Николаевич возглавляет Союз композиторов СССР. Он пришел к руководст-



ву Союзом в трудное время: предстояло многое переосмыслить, организовать. Тихон Николаевич не стал действовать с позиции силы, его добро-сердечность оказалась куда действеннее «палочной» дисциплины. Я думаю, что его лояльный стиль руководства оказался таким действенным потому, что он опирался и опирается на то огромное уважение, которым Тихон Николаевич пользуется у своих коллег, и на его непререкаемый профессиональный авторитет.

Я знаю, что Тихон Николаевич родился в городе Ельце, почетным гражданином которого он теперь является, знаю, что закончил Московскую консерваторию под руководством корифеев советской музыки: по классу композиции — Виссариона Шебалина, по классу фортепиано — Генриха Нейгауза. Но я думаю, что авторитеты учителей — это скорее обязанность и ответственность ученика, чем его право. Единственное его право — это его собственное творчество, его собственный талант. Они и есть те могучие крылья, которые дарят человеку простор и высоту.

Герой Социалистического Труда, лауреат Ленинской и Государственных премий, народный артист СССР, профессор, член-корреспондент Академии искусств ГДР и почетный член итальянской Тиберийской академии, Тихон Хренников представляется мне не одним человеком, а целой музыкальной державой, границы которой охватили почти все музыкальные жанры. Границы этой музыкальной державы переросли рубежи даже такой великой страны, как Союз Советских Социалистических Республик, страны, которая дала этому простому русскому человеку великие возможности и открыла просторы необозримые.

Горцы говорят, что жизнь человека мерится не прожитыми годами, а тем, что он сделал.

Композитор написал множество песен, оперы, балеты, симфонии, инструментальные концерты, хоры, огромное число произведений в других жанрах. Даже неполный перечень созданного Тихоном Николаевичем Хренниковым дает впечатляющее представление о размахе и глубине его творчества: героические оперы «В бурю» и «Мать», комические оперы «Безродный зять» и «Много шуму из-за... сердец», опера-сказка «Мальчик-великан», балеты «Наш двор», «Любовью за любовь», «Гусарская баллада», оперетты «Сто чертей и одна девушка» и «Белая ночь», три концерта для фортепиано с оркестром, два концерта для скрипки с оркестром, концерт для виолончели с оркестром, музыка к многочисленным драматическим спектаклям и кинофильмам, хоры, романсы.

Убеждение Тихона Хренникова: работать замкнуто нельзя. Деятельность художника только тогда чего-нибудь стоит, когда к ней приобщены миллионы трудящихся. Дни советской музыки в Липецке или масштабнейшие фестивали совет-

ской музыки в Тбилиси, Таллине, — во главе многонационального отряда советских музыкантов — Тихон Хренников. Он интенсивно концертирует, делает интересные по проблематике и стилю доклады, организует «круглые столы» для специалистов и встречи с широкой аудиторией слушателей — трудящихся нашей Родины.

1981 год принес современной культуре новую знаменательную традицию: в Москве прошел первый Международный музыкальный фестиваль, который решено проводить каждые четыре года. В столицу нашей Родины съехались несколько сотен видных советских и зарубежных композиторов, исполнителей, критиков, издателей, общественно-творческих деятелей. В этом, конечно, прежде всего сказался безусловный авторитет советской страны, авторитет ее музыкантов. Но в немалой степени — и авторитет руководителя Союза композиторов СССР — талантливого музыканта, художника, человека большого обаяния и твердой убежденности.

Если судить по объему содеянного, по музыкальным произведениям, под которыми стоит подпись Тихона Хренникова, то можно подумать, что их создатель прожил по крайней мере лет сто пятьдесят. (А что? Вполне реальный возраст для кавказских долгожителей.)

Мне не раз приходилось быть свидетелем бесед Тихона Николаевича с дагестанскими стариками. Они говорили о погоде, о видах на урожай, о нуждах одного аула и целой страны, о событиях в мире. Говорили просто, держались друг с другом естественно. И старикам было легко с Тихоном Николаевичем, хотя они были намного старше его.

А недавно в Махачкале один молодой композитор, которому во время пребывания в Москве довелось беседовать с Тихоном Николаевичем, восхищенно говорил мне: «Удивительно! Такая высокая гора, а совсем не подавляет... Старше меня почти в два раза, а легко с ним, как с ровесником...»

Действительно, Тихон Николаевич может как ровесник беседовать и с молодым человеком, и со стариком. Потому что он и тому и другому — ровесник, он — ровесник нашего советского времени. Творчество Тихона Хренникова вобрало в себя лучшие черты его музыкальных предшественников, а продолжается и развивается оно молодыми талантливыми учениками профессора, и потому устремлено в будущее.

А сам выдающийся маэстро, как и прежде, преисполнен энергии, творит молодо и вдохновенно. Чудодейственное свойство его музыки таково, что ей просторно может быть в дождевой капле, но и тесно в океане бурливом. Такой летит она над просторами земли, такой приемлют ее сердца людские.



## БРОСКОСТЬ ЛАДОВОЙ ПАЛИТРЫ

ЭТЮД О ПЕСЕННОЙ МЕЛОДИКЕ

У каждого крупного мастера — не только свои идеи, свои темы в искусстве, но и свой колорит высказывания. От чего же он зависит?

«Искусство начинается с чуть-чуть», — мудро заметил русский художник К. Брюллов. И действительно: в этом «чуть-чуть» — тайна художественной индивидуальности. Стиль художника, его манера мыслить, его способность волноваться и удивлять других — все сопряжено с тончайшими нюансами палитры Мастера. Палитра, если хотите, выражает самое существо таланта творца, его неповторимый взгляд на мир, его мировоззрение.

Когда мы анализируем музыку Т. Хренникова, нельзя пройти мимо того факта, что искусство композитора-новатора таит в себе удивительную силу притяжения, коей обладает простая песенная интонация. Факт вроде бы общеизвестный. Однако далеко не изученный. Можно утверждать, что сила художественной убедительности симфоний Т. Хренникова, его инструментальных концертов, балетных или оперных партитур, в частности, заключена в необычности (лучше сказать — необычайности) музыкального колорита. Именно колорита. Типично хренниковского. На редкость своеобразного. Достаточно несколько тактов музыки, чтобы на слух ясно ощутить стиль композитора! Исследовать строго научно причины этого мощного воздействия современной интонации — значило бы создать капитальный труд. Ни в коей мере не претендуя на это, мы остановимся в данной статье лишь на отдельных примерах из богатейшего арсенала песенных творений Т. Хренникова. При этом мы будем стремиться показать своеобразие ладового колорита, как средства выражения глубокого содержания.

Высоко оценивая музыку Т. Хренникова, академик Б. Асафьев не случайно говорил о ее «прочности и художественной обоснованности в выражении замысла»<sup>1</sup>.

Серьезно понять сказанное Асафьевым можно лишь при условии проникновения в «жизнь лада» — наиболее специфического средства художественной выразительности, присущего именно (и только лишь!) музыкальному искусству. И прежде чем мы продолжим исследование оригинального почерка Т. Хренникова, необходимо уяснить весьма существенную особенность лада в песенной интонации.

В песенной интонации Асафьев слышал и осознавал особую роль «акцентов и выкриков»<sup>2</sup>. Действительно: наш слух отчетливо фиксирует внимание на ударе. Такова закономерность восприятия не только музыки, но и речи.

Однако в мелодическом развертывании акценты не изолированы, а составляют единую систему. И если внимательно вслушаться в ту или иную песенную мелодию, легко обнаружить, что «ударные» звуки (сильные и относительно сильные доли такта) заключают в себе наиболее емкие ладовые элементы. По сути дела, акцентный ряд четкой ритмованной музыкальной темы является собой «линию скрытого лада» (ЛСЛ) — скрытого, ибо линия эта объединяет звуки на расстоянии, монтирует их по принципу «от акцента к акценту». Напомним, что Асафьев понимал под интонацией отнюдь не только мотив или фразу, но всю музыкальную матерью, из которой состоит произведение. И мы имеем основание утверждать, что линия скрытого лада, расположенная на акцентах песенной мелодии, — это и есть главная интонация песни, а вернее сказать, ее интонационный фундамент. На нем основывается действие «тайных пружин» ладовой организации; исходя из него, можно определить (хотя бы в известных пределах), в чем особенность ладового наклона данной мелодии, и шире — индивидуального песенного стиля.

Заглянем в глубь песенной интонации Хренникова и попытаемся установить, как реализуется «жизнь лада», его скрытой линии, определяющей основной колорит музыки, а следовательно, и характер художественного образа.

Чарующее своеобразие популярнейшей «Серенады» («Ночь листвою чуть колышет») Хренникова — не только в новых, свежих оборотах, полных грации и ювелирного изящества. Доходчивость «Серенады», ее изумляющая простота кроются и в привычности ладового фундамента, давно проверенного, как сказал бы Асафьев, «общественным ухом». Что же это за фундамент?

Не нужно слишком напрягать свой слух, чтобы уловить специфику звукоряда, образующегося на опорных точках мелодии — это ясная пентатоника:  $e^1-fis^1-gis^1-h^1-cis^2$ . Именно она формируется линией скрытого лада! Именно она в центре ладового действия хренниковской «Серенады». Мы хорошо ощущаем сильные, относительно сильные доли такта, подчеркнутые звуки синкопированной фигуры, то есть буквально все акцентированные элементы упорно и настойчиво выделяют пентатонику. Полный ее звукоряд формируется на слуху уже в первых тактах мелодии. Дальнейшее развитие красноречиво свидетельствует о закреплении пентатоники в ЛСЛ.

Что же дает здесь пентатоника в плане эмоци-

<sup>1</sup> Б. Асафьев. Патриотическая идея в русской музыке. Избр. труды, т. V. М., 1957, с. 43.

<sup>2</sup> Б. Асафьев. О русской песенности. Избр. статьи. Вып. 2. М., 1952, с. 59.



и осо-  
ков» 2.  
ирует  
ность

акцен-  
систе-  
у или  
ь, что  
иль-  
ее ем-  
нтный  
явля-  
Л) —  
ки на  
т ак-  
пони-  
ив или  
кото-  
снова-  
д, рас-  
ции, —  
ни, а  
фун-  
«тай-  
дя из

стных  
клоне-  
льного

рени-  
зуется  
яющей  
и ха-

«Сере-  
рени-  
х, пол-  
ходчи-  
га кро-  
амента,  
в, «об-  
амент?

х, что  
ющего-  
ая пен-  
на фор-

она в  
«Сере-  
относи-

звук  
ьно все  
тойчиво  
звукоряд  
тах ме-  
во сви-  
в ЛСЛ.  
эмоци-

статья.



... с Ф. Раевской

онально-художественном? Как влияет она на характер образа «Серенады»? Отвечая на эти вопросы, скажем сразу: музыка значительно перекрывает стихотворный текст П. Антокольского, сжатый до двух четверостиший и, конечно же, подразумевающий дальнейшую эмоциональную реакцию на поэтическое слово (потому значительная часть «Серенады» — свободный вокализ!). Музыка «Серенады» воплощает юношескую мечту. В шекспировской ее полноте. Ибо сильное чувство, захватившее героя, переполняет сердце! Оно бескомпромиссно, неделимо, всеобъемлюще! И коль скоро это чувство овеяно нежностью, то и мажорный лад, «влюбляющий в себя» наш слух, как бы внушает нам эту нежность, внедряет в наше сознание самые радужные, самые лучистые акценты мелодии, дающие слуху наслаждение пентатоникой. Она словно бы тайно излучается откуда-то из глубины, из самых недр развитой диатонической мелодии. Очевидно: пентатоника осветляет мажорный лад «Серенады», делает его исключительно радужным! И, между прочим, отлично оттеняет атмосферу лунного пейзажа («Ночь листвою чуть колышет, серебрится диск луны»).

Можно ли встретить еще где-либо пентатонный звукоряд ЛСЛ в мелодике Хренникова? Да. Именно там и только там, где композитор подчеркивает безоблачность настроения, особую просветленность звучания, необходимую для создания соответствующего художественного образа.

Но показательно, как гибко модифицируется безоблачный мажор Хренникова, когда к тому располагает сам характер образа, когда в палитру радости внедряется пусть даже малейшее

омрачение! Такая легкая «тень» пробегает в сюжете знаменитого пушкинского стихотворения «Я здесь, Инезилья». Восторженный и вместе с тем обвораживающий тон речи влюбленного чуть драматизируется, вбирает в себя, между прочим, и нотки юношеской бравады, и мотивы сомнения. Но драматизация мимолетна, тень подозрения рассеивается волной бурно нахлынувшего чувства.

С какой чуткостью передает Хренников тонкую драматургию пушкинского стиха, определяющую интонационный конфликт в его музыкальной интерпретации! В чем же он заключается, и как строится логика его развития?

Противопоставлением ладов — мажора и его параллели (E-dur—cis-moll) в двух смежных частях формы? Не только:

а) Allegro non troppo

б) a tempo

Внутриинтонационное противоборство значительно заостряет линия скрытого лада, формирующая контрастные «заряды». Сравним «дебют» мелодии — а с ее развивающей серединой — б. Если первая часть являет собой ярко



выраженную пентатоническую структуру ЛСЛ (и это прекрасно аттестует образ, чем-то близкий шекспировской «Серенаде», — образ ночной тишины, сулящей радость встречи с любимой), то средняя (начиная с вопроса «Ты спишь ли?») — дает на акцентах столкновения полутонов, диссоциирующих звуков тритона (*a—dis*). Потому-то с такой удивляющей свежестью звучит и реприза, вновь воспроизводящая пентатонную линию скрытого лада. Заметим, кстати, что в своей интерпретации пушкинского стихотворения Хренников оказывается прямым наследником и продолжателем глинкавских традиций. Чтобы понять сказанное, достаточно вспомнить самое начало глинкавского романа «Я здесь, Инезилья», где столь четко ощутима свойственная Глинке гексахордная волна мелодии-интонации, в которой сразу угадываешь меты типично русской пентатонности. У Хренникова русская пентатонность выражена не явно, а исподволь, в линии скрытого лада, на опорных точках мелодии.

Но показательно, что Хренников, как и Глинка, интуитивно ощутил тяготение к просветленной тональности (несмотря на внешнюю обстановку действия в пушкинском стихотворении: «объята Севилья и мраком и сном»). Мрак и сон в данном случае лишь внешняя рамка событий, а истинное содержание романа — утверждение жизни, полнота излияния чувства! Ночь высвобождает его из границ условностей повседневного бытия, и монолог влюбленного звучит как символ неизбывной и неистой человеческой радости. Именно это и привлекло Хренникова, подтолкнуло на создание светлого «испанского танца» с искрящимся гитарным ритмом.

Быть может, наиболее рельефно жизнелюбивая тональность в творчестве талантливого художника проявилась в период «всеобщего ненастья», тогда, когда над нашей страной сгустились зловещие тучи, когда казалось очень трудным «прогнозирование мажора». Мы говорим о песнях, созданных Хренниковым в дни Отечественной войны, о песнях-героях, что помогли советскому солдату одолеть врага, о песнях-друзьях, в характере которых воплощались и тревога за людские судьбы, и энергичный призыв к действию, и твердость веры в грядущую победу. Твердость веры... В широком смысле слова это и есть «прогнозирование мажора». Но даже если сузить значение данного термина, перенести его на лад, на гармонию композитора, то и тогда «прогнозирование мажора» указывает на просветленность палитры...

Перейдем к отдельным примерам.

Две песни Т. Хренникова, рожденные в огне войны, типизировали образы, вызванные буднями тяжелых испытаний: это «Прощание» и «Песня артиллеристов». Песни на разные темы, написанные в разных жанрах. Каждая из них имела не только свой характер, но и свою судьбу. Но обе выражали суровое время.

Естественно, что в сопоставляемых произведениях оказалось много общего. Что именно? Маршевость. Словно бы заторможенная поступь по-русски сдержанного «Прощания» и лихое приплясывание марша в «Песне артиллеристов», отлично передающее задорный дух русского воинства. В их мелодиях по-своему преломились черты песенного искусства гражданской войны, выразившиеся в облюбованном композитором ритме с рублеными окончаниями фраз, словно бы чеканящими слова песни:

Главное же — активная жизнь лада. Отталкиваясь от городской русской лирики, Хренников вроде бы следует традиционной форме русского напева и во второй фразе поворачивает мелодию из минора в мажорную параллель. Но поворот лишь кажется традиционным. На самом деле композитор новаторски переосмысливает национальную традицию, типично хренниковское слышание русского лада отличается новым и точным ощущением пульса времени.

В чем же оригинальность ладового поворота? В чем новый принцип взаимодействия минора с мажором в первых двух фразах? В чем отличие этого принципа у Хренникова от других мастеров жанра? На эти вопросы дает ясный ответ ЛСЛ песни Хренникова:

Нельзя не заметить, что в русле минора линия скрытого лада сразу же выявляет трезвучие параллельного мажора. Но трезвучие это не воспринимается светлым. В том-то и своеобразии художественного решения: каждый звук здесь расцветен красками минорного лада. И тем не



менее мажорная последовательность опор — словно звучание уверенного голоса из-за кадра. В следующей фразе реализуется прорыв мажора, обретающего теперь устойчивый центр.

Особая тонкость ладового развития в «Прощании» и «Песне артиллеристов» именно в том, что в первой фразе скрытая линия прогнозирует мажор, а во второй фразе «прогноз» подтверждается мажорной тоникой. Эта филигранно отточенная ладоинтонационная драматургия великолепно аттестовала героические образы: в органичном переплетении контрастных красок ощущалось напряжение тона, и (очень существенно!) суровость перемежалась просветлением, что явилось одним из художественных средств выражения образов мужества. Это и есть подлинное новаторство!

Хренников и позже не расстался с найденной им ладовой драматургией «прогнозирования мажора». Мы находим ее в одной из лучших советских песен о труде, воплощающих героический образ шахтеров:

„Марш шахтеров“ (фрагмент из припева)

Tempo di marcia

Мы лю- бим ро- дину сво- ю, теп- ло и свет при- но- сит лю- дям. Мы  
бы- ли сме- лыми в бо- ю и славу но- ву- ю до- бу- дем.

Опять в начале минорной песни в ЛСЛ просвечивает мажорное грезвучие, а затем мажорный лад открыто провозглашает свою тонику! И взаимодействие противоположных ладов в «Марше шахтеров» обретает свойственный композитору характер... Характер волевой, поистине героический (и многокрасочный!), характер, полюбившийся миллионам советских людей. Отнюдь не случайно! Давняя русская традиция снова выступает в современном обновлении индивидуального стиля!

Отметим, в частности, любопытную деталь в «Марше шахтеров», а именно: двойную экспозицию одного и того же комплекса ЛСЛ ( $e^2-d^2-h^1-h^1-g^1-g^1$ ), последовательно проводимого в контрастном колористическом освещении. Такое явление по-своему развивает известный в народе (а далее — и в классической русской музыке) принцип мелодического развертывания, где один и тот же мотив выступает в разных ладогармонических нарядах, нередко в «одеяниях» параллельных ладов. Эта традиция стимулирует творческую фантазию Хренникова в «Марше шахтеров». И не только в этом марше. Сегодня ладовая вариантность (плоть от плоти русской традиции!) одухотворяется в новой и уже популярной песне Хренникова из телефильма «Время выбрало нас»:

„Время выбрало нас“

Marciale

Вре- мя нас со- бира- ло в бо- е- вы- е полки. Вре- мя  
нам вы- да- ва- ло на- пред- пун- ктах пай- ки.

Строгий профиль начальных мотивов, в коих сразу ощутим гражданский пафос героини, трепетное волнение интонационных взлетов, накрепко связывает современную песню Хренникова с революционным русским фольклором.

Но и те минорные песни Хренникова, в которых отсутствуют мажорные модуляции (или даже отклонения), — мажорны по существу своему. В широком понимании этого слова. В песнях





Хренникова не найдешь уныния, не встретишь надрывной меланхолии. Укрепление духа. Всегда и везде. Это могло бы стать эпиграфом к интонационной жизни хренниковских сочинений.

Знаменитая «Колыбельная Светланы» или вездесущая «Застольная» («Забыть ли старую любовь») — подлинные шедевры остроэмоциональной лирики, рождающие трепетный, устремленный характер. Да, устремленный! И показательно, что в интонационной структуре этих прекрасных песен (каждая из них отличается несомненным своеобразием) есть и общие меты хренниковского стиля. В процессе накопления кульминационной энергии «Застольной» и «Колыбельной Светланы» ЛСЛ двух песен становится идентичной, указывая на типичное проявление интонационной динамики у автора. Волевой мелодический подъем как бы «ломает» функциональные каноны, «преодолеывает» традиционные ладовые тяготения.

Конкретное выражение этого в том, что метрически сильная доминантовая септима не «разрешается», напротив — идет вверх, как бы наперекор привычному своему поведению. Кульминационное нарастание обретает исключительный накал. И в этом неукротимом порыве к мелодической вершине — богатейшая игра ладовых красок, дающая эффект просветленности.

Очень характерно в этом плане признание одного из слушателей — старого уже человека и большого ценителя искусства: «Когда замирает мелодия песни Хренникова на слова Роберта Бёрнса («Забыть ли старую любовь»), я чувствую себя моложе. И сильнее. Сколько в ней глубины! Сколько чувства! Не это ли гимн настоящей мужской дружбе, пронесенной через десятилетия?! Горечь пережитого отступает. Хочется верить в хорошее. И на душе — светло».

...«На душе — светло». Наверное, такое признание слушателя — истинная награда композитору, творения которого стали для нас классическими.

«На душе — светло». И это прежде всего результат воздействия простой мелодии. Простой, но по сути очень сложной, эмоционально щедрой, темпераментной, по-хренниковски запальчивой!

Формы, в которых проявляется интенсивность излучения энергии в мелодике Хренникова, практически так же неисчерпаемы, как бесконечны повороты живой интонации. И это качество стиля Хренникова, рожденное самой эпохой, в которой формировался и мужал талант композитора, неизменно. Неизменно, конечно, лишь в определенном смысле: реализация той или иной художе-

Фотографии, помещенные в данном разделе, принадлежат разным мастерам; некоторые из них — из семейного архива Т. Н. Хренникова.

TORONTO CONSERVATORY OF MUSIC

Conservatory Concert Hall  
(North Entrance, University Avenue)

Friday Evening, May 1st, 1942, at 8.15 o'clock

**Salute to the Soviet Union**  
A Concert of Music by Soviet Composers

**Programme**  
GOD SAVE THE KING

Red Army's Marching Song  
Song of the Dnieper  
Russian Dancing Song  
String Ensemble under the direction of  
CHIMS DAFREY

Romeo and Juliet (1937)	S. Prokofiev
Scene - Marcato - Danse de jeunes antillais	
Poem (1927)	A. Khatchatourian
MYRTLE MERETSKY	
Dance, Op. 15 (1927)	A. Weprik
Three Pieces, Op. 5 (1915)	T. Khrennikov
Portrait - Funeral - Dance ELINOR DOAN KAYE	
Sonata, Op. 12, No. 2 (1935)	W. Shebalin
Preludio - Aria - Marcia - Rondo	
Toccata (1932)	A. Khatchatourian
ALFRED JOHNSON	
Concerto for piano and orchestra, Op. 35 (1933)	D. Shostakovich
Allegretto Lento Moderato Allegro con brio GERALDINE SHUSTER String Orchestra under the direction of ETTORE MAZZOLENI	

This Programme has been arranged by Boris Berlin and Godfrey Ridout  
All solo pianists are from the Studio of Boris Berlin

Программа концерта советской музыки в зале Консерватории в Торонто (Канада) 1 мая 1942 года

ственной задачи всегда сопряжена с тенденцией к осветлению темы — даже трагической! И нельзя считать, что это стихийное свойство таланта. Отнюдь нет! Куда важнее другое, то, что стремление к «мажорному торжеству» — это сознательная направленность художника на оптимизм, это свидетельство прочности эстетической платформы Большого Мастера, утверждающего в своем искусстве высокие идеалы нашего времени!

с  
ту  
то  
пр  
ш  
(П  
со  
ко  
Ю.  
ны  
ст  
ра,  
ну  
это  
жи  
пра  
и р  
Б  
шту  
лод  
век  
дет  
поз  
хар  
ля  
фор  
За  
нета  
из  
Скер  
дет  
Оста  
гла  
вал  
С. Ре  
(фор  
Рай  
щны  
сыгр  
Ю. Л  
Ды  
ла И  
смерт  
тата -  
Единс  
affacc  
ше св  
Дру