

ОПЕРА „МАТЬ“ Т. ХРЕННИКОВА

Ю. КРЕМЛЕВ

К сорокалетию Октябрьской революции три оперных театра нашей страны (в Москве, Ленинграде и Горьком) поставили новую оперу Т. Хренникова «Мать» (либретто А. Файко по повести М. Горького).

Не ставя своей задачей оценку каждого из этих спектаклей, я остановлюсь на опере «Мать» как произведении Т. Хренникова¹.

Т. Хренников — несомненный и убежденный представитель искусства социалистического реализма, ставящего своей задачей не только правдивое понимание, но и целеустремленное изменение жизни.

Реалистические основы творчества Т. Хренникова многосторонни. Композитор хорошо знает народную жизнь, и знает не вообще, не умозрительно, а именно через музыку, через интонационные проявления этой жизни. Среднерусская песенная и танцевальная интонация богато представлена в творчестве Т. Хренникова, притом не как совокупность сторонних слуховых наблюдений, а как родная, естественная музыкальная «речь» композитора. Многоразличны связи музыки Т. Хренникова с народным песенно-танцевальным бытом, со сферами протяжной песни, частушки, с героическими и лирическими, с серьезными и шуточными элементами музыкального фольклора. Т. Хренников очень непринужденно сочетает, сплавляет, объединяет как крестьянские, так и городские песенно-танцевальные элементы, что обеспечивает его музыке широкую интонационную основу, возможность доходчивого воздействия на различные круги слушателей.

Превосходное владение жизненной реальной интонацией позволяет Т. Хренникову самыми лаконичными штрихами, верно, метко очерчивать различные образы, выхваченные из жизни.

Но Т. Хренников не только бытописатель, он и психолог. «Силуэтность» музыкально-сценического портрета удовлетворяет его лишь применительно к эпизодическим образам. В отношении главных своих героев Т. Хренников настойчиво и плодотворно ищет «объемности», стремится представить их в становлении, в развитии эмоций.

Особенно увлекают Т. Хренникова эмоциональные порывы, бурные, неудержимые нарастающие чувства, те моменты душевной жизни человека, когда он освобождается от всего рассудочного, принужденного, целиком отдаваясь нахлынувшим переживаниям. Такие волны эмоций, то

¹ Постановки оперы Т. Хренникова «Мать» на сценах различных музыкальных театров заслуживают особой и развернутой оценки. В одном из ближайших номеров намечено дать специальную статью о работе театров над этим произведением. (Ред.)

круто вздымающиеся, то широко, плавно растекающиеся, типичны для музыки Т. Хренникова, составляя один из важнейших факторов построения его оперных форм. Порою, долго сдерживая чувства своих любимых героев, композитор как бы накапливает их, и, наконец, дает им вырваться наружу, сокрушая препятствия драматической или сценической ситуации. Эти апофеозы искренности у Т. Хренникова особенно привлекают, так как в них — главное существо его задушевного искусства.

Романтика, которой проникнуто творчество Т. Хренникова, связана с присущими его творчеству основами социалистического реализма. Т. Хренников не боится, не избегает суровых, остро драматических сюжетов, а, напротив, питает к ним особое пристрастие. Но он ищет в них не повода для мрачного, подавляюще-тревожного взгляда на мир, для смакования трагического или ужасного. Напротив, Т. Хренникову подобные сюжеты дают повод показать силу человеческого мужества, неистребимость веры в счастье. Постоянная способность положительных героев Т. Хренникова видеть будущее лучшим, чем настоящее, свидетельствует о подлинной прогрессивности, о сердечно-жизнерадостном гуманизме его романтики, о большом, крепком здоровье его искусства в целом.

Оперное творчество Т. Хренникова началось в годы, когда особенно популярны были крайности так называемой «песенной оперы». Он отдал им дань, но уже тогда стремился преодолеть односторонность и ограниченность таких крайностей.

С годами оперная музыка Т. Хренникова все явственнее обогащалась за счет ариозных и речитативных средств. Этим факторам — равно как и фактору песенности — автор все заметнее отводил наиболее естественную роль, завещанную еще классиками: песенности, как средству воплощения наиболее обобщенных эмоций и средству жанровой характеристики; ариозности, как средству портретного выражения героя в целом или главнейших сторон его личности, главнейших его эмоциональных состояний; речитативности, как средству перевода на язык музыки связующих «разговорных» моментов драматургии.

Тем не менее все эти моменты пока еще не получили равноправного развития в оперной музыке Т. Хренникова. Песенное начало сохранило в ней свое первенствующее в смысле интонационной выпуклости и яркости значение. Наиболее запоминаются именно песенные образы, песенные интонации опер Т. Хренникова. Ариозное начало в его операх и ныне не достигло той интонационной рельефности, которая позволила бы поставить его рядом с песенным началом. Правда, ариозность у Т. Хренникова сильно отличается от речитативов, но все же содержит в себе значительную долю речитативных элементов. Там же, где в ариях Т. Хренникова они ослабевают, ариозность приближается к песенности, что опять-таки свидетельствует о недостаточной кристаллизации ариозного начала. В итоге, и ариозное и речитативное начала, несмотря на их принципиальное различие, выполняют в операх Т. Хренникова в основном функцию драматического движения, тогда как начало песенное заявляет права на господство чисто музыкальных выразительных средств.

Постоянное тяготение Т. Хренникова к воплощению образов народа определило большую роль хоров в его операх.

Что же касается искусства вокальных оперных ансамблей, то оно не получило в оперной музыке Т. Хренникова широкого развития. Этому мешало прежде всего то же подчиненное положение ариозного начала, поскольку наиболее плодотворной основой ансамблей может быть только ариозность. К тому же тут, очевидно, сказалось свойственное ряду

композиторов-реалистов предубеждение против опасности нивелировки индивидуальных образов героев при ансамблевом пении. Нельзя не признать, что в данном плане оперные ансамбли (особенно при большом числе участников) представляют одну из наиболее условных форм оперного искусства, хотя таким гениям оперной музыки, как Глинка или Верди, удавалось добиваться некоторой образной индивидуализации одновременно поющих. Секрет этой индивидуализации обусловлен опять-таки большой выпуклостью ариозного интонационного начала, т. е. тем, чего оперной музыке Т. Хренникова недостает.

Однако не питая пристрастия к многосоставным оперным ансамблям, Т. Хренников оказывал и продолжает оказывать большое внимание дуэтам. И это также естественно, как показатель склонности к самой простой, наглядной и рельефной форме ансамблей, при которой нивелировка менее всего грозит.

Нельзя не отметить особо роль оркестра в операх Т. Хренникова. Он привнес в свои оперы полноценную выразительность оркестрового «сопровождения», способного не только колоритно сопутствовать развитию вокальных партий, но и в ряде моментов выделяться, «выходить вперед», то увеличивая силу эмоций вокальных партий, то достигая самостоятельного образного значения.

Большая отзывчивость оркестра вновь свидетельствует о стремлении Т. Хренникова к синтетичности оперного жанра. Не раб голосов, но и не властелин над ними, — таков в принципе оперный оркестр Т. Хренникова. Если же этот принцип не всегда выполняется, то виной чаще всего служит пылкий темперамент композитора. Несмотря на принципиально ценную любовь к струнным и на привлекательное умение во многих случаях вести тонкие узоры сопровождающих оркестровых голосов, Т. Хренников в моменты больших нарастаний и подъемов подчас грешит против равновесия звучностей (особенно там, где плотные, выдержанные звуки медных инструментов неизбежно покрывают голоса).

Опера «Мать» — радующая творческая удача Т. Хренникова, поучительная в масштабах всего советского оперного искусства.

Можно, конечно, спорить о том, насколько новая опера Т. Хренникова близка к литературному первоисточнику — повести М. Горького. Но, во-первых, совершенной близости между любой литературной первоосновой и любым музыкальным произведением никогда и нигде не существовало. Во-вторых, каждый композитор имеет право самостоятельно трактовать избранный им сюжет. А в-третьих (и это самое важное), музыка оперы «Мать», по моему мнению, безусловно созвучна самым передовым, лучшим идеям горьковской повести, хотя и оригинально их претворяет.

У нас часто говорят о том, что хорошая опера немислима без хорошего либретто. Это мнение, по меньшей мере, спорно; во всяком случае классические оперы далеко не всегда его оправдывают. Но, разумеется, нельзя быть равнодушным к качеству либретто. Тем более существенно это качество в операх, ставящих своей целью максимальную естественность драматургии.

В данном плане либретто оперы «Мать» заслуживает положительной оценки. В нем — при очень большом, неизбежном сжатии фабулы — сохранены основные конфликты и образные контрасты повести Горького, а отдельные отступления не нарушают цельности общего замысла. Естественно и некоторая романтизация героев — таково требование оперного жанра. Наконец, в либретто по сравнению с повестью Горького усилено — особенно в конце — оптимистическое начало, предчувствие победы революции. И это также вполне закономерно, более того — необходимо:

если повесть Горького возникла в годы реакции и была несвободна от гнетущих эмоций, то опера Т. Хренникова написана в годы величайших побед социалистического строя. Композитор смотрит в прошлое с уверенных и прочных позиций настоящего.

В музыке оперы «Мать» к прежним, знакомым издавна чертам таланта Т. Хренникова присоединяется творческая зрелость. Музыка этой присущи горячность, страстность этического идеала. Чувствуется постоянная жажда автора — не просто показать явления и события, но убедить в правоте дела, защищаемого положительными героями, вовлечь слушателя в русло революционной идейности. Глубокая искренность и неподдельная эмоциональность композитора способны заражать, и именно они обуславливают подлинную художественность целого, поскольку идеи становятся образами.

Можно с большим удовлетворением отметить, что в музыке оперы «Мать» возросло значение светлых, жизнеутверждающих образов в сравнении с рядом опер, изображавших положение народных масс при царизме. В подобной акцентировке мрачной безысходности или серости сказывалось невольное принижение народа, якобы утратившего полноту духовной жизни в теснинах социальных бедствий. Т. Хренников не совершает этой досадной и эстетически опасной ошибки. Не устраняя образов мрака, тоски и чудовищной угнетенности, он, однако, вносит в партитуру своей оперы столько жизнерадостных, солнечных красок, что они начинают главенствовать и вести действие.

Художественность высокоидейных образов оперы расширяется и углубляется за счет их жизненного многообразия.

Павел Власов, Андрей Находка, Весовщиков — у Т. Хренникова разные люди, хотя и объединенные общей задачей борьбы с царизмом. У каждого из них свой характер, свой темперамент. Власов сочетает большую выдержку и цельность натуры с остатками юношеской неуравновешенности; Находка полон стойкого, животворного юмора; в душе Весовщикова бродят сумрачные, анархические эмоции. И все это ярко выражено через музыкальные интонации, характеризующие героев.

Центральный образ матери Павла — Пелагеи Ниловны — яснее и последовательнее всех других воплощает путь идейно-душевного развития — от фаталистического до революционного взгляда на жизнь.

Поэтично и целомудренно ведет Т. Хренников контрастную всем жизненным суровостям линию любви Павла и Сашеньки. Тут принципиально продолжена та обаятельная своей чистотой и вместе страстностью этика любви, которая впервые с подкупающей силой выступила в опере Т. Хренникова «В бурю» (в образах Наташи и Ленки). Но в данном плане опера «Мать» не повторяет оперу «В бурю»: там в любовных чувствах героев преобладала стихийность, здесь они освещены ясным и уверенным сознательным началом.

С обычной для Т. Хренникова меткостью интонационного рисунка найдены верные штрихи быта, придающие поэме о революции характер жизненной конкретности.

Образы врагов в опере «Мать» (как и в первой опере Т. Хренникова «В бурю») удалась слабее, чем образы положительные. Основную причину этого надо, думается, видеть в страстном эмоциональном утверждении положительного идеала, которое мешает композитору с равной силой и увлеченностью рисовать зло. Это, конечно, недостаток объективной концепции целого.

Враги в музыке оперы «Мать» условны и в построении их образов. Т. Хренников постоянно пользуется не столько реальными интонационными характеристиками, сколько приемами гротеска, искажения естест-

венных музыкальных интонаций (отсюда, например, столь частое употребление оборотов тритона и увеличенного трезвучия). «Остранение», «чужеродность» подменяют точную образную характеристику. Тем не менее этим образом врагов (будь то шпионящий табельщик Исай Горбов, жандармы или члены царского суда) нельзя отказать в одном — в наглядности. Не будучи глубокими, они все же приметны и дают возможность безошибочно следить слухом за всеми появлениями враждебных сил.

Массовые сцены оперы (сцена демонстрации, сцена в суде) поставили перед композитором очень трудные задачи. Автор сумел избежать в этих сценах затяжек и многословностей, дав решения простые и динамичные.

Песенные фрагменты оперы «Мать» обладают большой выпуклостью, доходчивостью и запоминаемостью. Ариозное начало развито значительно, но в большинстве случаев оно не отделено резкой чертой от сферы мелодического речитатива. Хоры усиливают важнейшие идейно-образные кульминации оперы. Среди ансамблей преобладают дуэты. Оркестр внимательно и отзывчиво следит за действием, активно поддерживая его, но временами и несколько перехлестывая.

В строительстве оперных форм Т. Хренников стремится к динамической подвижности, сочетающейся с прочным цементированием и закругленностью.

Уже в опере «В бурю» прекрасно обнаружилось умение Т. Хренникова при посредстве резких «переключений» интонаций и решительных поворотов ритма оживлять действие, обогащать его контрастами и как бы подталкивать вперед и вперед. В опере «Мать» этот драматургический фактор не только сохранился, но и приобрел значительно большую пластичность. Здесь очень действенны смены интонационных сфер и смены ритмов.

Будь такие смены определяющим, единственным средством развития, оно свелось бы к ничем не ограниченному, хаотическому потоку. Одним из средств организации и цементирования является применение лейтмотивов. Последние служат как для характеристики персонажей, так и для характеристики ситуаций. Так, шуточно разбитная тема Находки, появляющаяся впервые в первой картине оперы («Та ли хата, или нет»), становится его лейтмотивом. Гротесковая тема первого появления Исай Горбова в дальнейшем лейтмотивно объединяется с темами жандармов, судей и т. п., т. е. становится лейтмотивом вражеских сил. Во второй картине в дуэте Сашеньки и Павла формируется лейтмотив их любви, а сразу же вслед за этим возникает фанфарный лейтмотив революционной борьбы, позднее повторяющийся в сцене демонстрации. Песня подпольщиков «Довольно нам горя, довольно ненастья», в сущности, оказывается также лейтмотивом. Лейтмотивные образования имеются в партиях Пелагеи Ниловны, Весовщикова и других персонажей.

Наряду с лейтмотивным цементированием действия Т. Хренников широко пользуется и приемом тематических возвратов. Так, первая картина оперы начинается и заканчивается тоскливой песней охмелевших мастеровых; эта песня напоминает о тягостном подневольном существовании рабочей слободки. Третья картина открывается и завершается музыкой сторожей, дежурящих на фабричном дворе. В четвертой картине песня Павла и Находки «Друзья идут» повторяется дважды (в начале и в конце картины). Картина шестая обрамлена звуками печального осеннего пейзажа, окружающего комнату тоскующей Сашеньки. Как видим, приемы закругления формы применены в опере хотя и не повсеместно, но широко и притом далеко не случайно. Не трудно заметить, что их нет в тех картинах (второй, пятой и седьмой), которые наиболее драматичны, бес-

покойны и тревожны по своему содержанию. А это указывает на очень важный принцип построения оперных форм у Т. Хренникова. Действие, вначале замкнутое тесным кругом застойного быта рабочей слободки, затем испытывает ряд потрясений, стремится вновь устояться — то на радостных, то на горестных эмоциях, но завершается порывом, страстным призывом: покоя нет! борьба продолжается и нарастает!

Краткий обзор картин оперы «Мать» в их последовательности поможет нам выделить отдельные, существенные, на наш взгляд, моменты.

В первой картине просто и убедительно показан жестокий гнетущий быт рабочей слободки, намеченный и песней «Осень темная, темь ненастная», и озорной частушкой Марии Корсуновой. Скользит зловещая тень Исаия Горбова. Как будто мрак непрогляден и оставляет простор лишь для хмельного разгула. Его не могут рассеять и сердечные заботы, тревоги матери («Хоть и ласков со мной, но всегда молчалив»), думающей и гадающей о неясном для нее поведении сына. Напомним, кстати, что уже в первой своей опере («В бурю») Т. Хренников нашел убедительные интонации материнской любви, заботы и жалости.

Но вот Павел признается матери, что он связан с революционерами. Его монолог суров. И надо сказать, мелодический речитатив здесь очень к месту: несмотря на все свое мужество, Павел не может не волноваться — как примет его признание мать; законченная ария прозвучала бы здесь пустой декларацией. Очень просто, хорошо найдено и заключение монолога («Я с ними, мать, до гроба навсегда»), звучащее, как непрелюдная клятва.

Последующее появление Находки с его шуточной песней («Та ли хата, или нет») способно, пожалуй, шокировать иного пуриста внезапным переключением из патетического в бытовой план. Но это один из типичных для Т. Хренникова жизненных контрастов — в конце концов мы с ним примираемся и даже начинаем ценить такую замечательную способность композитора смещать эмоциональные планы. Последующие сцены первой картины как будто не вносят чего-либо существенного. Но решающий идейно-эмоциональный перелом уже совершился. Когда в конце картины возвращается пьяная песня мастеровых, мы воспринимаем ее по-иному, чем вначале. Там она почти манила, засасывала. А теперь против нее уже выработалось могучее противоядие — порыв к революционному преобразованию жизни. Темный, страшный быт становится из жутко манящего ненавистным, и в этом — творческая победа композитора.

Вторая картина — первое решительное столкновение сил, первое обнаженное вскрытие социальных противоречий. Музыка здесь весьма беспокойна и подвижна, в ней нет почти ничего постоянного. Краткая экспозиция образа Находки вначале задумана очень метко: неколебимое спокойствие и ласковое мужество его интонаций резко контрастируют настроениям назревающей бури. Последующий любовный дуэт Сашеньки и Павла (оригинально задуманный, как дуэт людей, не слышащих друг друга), быть может, не слишком подготовлен. Но он тоже играет важную роль, продолжая экспозицию всего светлого и радующего. На этом экспозиция и заканчивается. Все последующее развитие картины полно драматизма и тревоги. Собираются подпольщики, обсуждают свои дела, поют очень выразительную революционную песню («Довольно нам горя, довольно ненастья»). В последующем ариозо Ниловны чутко показано пробуждение глубоких человеческих чувств в этой женщине, измученной годами подневольной жизни с жестоким мужем. Но здесь уже ощущается некоторый недостаток ариозной распевности, мелодической широты; и только заключительное восклицание-вопрос: «Мой сын! Родной мой сын! А я тебе нужна?» — безупречной правдивостью и простотой своих

интонаций спасает дело. Последующая музыка, рисующая уход подпольщиков (легкий марш в ре мажоре), любопытна своей близостью к маршеобразным образам из «Кармен» Бизе.

Далее очень хороша ария Весовщикова. В смысле кристалличности мелодического материала это, пожалуй, лучшая ария оперы. Но сила ее не только в мелодической рельефности, но и, главное, в яркой образности выражения мятежной, сумрачно-романтической души бунтаря-революционера. Нет-нет, и в арии Весовщикова с ее суровыми ладовыми сопоставлениями проглядывает близость к Мусоргскому. А синкопированный аккомпанемент подобен величавому прибою широких волн.

Затем появляются жандармы, и Т. Хренников впервые оказывается перед необходимостью нарисовать врагов во весь рост. Он попадает во власть того наглядного, но неглубокого гротеска, о котором мы уже говорили. Зато пленяет своей большой правдивостью и сердечностью заключительное ариозо Ниловны («Я не могу молиться...»), оставшейся в одиночестве, после того как жандармы увели ее сына, Весовщикова и Находку. Здесь, несмотря на господство мелодического речитатива, композитор находит очень сильный подъем мелодической линии, выражая гордую и величавую скорбь матери, уверовавшей в необходимость революционной борьбы.

Третья картина, на мой взгляд, очень неравноценна. Колоритна сама по себе вступительная и заключительная, чуть гротесковая музыка хора сторожей. Однако интонационной конкретности здесь мало и возникают неожиданные ассоциации с той же «Кармен» (миром контрабандистов).

Сильно, правдиво звучит маршеобразный (частично фуигированный) хор рабочих «Несправедливо! Несправедливо!». В нем живо переданы и волевое напряжение, и большая тревога. Но появляющийся в разгар возмущения директор фабрики охарактеризован (как и другие враги) интонационно бледно, поэтому назревающий конфликт не может развиваться до действительной полноты. Не вполне удовлетворяет и ария Ниловны («Нет, не могу поверить!»). Ария темпераментно построена, богата эмоциональными контрастами и оттенками, правдиво выражает рост и иссякание порыва. Тем более жаль, что арии не хватает мелодической широты и выпуклости, которые могли бы сделать ее одной из высших кульминаций оперы. К тому же некоторые интонации, выразительно прозвучавшие в предшествовавшем ариозо Ниловны (в конце предыдущей картины), теперь уже недостаточны и воспринимаются как повторение.

Интерес четвертой картины поддерживается двумя великолепными фрагментами. Один из них — дважды звучащая песня вернувшихся из тюрьмы Находки и Павла «Друзья идут». В мелодии этой песни чудесно найдено слияние фанфарных и песенных элементов. Это — замечательный, неотразимый образ романтики надежд и веры в будущее, озаряющий все своим ровным и сильным светом.

Другой превосходный фрагмент четвертой картины — взволнованный, страстный дуэт Ниловны и Павла, в котором сердечно и искренно передана встреча двух любящих душ после мучительной разлуки. Этот дуэт — одно из высших достижений оперы. Можно, пожалуй, упрекнуть композитора только в деталях: завершающий дуэт бурный скат хроматических октав внезапно придает музыке неуместный оттенок бравурной концертности. Этого легко можно было избежать, постепенно снизив достигнутое фортиссимо.

В пятой картине (изображающей маевку и демонстрацию) действие настолько стремительно, что не дает возможности сколько-нибудь устояться отдельным периодам музыки. Но здесь очень хорош буйный и красочный разгул народного танца: этот взлет народной силы, удали, нео-

должности играет во всей концепции оперы очень важную принципиальную роль. А дальше, в сцене демонстрации, нас привлекает та чуткость, с которой композитор вводит отрывки из известных революционных песен, показывая бурный рост народного возмущения. Чуткость Т. Хренникова к драматургическим возможностям ритма здесь ясно дает себя знать. Хочется особо отметить и сильный драматургический контраст в конце пятой картины, когда музыка тревожного раздумья Ниловны, вновь потерявшей увиденного солдатами сына, вдруг сменяется маршеобразными отзвуками революционной песни, напеваемой вдали Павлом и его друзьями.

Шестая картина очень цельна. Грустно поэтичен пейзаж осенней непогоды, полный тревожных шелестов. Пленяет ряд моментов в партии тоскующей Сашеньки. Особенно хорош ее вокализ: это очень русская музыка, нежная и трогательная, тонко гармонизованная.

Седьмая картина написана с обычным для Т. Хренникова горячим темпераментом. В любовном дуэте Павла и Сашеньки композитор правдиво показывает рост глубокого, самоотверженного чувства, закалившегося в испытаниях. К сожалению, основное содержание картины страдает, во-первых, от гротескной трактовки судей, что придает их реальным и грозным фигурам черты марионеточности, а во-вторых, от недостаточной выразительности центрального сюжетно-идейного момента — речи Павла Власова на суде. Замысел интонационной структуры этой речи понятен: революционер, представший перед царским судом, бестрепетно обличает своих судей. В связи с этим Т. Хренников придал монологу Власова ораторские черты, ввел в музыку фанфарные элементы. Однако композитору не удалось достигнуть здесь такого естественного слияния фанфарности и песенности, как в дуэте Павла и Находки из четвертой картины («Друзья идут»), в силу чего ясный, кристаллический образ не возник. Кроме того, ориентация на ораторскую «громогласность» речи Власова (вместо певучей мелодической проникновенности) заставила Т. Хренникова возложить слишком непомерные задачи на певца; эти задачи, очевидно, способен решить только исполнитель с поистине громовым голосом. Что касается повторения выразительной революционной песни подпольщиков («Довольно нам горя»), подхватываемой хором публики в зале суда, то он действует безошибочно, равно как и бурная оркестровая концовка картины.

Восьмая, финальная картина оперы содержит ряд очень выразительных страниц. Вначале привлекает внимание унылый, мрачный хор пассажиров третьего класса («Свистит чугунка, стучат колеса»), ожидающих поезда. Это очень чуткое напоминание о тяжелой доле народа — после того как перед слушателем прошли картины революционной борьбы. Это выход за пределы чисто рабочей среды, краткий, но зоркий взгляд на положение страны в целом.

Появление пьяного купчика с веселящейся компанией служит одним из любимых Т. Хренниковым броских контрастов. Последующая песня купчика («Сам не знаю, почему...») — подлинная жемчужина бытовой застольной лирики. Слушая ее, ловишь себя на мысли: «а к месту ли это?» Но потом примиряешься с неожиданным вторжением совсем иного круга интонаций, вновь оценивая своеобразную жизненно-контрастную манеру композитора.

Финал картины, в котором Ниловна, окруженная жандармами, бесстрашно разбрасывает листовки, закономерно построен на музыкальной теме речи Власова (ведь именно эта речь напечатана в листовке). Героика мужественной, уверенной в победе борьбы здесь торжествует. И думается, нет никакой необходимости ставить этот финал на театре симво-

лично, с выходом толпы народа на сцену (малоудачная, но цепкая традиция ряда советских постановок, не доверяющих красноречию музыки!). Музыка финала убедительно говорит о силе революции, и зрелище ареста Ниловны только увеличило бы ощущение этой силы.

*

Разумеется, пока еще преждевременно произносить исчерпывающую оценку оперы «Мать». Только после длительного сценического искусства произведение обнаружит до конца свои основные достоинства и недостатки.

И все же подлинная удача Т. Хренникова, на мой взгляд, не вызывает сомнений. Музыка оперы «Мать» полна той идейной целеустремленности и той верности революционным идеалам, которые необходимы нашему искусству. Вместе с тем опера «Мать» превосходит ряд советских опер, посвященных революционным темам, не только горячностью эмоций, но и убедительностью драматургических форм.

Критикуя отдельные стороны оперы «Мать», я имею в виду частные недостатки, а не пороки, так как идейно-художественный замысел произведения отличается подкупающей стройностью и чистотой намерений и чувств. То, что не удалось Т. Хренникову, следует отнести не за счет искажения правды жизни, а за счет огромной трудности задачи. Пусть Т. Хренников в ряде моментов допускает промахи, — метит он в цель, а не мимо цели!

Новая опера, волнующая и трогая, одновременно содержит в себе немало поучительного для дальнейших путей развития советского оперного творчества.

И если прогрессивность ее идей и ее содержания в целом бесспорна, то она, надо думать, возбудит серьезные споры применительно к ряду основных проблем оперной драматургии. Плодотворности этих споров будут способствовать творческая убежденность и высокая идейная принципиальность Т. Хренникова, вновь высказанные его новым, даровитым и сердечным произведением.
