

ТИХОН ХРЕННИКОВ



Андрей
Кокарев



ЖИЗНЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ

ЖИЗНЬ[®]
ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ
ЛЮДЕЙ

Серия биографий

Основана в 1890 году
Ф. Павленковым
и продолжена в 1933 году
М. Горьким



ВЫПУСК

1741

(1541)

Андрей Кокарев

ТИХОН ХРЕННИКОВ



МОСКВА
МОЛОДАЯ ГВАРДИЯ
2015

УДК 78.03(47)
ББК 85.313(2)
К 59

Автор выражает огромную благодарность:

Карине Аравянци — за поддержку и терпение;

Льву Гинзбургу — за верные подсказки;

Всеволоду Задерацкому — за бесценные мысли;

Владимиру Заложному — за дружеские советы;

Евгению Кисину — за смелость и почин;

Игорю Кокареву — за помощь и наставление;

Борису Хренникову — за решительность и инициативу;

Наталии Хренниковой — за яркость суждений.

знак информационной
продукции

16+

ISBN 978-5-235-03824-0

© Кокарев А. И., 2015

© Издательство АО «Молодая гвардия»,
художественное оформление, 2015

*Посвящается моим детям —
Виктории, Тихону, Арине и Артемию —
правнукам Тихона Николаевича Хренникова*

1. КЛЯТВА МОЦАРТУ

На закате своих дней композитор Тихон Хренников, проживший почти 80 лет в Москве, писал: «Елец — мой родной и любимый город. С ним связаны мое детство и юность. С ним связана жизнь самых дорогих и милых моему сердцу людей. В Ельце прошли мои школьные годы, в нем произошло мое первое знакомство с музыкой, здесь пережил я радость и волнение первых концертных выступлений со своими детскими сочинениями. В этом строгом и трудовом городе впервые рождалось и зрело во мне желание отдать накопившиеся силы моим дорогим соотечественникам. Здесь, в Ельце, покоряли мое сознание подростка откровения первых больших чувств — юношеская любовь, дружба. Здесь я вырос духовно и определил свое отношение к окружающему миру».

В этой привязанности к родной земле, к отчому дому — корни его подлинно народного таланта. Запомним его признание: здесь «рождалось и зрело во мне желание отдать накопившиеся силы моим дорогим соотечественникам». Это и есть суть его личности, главное жизненное устремление, проявившееся и в музыке, и в общественной деятельности не в самое простое и благополучное для свободного творчества время. Драма человека и композитора, на пути которого к людям встала жестокая идеологизированная власть, признававшая только безоговорочное служение ее идеям. Эта драма во многом так и останется не понятой его современниками. Он никогда не был неистовым революционером, его музыка всегда, независимо от политической погоды за окном его творческой мастерской, оставалась светлой, доброй и нежной. Такова его природа, от которой не уйдешь...

Вспомним, где и когда он родился. 1913 год — время экономического процветания и бурного развития России. Елец — сердце российской провинции. Чтобы представить себе мир маленького Тихона, откроем 11-й том «Энциклопедического словаря» Ф. Брокгауза и И. Ефрона и попробуем увидеть его

родной город на рубеже XIX—XX веков. «Елец — уездный город Орловской губернии, на реке Сосне; один из лучших русских уездных городов и немногим уступает Орлу. Город делится на две части: старый город, с 6 слободами, и новый город — Засосницкая часть, в последнее время сильно разросшаяся в направлении к станции железной дороги. Старый город, почти весь каменный, расположен на высоком левом берегу Сосны. Узкие улицы, высокие каменные ограды; отсутствие леса сказывается на каждом шагу. Обширная базарная площадь занята хлебными, железными и мануфактурными торговыми рядами. Домов каменных 963, деревянных 2992; магазинных складов 143 каменных и 158 деревянных; лавок каменных 462 и деревянных 452. Церквей 16, все каменные; два монастыря и 7 часовень. Из общественных сооружений выделяется мужская гимназия, построенная на пожертвованные С. С. Поляковым 200 тысяч рублей. Водопровод действует только летом, так как мелко проложенные трубы промерзают зимой. Освещение в городе керосиновое. Жителей за 1889 г. показано 36 250, но к лету 1893 г. население возросло почти до 50 тысяч. Больниц — 3 на 144 кровати. Пять гостиниц. Две типографии. Тюрьма. Окружной суд. Два чугунно-литейных завода, мыловаренный, стеариново-свечной, 21 кожевенный, табачная фабрика, мукомольная паровая мельница».

Тысячу лет стоит Елец на берегах Быстрой Сосны (таково полное название реки). Основанный, как полагают, в 968 году при киевском князе Владимире Красное Солнышко, город впервые упомянут в Никоновской летописи под 1146 годом — на год раньше Москвы! Положение на юго-восточных окраинах русских земель, на границе с Диким полем, предопределило судьбу города. Набеги половцев, нашествия татаро-монгол, вторжения крымских ханов не раз заканчивались разорением, но город упорно отстраивался вновь.

С середины XVII века Елец развивался как город ремесленников и торговцев. Торговля мукой-крупчаткой, выделка кожи, плетение кружев, изготовление рояльной гармоники, производство махорки — всё это сделало город богатым и процветающим, принесло ему широкую известность. Росли капиталы местных купцов и промышленников, изделия местных промыслов растеклись по стране, получили хождение по всей России.

В таком вот типично русском уездном городке 28 мая (10 июня по новому стилю) 1913 года появился на свет Тихон Николаевич Хренников. Будущий композитор и общественный деятель советской эпохи был десятым, самым младшим ребенком в семье приказчика в одной из лавок местных куп-

цов (сперва Криворотова, потом — Заусайлова). Его отец, Николай Иванович, происходил из обедневшего купеческого рода, был человеком строгим, сдержанным, но не без чувства юмора. Скромный достаток позволил дать детям достойное образование, что считалось в семье большой ценностью. Один из старших братьев, Глеб, не только учился в Московском университете, но и обладал замечательным голосом. Его концертный лирический тенор обаял Леонида Собинова, который лично настоятельно рекомендовал Глебу поступать в консерваторию. Но началась Первая мировая, и Глеб потянулся за старшими братьями, армейскими прапорщиками, добился отправки на фронт добровольцем. В отличие от братьев он сложил голову во славу России в одном из последних боев под Двинском в 1918 году.

Спустя почти 90 лет Тихон Николаевич вспоминал, как подкосила мать полученная с фронта похоронка: «Прочитав первые строчки письма, она буквально рухнула и потеряла сознание. Месяц пролежала совершенно обессиленная от горя. Мне кажется, она так до конца жизни и не смогла оправиться от этого удара».

На матери, Варваре Васильевне, держался весь дом. Вчитываясь сегодня в десятки сохранившихся ее писем к детям, вглядываясь в этот немного странный почерк из больших плотно пригнанных друг к другу букв, выведенных грамотной, но не привыкшей к письму рукой, безошибочно ощущаешь недюжинную силу этой женщины, поднявшей десятерых детей и не знавшей покоя и отдыха. Ее отличали душевная доброта, внутреннее благородство и огромная жизненная мудрость. «Она никогда на нас не кричала, не ругала, даже не повышала голоса. Стоило ей посмотреть на меня и медленно произнести: “Ти-и-ша!” — и я переставал задираться или шалить. Мы слушались ее беспрекословно...» — вспоминал Тихон Николаевич, сам никогда не повышавший голос в любых сколь угодно драматических обстоятельствах. Простота, искренность, сдержанность и выдержка — вот черты, которые она передала своим детям.

Считается, что все Хренниковы, проживающие в России, — родственники, потомки одного предка, выходца из Швеции, по имени Бистрём из Энгёнинга. В начале XVIII века он с семьей переехал в Россию, где продолжил свое занятие — выращивание хрена. Так его и прозвали соседи — Хренник. По другой версии, шведский предок Хренниковых попал в плен под Полтавой и пустил корни на новой родине. Как это связано с выращиванием хрена, авторы версии не упоминают.

Проследить родословную Тихона Хренникова дальше третьего колена не получается. Дед композитора, Иван Семено-

вич, известен лишь по имени, записи о его рождении не сохранилось, как не сохранились многие метрические книги елецких церквей за определенные годы первой половины XIX века. А без этого установить, кто был прадед композитора, не представляется возможным. Известно, что от советской власти многие скрывали свое непростое происхождение. Чтобы спастись от репрессий, семейные архивы уничтожались. С большой долей вероятности, род Хренниковых — это обедневшая ветвь купеческого сословия, получившая мещанское звание после отмены в XIX веке третьей купеческой гильдии.

Городской глава Ельца в 1791—1794 годах Григорий Хренников вполне мог быть отцом или дедом Якова Хренникова, наиболее вероятного прапрадеда Тихона Николаевича, который предположительно родился в 1780-х годах. В 1863 году среди 123 учредителей Елецкого общественного банка значилось четверо Хренниковых. За много поколений их род разделился на несколько ветвей, родственные связи между ними постепенно ослабевали.

Младшего сына крестили, как и всех детей, в храме Покрова Пресвятой Богородицы и дали ему имя в честь святителя Тихона, епископа Воронежского, Задонского чудотворца (1724—1783), день памяти которого празднуется 13 августа (26-го по новому стилю). У Тихона оказалось сразу девять братьев и сестер: Николай (двадцати трех лет от роду к моменту его рождения), Борис (21 год), Софья (19 лет), Глеб (17 лет), Лидия (15 лет), Надежда (13 лет), Алексей (10 лет), Митрофан (8 лет), Нина (4 года). К младшему в семье все относились чрезвычайно тепло и заботливо. Может быть, оттого, что был он самым маленьким в семье, а может быть, еще и оттого, что донашивал за сестрой ее вещи и выглядел по-особому мило в девчачьих платьицах. Сестры дразнили его «дворянчиком» из-за белоснежной кожи, но каждое утро «дворянчик» гонял корову в стадо. Это было его главной домашней обязанностью.

А еще маленький Тихон умел плести кружева. Этому ремеслу он научился в семье, и, работая на четырех коклюшках, порой обгонял своих сестер и в количестве, и в качестве. Особенно удавались ему «мушки» — декоративные элементы плетения, служащие для украшения.

Кружевной елецкий промысел — один из наиболее известных в России, сравниться с ним может только кружевной промысел Вологодской области. Вначале плетением кружев занимались в купеческих семьях и в помещичьих усадьбах, где кружева вырабатывались для удовлетворения собственных

потребностей. Позднее этим ремеслом стали заниматься горничные, дворовые девушки. Плели кружево не только женщины, но и мужчины.

В городе Ельце кружево плели двух видов: аршинное (мерное) и штучное (платки, шали, скатерти). Изготавливалось оно на подушках, набитых соломой и обтянутых холщевой тканью, при помощи коклюшек (деревянных палочек длиной 12—14 сантиметров, с тонкой шейкой сверху для наматывания нити), сколка (технического рисунка), булавок, пряжи и крючка.

Впервые Европа познакомилась с елецкими кружевами на Всемирной выставке в Вене в 1873 году, где они получили высокую оценку. Мастерство ельчан было отмечено в Париже, Нью-Йорке, Брюсселе, Монреале, Осаке, во многих городах России и за рубежом дипломами, медалями и памятными призами. Говорят, даже великие княгини царствующего дома Романовых носили кружева, изготовленные монахинями Елецкого Знаменского женского монастыря на Каменной горе.

Сидя у окна долгими зимними вечерами, женщины в доме Хренниковых, как и во многих других домах, плели кружева, пели народные песни, судачили, рассуждали о жизни, незаметно наполняя ум и сердце малыша тем, что не зря называется русским духом. Маленький Тихон с наслаждением слушал мелодичный перезвон коклюшек, народные песни, прислушивался к разговорам взрослых.

Жизнь патриархального тихого Ельца — это натуральное хозяйство: сеновал, коровы, свиньи, огород и сад с плодовыми деревьями. Тем и кормились в голодные годы. К Рождеству резали свиней — так что и окорока, и мясо своего производства имелись.

Хлеб мать выпекала сама в русской печи, которая находилась в передней комнате дома; отапливался же дом другой — голландской — печью, украшенной белыми изразцами. «Голландка» в доме обогревала три комнаты: столовую, где была топка, горницу и спальню, которая была исключительно родительской. Около одной из таких теплых стен печки, в горнице и спал маленький Тихон — на стульях, составленных вместе. Кроватей на всех в доме не хватало. Кто-то спал на сундуках, кто-то на русской печи или, как Тихон, на стульях.

Первые детские воспоминания Тихона Николаевича очень ранние. Ему два года, он болеет и, лежа в кровати (больные пользовались особыми привилегиями), ранним утром видит в окно, как какие-то люди вносят в соседний дом сундуки и чемоданы. Это новые соседи Хренниковых, еврейская семья Ледергендлеров, бежавшая из Бреста от ужасов Первой мировой войны. Мальчик примерно одного с Тихоном возраста, Сема

Ледергендлер, стал его другом. Они дружили до тех пор, пока Тихон не уехал учиться в Москву.

Вся жизнь Тихона, как и жизнь его сверстников, протекала на улице. Около церкви Покрова, старинной, большой, с высокой колокольней, что стояла прямо напротив небольшого одноэтажного дома Хренниковых, была высоченная ограда вокруг просторного двора. Мальчишки там целыми днями гоняли в лапту. Проголодавшись, прибегали домой, хватали корчагу молока с ломтем ржаного хлеба — и снова на улицу. Матери их редко видели дома. Тихон плавал, ходил на лыжах, съезжал на салазках с горы на лед Ельчика — притока Быстрой Сосны. Иногда, промахиваясь, попадал прямо в чужие ворота. Однажды он прыгнул с забора в кусты, а там лежала доска со ржавыми гвоздями. Один из них пробил Тихону стопу насквозь, вышел с верхней стороны. Так и пришел домой — волоча доску за собой...

На соседние улицы в одиночку ходить было небезопасно, но Тихон никого не боялся. Характер у него был бойцовский, решительный. Знал боксерскую стойку и гордо подзывал драчунов: «Заходи под левую!» Было у кого учиться, ведь зимой на большие праздники — на Святки, Рождество, Крещение — прямо на льду реки Сосны разворачивались кулачные бои «стенка на стенку». Эта стародавняя традиция продержалась в Ельце до середины 1930-х годов. Бились, как правило, городские концы — Елец, Засосна, Аргамач, то есть жители центральной, засосницкой и аргамаческой частей города. Начинали бои мальчишки. Они мутузили друг друга до тех пор, пока старшие не начинали «вступаться» за младших. Так постепенно доходило до побоища взрослых мужиков, в котором принимали участие сотни человек. Хотя настоящей злобы или ожесточения не было и в помине, порой, чтобы уменьшить азарт дерущихся, в дело приходилось вмешиваться конной милиции.

И вот в этот традиционный провинциальный жизненный уклад шестилетнего елецкого мальчишки врывается несущая кровь, разрушение и голод буря революции и Гражданской войны. Малыш видел и запомнил на всю жизнь, как его отец Николай Иванович Хренников прятал Ледергендлеров в погребе своего дома, когда в Елец входили мамонтовские части. Евреев они не щадили. Несколько казаков квартировали у Хренниковых около недели, и достаточно было какой-нибудь неосторожности или случайности, чтобы тайное пристанище Ледергендлеров обнаружилось.

Много лет спустя Тихон Хренников вспоминал: «Помню, как рвались к Ельцу войска Деникина. В город они так и не вошли, но их готовились встретить. В памяти остались кар-

тинки, как мы с мальчишками подаем патроны пулеметчику, который занял позицию на возвышенности рядом с собором и стрелял по конным разъездам, которые появлялись на той стороне реки Сосна». Крепко запомнилось, как брат Борис, преподаватель пехотных курсов, шел мимо родного дома во главе отряда красных курсантов на фронт. От этого зрелища сердце Тихона наполнялось гордостью. Что есть Гражданская война для шестилетнего мальчишки? Игра. Опасная, но чертовски интересная, увлекательная, с выстрелами и короткими перебежками. Идут солдаты, строчит пулемет, всадники размахивают шашками — пестрая лента приключений, не более того. Осознание революции придет позже, уже в зрелом возрасте.

Любимым местом Тихона, где можно было укрыться от всех опасностей, был сеновал. Там он читал, забывая о красных, белых или зеленых, погружаясь в свой, создаваемый воображением мир. Грамотой овладел самостоятельно, еще до школы. И однажды решил, что пришло время пойти учиться. Позже он вспоминал: «В школу я пошел очень рано. В шесть лет. Мы дружили вместе с одним мальчиком, я даже помню его имя — Веня Хурс — его отец был директором одной из начальных школ в Ельце. И вот мы с Веней решили, что нам пора идти в школу. Пришли в школу его отца, не к нему самому, а в учебную часть, и попросили, чтобы нас приняли. К тому времени я уже умел немного читать и писать, поэтому нас действительно приняли в школу: «Ну что ж, грамотеи, раз пришли...»

Одной из книг, прочитанной, а потом зачитанной до дыр на том сеновале, была биография Вольфганга Амадея Моцарта. Откуда она взялась в доме, никто не знал. На маленького Тихона история жизни гениального композитора произвела неожиданно сильное впечатление. Он еще не прикасался к клавишам, не видел настоящего рояля, да и музыку Моцарта смутно себе представлял, но, отложив в очередной раз читанную-перечитанную книжку, вдруг сам себе дал неожиданную клятву: «Что бы ни случилось со мной, куда бы судьба меня ни занесла, клянусь тебе, Моцарт, — я обязательно стану композитором. Великим или нет, пусть рассудит Бог».

2. КАПРИЧЧО НА СТАКАНАХ С ВОДОЙ

В начале XX века домашнее пение и музицирование было широко распространено в городской среде. Елец — город Бунина и Пришвина, исконно русский, исторический, напоенный ароматом степей. И музыкой. По воспоминаниям брата

композитора Митрофана, «в четырех публичных садах, особенно часто в Городском и Саду приказчиков, изо дня в день играли духовые и струнные оркестры; мы, ребяташки, конечно, не покупали входных билетов, а лазили через забор, чтобы послушать их. По вечерам музыка в буквальном смысле слова носилась в воздухе. Городские романсы, народные и студенческие песни слышались из многих окон».

Дом Хренниковых был открыт для всех, в нем часто собиралась молодежь, родственники, друзья, всегда царила атмосфера музыкальности и взаимопонимания. Старшие братья и сестры были очень дружными, любили музыку. Дети и взрослые хорошо пели, играли на традиционных домашних инструментах — мандолине и гитаре. Борис владел всеми струнными инструментами, включая скрипку, играл по слуху*. Тихон тоже начинал с гитары. На посиделках пели народные песни, романсы. Хитами того времени были вальс «На сопках Маньчжурии» и романс «Ночные цветы» («...Белые, бледные, нежно душистые...»).

Большую роль в формировании не только музыкальной культуры, но и сознания Тихона играла, конечно, церковь. Родители и дети в семье Хренниковых были православного вероисповедания, прихожанами церкви Покрова Пресвятой Богородицы. Когда еще в 1853 году возникла необходимость перестройки храма, прихожане обязались собрать необходимые средства. Главными жертвователями стали почетные граждане города Ельца Сергей и Николай Петровичи Хренниковы, пожертвовавшие три тысячи рублей серебром. В результате этой перестройки Покровский храм стал одним из самых больших и величественных храмов города, а его пятиярусная колокольня на целое столетие стала высотной и градостроительной доминантой Ельца. Самый большой колокол на ней, отлитый стараниями ктитора храма, елецкого купца Ивана Петровича Хренникова, весил 500 пудов. Все эти богатые Хренниковы были дальними родственниками семьи Тихона. А его отец, Николай Иванович, служил в этой церкви после революции старостой.

Этот храм напротив дома Хренниковых стоит и сегодня. В нем маленький Тихон был прислужником, архиерейским костыльником, пел в церковном хоре. Костыльник, как известно, держит костыль архиерея, когда тот, остановившись, благословляет кого-то или читает молитву. Он ходит следом,

* Примечательно, что в своем первом же письме брату после освобождения из ГУЛАГа на поселение в 1943 году Борис просил прислать ему, наряду с махоркой, ноты своих любимых арий из опер.

облаченный в одежду из парчи — стихарь. Такое не забывается. Тихон Николаевич не был глубоко верующим человеком, но сладость церковного песнопения, служба, молитвы наделили его христианским светлым мироощущением. Кажется, он сохранил его, несмотря ни на что, на всю жизнь. Недаром уверял, что и в преклонные годы прекрасно помнил все молитвы, службы, обедни, всеношную. Необыкновенное впечатление производил на мальчика колокольный звон. Слаще звуков для него не существовало. Он просыпался утром, когда в церкви Покрова звонили к заутрене, и колокольный звон плыл густыми медленными волнами вниз к реке Сосне, обволакивая сонные дома, заползая в открытые окна, обвивая стоящие в тумане деревья. И звон этот рождал в душе Тихона ощущение какого-то невообразимого счастья, покоя, зова творчества*.

Еще до школы Тихон научился немного играть на гитаре, а став школьником, выходил в составе любительского оркестра на эстраду Городского сада, выступал перед публикой. Однажды немало удивил всех, соорудив нехитрый музыкальный инструмент наподобие ксилофона из... стаканов, в разной степени наполненных водой и издающих при постукивании звуки полной октавы. Тихон ловко исполнял на нем незамысловатую мелодию. А вскоре начал и сам сочинять музыку...

«Первое свое музыкальное сочинение маленький Тихон написал в новогодний вечер. В доме готовились к празднику, мать, сердитая и красная от плиты, пекла пироги, сестры убрали комнаты. В доме пахло свежестью и влагой от вымытого пола, сосной, горячим тестом — всеми чудесными запахами праздника, которые никто в мире не чувствует так сильно, как дети. Мальчик сидел в углу и писал. Мелодия звучала у него в ушах, и он переносил ее на нотную бумагу...» Так красочно, будто сама тому была свидетельницей, описывала в далеком 1939 году журналистка Татьяна Тэсс в журнале «Смена» детство композитора. Когда на самом деле произошло это событие — в Сочельник или другое какое время, — не помнил и сам Тихон Николаевич. Но что сохранилось в его памяти на всю жизнь, так это сила внезапного творческого порыва, влечения к нотной записи. Музыка поглотила его. Все внешнее отключилось. Пропал дом вокруг, исчезло время. Впервые его посетила муза.

* Когда в начале 1950-х годов у Тихона Хренникова случился тяжелый нервный срыв и он не спал почти месяц, а лечение невропатологов мало помогало, только духовная музыка Рахманинова, пластинки которой он ставил по несколько раз, оказывала на него положительный терапевтический эффект.

Со школой, которая уже была советской, Тихону повезло. В ней преподавал пение Иван Матвеевич Зизюкин, который руководил и школьным хором. Собственно, он руководил не только хором этой школы, но и хорами почти всех школ в городе. Похоже, он был везде и руководил всей музыкальной жизнью Ельца. Разносторонний музыкант, просветитель, регент хора Вознесенского собора, руководитель хора учителей при Доме просвещения, Зизюкин приехал в Елец еще в конце XIX века, сразу после окончания училища при Хоровой капелле имени М. И. Глинки в Санкт-Петербурге. Школьные хоры создавались им по возрастным группам, они постоянно выступали с концертами. Устраивались праздники, где пели объединенные хоры. В общем, подогреваемая Зизюкиным школьная музыкальная жизнь в Ельце кипела. Незаурядные способности одного из учеников не могли не привлечь внимания педагога, и Иван Матвеевич стал последовательно направлять музыкальное развитие Тихона. По словам Т. Хренникова, «Зизюкин был первым из того множества добрых, отзывчивых людей, на которых мне всегда везло». Тихон пел в хоре до окончания школы. Прошли годы, и уже известный композитор оказывал помощь своему первому наставнику.

Поскольку в Ельце в то время не было музыкальной школы, свои первые шаги в музыке Тихон делал под руководством частных учителей. Способного ребенка определили к жившему тогда в Ельце чешскому музыканту Иосифу Кветоню, воспитаннику Московской консерватории. Кветонь знакомит его с основами музыкальной грамоты и дает элементарные уроки игры на фортепиано. Долгое время Тихону заниматься было негде и не на чем — не было своего музыкального инструмента. Но как-то старшая сестра Софья сделала младшим детям подарок — купила подержанное пианино. (Удивительным может показаться сегодня культ образования, который царил в этой семье. В доме даже не хватало на всех кроватей, но покупалось пианино!) Сестра Нина подарок не оценила, а Тихон... Тихон делал большие успехи.

Слава богу, что в Ельце того времени было кому показать свои первые опусы. Незадолго до этого в городе поселился и стал давать уроки фортепианной игры Владимир Петрович Агарков, ученик Константина Игумнова по Московской консерватории. Агарков за обучение брал изрядную сумму — 25 рублей, в пять раз больше обычного, и его учениками были сплошь дети из состоятельных семей. Но когда Агарков прослушал Хренникова, то предложил ему заниматься бесплатно.

Конечно, занятия музыкой отнимали много времени, но нельзя сказать, что музыка вытеснила из его жизни всё осталь-

ное. Вряд ли столько света и жизнелюбия могло выплеснуться позднее в хренниковской музыке, если бы он ребенком замкнулся на одном лишь творчестве. Тихон рос здоровым, полноценным мальчишкой. В восемь лет он... влюбился. В прелестную четырнадцатилетнюю соседку — Женю Ермакову. Жене нравилось общаться с ним, а он ей в знак поклонения посвящал свои первые сочинения, милые простенькие вальсики. Вскоре она уедет в Ленинград на учебу, выйдет там замуж за балтийского моряка. Но семейного счастья не получится, и кончится этот брак драмой: психически нездоровый муж однажды на глазах своего двухлетнего сына застрелит из ревности жену и покончит с собой*.

Старший брат Николай был работником культпросвета, и Тихон частенько пропадал в кинотеатре. Он усердно смотрел все фильмы, что привозили в Елец. Настолько увлекся, что вместе со школьными товарищами организовал отделение Общества друзей советского кино, ОДСК. Эта организация была всероссийской и очень активной. Энтузиасты устраивали в различных учреждениях демонстрации фильмов, для чего использовался переносной кинопроектор. Для небольшого городка с населением менее 100 тысяч человек это была довольно заметная инициатива. Этой общественной работе Тихон уделял много времени. Он старательно собирал по школам членские взносы, писал объявления, участвовал в горячих дискуссиях после просмотров.

После отъезда Агаркова из Ельца Тихон продолжил занятия с Анной Федоровной Варгуниной, «всесторонне образованным человеком, которая представляла тот круг русской интеллигенции, в котором высокая культура, пылливость, широта интересов сочетаются с редкой душевной одаренностью и скромностью». Варгунина выросла в семье богатого волжского купца, но увлеклась идеями просвещения народа и всю жизнь посвятила сельскому образованию. Вместе с мужем содержала школу для крестьянских детей. Она немало сделала для развития таланта Тихона Хренникова, но, пожалуй, даже больше — для становления его взглядов и характера. В ее доме

* Много лет спустя композитор узнал, что его первыеopusы Женья собирала и хранила. Как-то он присутствовал на записи своих произведений во Всесоюзном радиокомитете, и хормейстер Людмила Ермакова вдруг ему говорит: «А у меня хранятся ваши первые музыкальные сочинения. Вы дарили их моей тете в Ельце». Немного позже произошла еще одна волнующая встреча. На концерте в Жуковском у летчиков к Хренникову подошел зрелый мужчина и представился: «Тихон Николаевич, я сын Жени Ермаковой...» Он тогда и рассказал подробности о своей судьбе. Родственники вырастили его, воспитали. Он стал авиационным инженером.

он приобщился к великой литературе, перечитал всю ее обширную библиотеку, а вечерами, затаив дыхание, слушал ее рассказы о прошлом, о культурной жизни Москвы и Петербурга.

Тихон вырослел. Постепенно становилось ясно, что системного образования, необходимого для профессионального музыканта, в провинциальном Ельце получить негде. Надо было так или иначе ехать в Москву.

Судьбоносная для Тихона Хренникова встреча произошла летом 1927 года. Тогда у них в Ельце гостила подруга сестры, студентка Музыкального техникума Гнесиных, Софья Цейтлин. Она сразу оценила и игру Тихона, и его композиторские опыты. По возвращении в Москву рассказала о талантливом юноше Михаилу Фабиановичу Гнесину, а в декабре, еще раз побывав в Ельце, выслала Гнесину рукописи нескольких сочинений молодого Хренникова, сопроводив их таким письмом:

«Дорогой Михаил Фабианович! Посылаю Вам сочинения того мальчишка, о котором я с Вами говорила... Посылаю Вам не всё, что у него имеется, остальное у него написано не так аккуратно, и он не хочет в таком неряшливом виде посылать (я говорю только о внешней стороне). Так что уж остальное он покажет, когда приедет. С большим нетерпением жду Вашего суда. Мне так хочется помочь этому мальчику. Может быть, я ошибаюсь, но мне он кажется очень способным. Еще раз простите за хлопоты и беспокойство, которое я Вам доставляю, но хочется, если он действительно способен, направить его по верному пути».

И уже зимой 1927/28 года Тихон приехал в Москву — как сейчас бы сказали, «на прослушивание».

М. Ф. Гнесин отнесся к четырнадцатилетнему композитору с большой симпатией и участием. Тихон увез к себе в Елец целую кипу нот и музыкальной литературы. А спустя год сам написал Гнесину письмо. Его стоит процитировать полностью. Автору едва 16 лет, но в нем чувствуются целеустремленность и трудолюбие, наивность, но вместе с тем подкупающая серьезность. Он находится на переломном моменте своей жизни, он увлечен музыкой, но не теряет головы и сохраняет удивительную трезвость мысли. Перед ним стоит вопрос: ехать ли ему в деревню и работать секретарем сельсовета (он окончил школу с административно-советским уклоном) или, избрав своей профессией музыку, собираться в Москву. Желания, трудолюбия, настойчивости — этого хватит, он не сомневался. Но хватит ли таланта, способностей? Здесь за самого себя отвечать труднее.

«Дорогой Михаил Фабианович! Уже больше года прошло с того момента, когда я был у Вас. После я не решался Вас бес-

покоить своими письмами, зная, что Вы очень заняты своей работой. Но теперь подошло такое время, когда я должен о многом с Вами посоветоваться, и я решил Вам написать и послать свои сочинения. Извините меня, пожалуйста, за беспокойство.

Через месяц я кончу девятилетку. С осени нужно предпринимать что-нибудь новое. В июне мне исполнится 16 лет. В университет меня не примут, потому что рано. Сестра, которая живет в Москве, и Софья Григорьевна Цейтлин советуют мне продолжить музыкальное образование. Музыку я люблю необыкновенно и, во всяком случае, никогда не брошу, но избрать ли музыку своей специальностью или считать ее второстепенным предметом, занимаясь другим делом, — вот вопрос, который нужно решить. Я сознаюсь — посредственным музыкантом я не хочу быть, их и так развелось великое множество и увеличивать число их — это значит ухудшать их положение, а чтобы быть настоящим музыкантом, нужны большие способности, в наличии которых у себя я сомневаюсь. Я понимаю, что сейчас сказать, получится ли из меня большой музыкант или нет, очень трудно. Но все-таки — по сравнению с другими — мои способности выше средних или нет?

Самому мне музыкой заниматься очень и очень хочется; сейчас я только о том и мечтаю, чтобы попасть в Москву и заниматься музыкой (сестра берет меня к себе в Москву жить). Но если Вы чувствуете, что сочинения мои никуда не годные, самые непосредственнейшие, что в них не чувствуется ни малейших способностей, то придется бросить свои мечтания и ехать в деревню на работу в Советах (всем кончающим девятилетку у нас даются должности в деревне) — пробивать себе дорогу другим путем. Михаил Фабианович, ответьте мне, пожалуйста, на мое письмо, если Вас не затруднит, и напишите отзыв о моих посылаемых сочинениях.

Посылаю Вам пьесы для фортепиано: Импровизация, Вальс, Русская песня, Листок из альбома, Фантастический танец. Романсы: “Старый муж, грозный муж”, “Я пережил свои желанья”, “Письмо”.

Теоретическими предметами я совершенно не занимался, я сейчас не знаю ни теории, ни гармонии, ни контрапункта — в общем, ничего не знаю. Совсем недавно я, копаясь в романах, заключил, что романс должен кончаться в той же тональности, в какой и начинался, поэтому написанный еще летом 1928 года романс “Старый муж, грозный муж” кончается в другой тональности, чем начинается. В последующих романах я старался кончить в первоначальной тональности... Я много думал над этим, но решил все-таки оставить по-старому.

Там, наверное, нужно слово “старый” начинать не с первой четверти, а со второй, изменив соответственно с этим весь романс. В романсе “Я пережил свои желанья” мне особенно не нравится, начиная с “так поздним хладом пораженный”. “Письмо” я написал вот по какому случаю: одна знакомая девочка, живущая в Ленинграде, прислала мне в подарок нотной бумаги, и я вместо простого письма написал ей и послал письмо с музыкой. Я думаю, что “Письмо” есть самое лучшее мое сочинение. Любимыми моими композиторами являются Мусоргский, Римский-Корсаков. Кроме романсов этих композиторов мне нравится романс Рахманинова “Весенние воды”. Аккомпанемент — целая пьеса. Из книг самая любимая — “Летопись моей музыкальной жизни” Римского-Корсакова. Вот, правда, счастливая жизнь, жизнь человека, отдавшего музыке. Почему это не все музыканты большие пишут мемуары? Как интересно читать!

Если Вы мне будете советовать продолжать заниматься музыкой, то напишите, обязательно ли мне при поступлении куда-либо знать теорию; если обязательно, то я за лето проработаю курс теории, только порекомендуйте, по какому учебнику проработать.

Михаил Фабианович, напишите, пожалуйста, мне ответное письмо, если Вас это не затруднит, и ответьте на все мои вопросы. Интересно, развиваются ли мои композиторские способности, судя по последним сочинениям?

Сочинения мои обратно не пересылайте, пускай будут у Вас. Сестра, советуя мне продолжать музыкальное образование, просила спросить Вас — куда мне поступать: в консерваторию или в Ваш техникум? Мне, собственно, хочется заниматься в техникуме Вашего имени, но примут ли?

Михаил Фабианович, еще раз я Вас прошу — ответьте, пожалуйста, на мое письмо. По фортепиано я эту зиму занимался очень мало, так что нисколько не продвинулся вперед.

Любящий вас Тихон Хренников».

М. Ф. Гнесин ответил:

«Что из Вас выйдет, будет известно потом. Но у Вас совершенно достаточно способностей, чтобы всерьез заниматься музыкой и стать профессионалом. Поэтому приезжайте в Москву, к нам в техникум».

Перед отъездом Тихона позвал к себе отец. Надо сказать, что Николай Иванович был для Тихона совершенно особенным человеком. Из воспоминаний композитора: «Мой отец был человек очень близкий моей душе, моему сердцу по своему характеру, это был очень жизнерадостный, жизнеутверждающий человек. Мне кажется, что от него мне передался этот

характер, который нашел продолжение в моей музыке, потому что мне никогда не хотелось писать каких-то трагических вещей. Что бы ни происходило, он никогда не унывал, не терял присутствия духа. “Будет день, будет пища”, — любил повторять он». Так вот, перед отъездом в Москву отец дал три наказа. Первый: «живи сам и давай жить другим». Второй: «никогда не расстраивайся от неудач и не слишком радуйся своим успехам». Третий: «что бы ни происходило вокруг, продолжай работать, всегда и везде». Этим трем принципам Тихон Николаевич Хренников неотступно следовал всю свою долгую жизнь. Похоже, именно это отцовское наставление определило стиль отношения композитора к людям и позволило ему почти сразу стать всеобщим любимцем на новом месте.

3. ЖИЗНЬ НА СОБАЧЬЕЙ ПЛОЩАДКЕ

Шестнадцатилетний Тихон Хренников приехал в Москву летом 1929 года с котомкой за плечами, в кирзовых сапогах, в сатиновой рубаше и штанах, которые сшила ему в дорогу мать. Временно остановился на квартире у сестры Надежды; она недавно переехала в столицу к мужу. Так и пришел Тихон в сапогах в техникум. Серьезной музыкально-теоретической подготовки у него, конечно, не было, поэтому Гнесины прикрепили к нему на первых порах наставника — студента Евгения Голубева (впоследствии известного композитора и педагога), который получил задание за неделю дать юноше представление об азах музыкальной теории и подготовить его к экзаменам. Чему можно было научить за неделю? Скорее всего, Тихона приняли бы и так, ведь в то время настоящий талант ценили и стремились всячески поддерживать. Особенно такие люди, как Михаил Фабианович и Елена Фабиановна Гнесины. Однако уже одно то, что экзамены Тихон успешно выдержал, говорило за то, что он сможет учиться в техникуме.

Квартира сестры находилась в Большом Левшинском переулке. Гнесинский техникум занимал тогда дом 5 на Собачьей площадке. Эта площадь была ликвидирована в 1960-х годах при прокладке широченного проспекта — Нового Арбата; старое здание «Гнесинки» было снесено, и училище переехало в свое нынешнее здание на Поварской улице. А жаль. Тогда, в конце 1920-х годов, «Гнесинка» была гордостью Москвы, главным музыкальным среднеспециальным учебным заведением. Елене Фабиановне и Евгении Фабиановне Гнесиным присвоили звания заслуженных артисток республики, число учеников достигло четырехсот человек, техникум расширился и за-

нял соседний дом. При этом у случайно заглянувшего человека могло сложиться впечатление, что он попал не в государственное учебное заведение, а в ухоженную частную квартиру с уютной мебелью и небольшим залом с двумя роялями. Везде горшки с цветами, из-за закрытых дверей комнат чуть слышна музыка. Атмосфера радости и дружелюбия витала в воздухе.

После маленького Ельца столичные масштабы поразили провинциала. Удивительным было то, что идешь, а город... не заканчивается! Конечно, по современным меркам, тогдашняя Москва — это всего лишь нынешний центр города. Еще не началась сталинская реконструкция, только-только зачищен Хитров рынок, еще стоит настоящий храм Христа Спасителя, а конечная остановка трамвая в Хамовниках — возле военных казарм (дом 20 по Комсомольскому проспекту). Всё это Тихон исходил ногами, знакомясь со столицей. Но Старая Москва доживала последние дни. Буквально за одно десятилетие она изменится до неузнаваемости. Через узкие улочки и двух-трехэтажные здания пробьют себе дорогу широкие проспекты, будут уничтожены, взорваны десятки церквей и храмов, передвинуты памятники, многоэтажки ринутся ввысь, город увеличится вдвое. Здесь отныне предстояло расти композитору. Вместе с городом, который станет для него родным.

Хренников привез из Ельца музыкальные впечатления провинциала с сильным народно-песенным влиянием преимущественно городского типа. Симфонической и большой камерно-инструментальной музыки он не слышал вовсе. Его музыкальный вкус воспитывался в основном на материале городского домашнего музицирования. Москва с ее обилием концертов, спектаклей, разнообразием звучащей музыки принесла ему множество новых впечатлений, которые он жадно впитывал в себя. В ту пору в столице кипела концертно-гастрольная жизнь и можно было услышать массу интересного. Тихон набирался опыта и становился смелее в своих творческих поисках.

В техникуме Хренников занимался по двум специальностям — по фортепиано у Эфраима Григорьевича Гельмана и по композиции — у самого Гнесина. Творческая атмосфера, царившая в стенах этого учебного заведения, способствовала быстрому профессиональному росту. Тем более что юноша занимался не просто рьяно — иступленно. Он пользовался тем, что, пока сестра и ее муж уходили на работу, можно было заявляться к ним и музицировать хоть целый день. Тихон пешком ходил по Москве и, возвращаясь вечером в общежитие, валился с ног от усталости. Когда удавалось проехать зайцем на трамвае, для него это было настоящим счастьем. Жили почти

впроголодь, денег не было. Только 30 копеек на обед в рабочей столовой. С едой было плохо, ели в основном винегрет с салатом. Но оптимист Хренников по-другому запомнил это время: «Кусочек черного хлеба, немножко свеклы, немножко лука, немножко картошки и иваси — вкусно изумительно! Такой вкусноты в жизни никогда больше не ел, даже в самых фешенебельных ресторанах Европы и Америки». Потом дали стипендию, и жизнь начала налаживаться.

Конец 1920-х годов в советской музыке — бурное время. Усиливалось влияние рапповцев — молодых революционных бунтарей, составлявших Российскую ассоциацию пролетарских музыкантов. Они отрицали старую, буржуазную музыкальную культуру и призывали строить новую, рожденную классовым сознанием пролетариата. Из мастеров прошлого относительно приемлемыми провозглашались Бетховен и Мусоргский, остальные подлежали забвению. В качестве идеала приводились несложные, доступные для хорового исполнения песенные формы с политически актуальными текстами. Процесс этой музыкальной пролетаризации в стране дошел до того, что даже Московскую консерваторию в 1929 году переименовали в Высшую музыкальную школу имени Феликса Кона, партийного деятеля (Конскую школу, как тогда шутили студенты). К счастью, ненадолго.

Противостояла РАПМ Ассоциация современной музыки — АСМ. Ее членами были видные композиторы, придерживающиеся самых разных стилевых ориентаций, — Ан. Александров, Асафьев, Кабалевский, Мясковский, Половинкин, Рославец, Шапорин, Шебалин, Шостакович. Объединяла их верность академическим критериям профессионализма. Они отказывались занимать какую-либо идеологическую позицию, ориентируясь на формальные достижения музыки в творчестве Хиндемита, Казеллы, Кшенека, Стравинского, и явно смотрели в сторону Запада. На эту группу большое давление оказывала всё более нетерпимая к любым идеологическим отклонениям власть.

Интересное наблюдение о сущности РАПМ и АСМ содержится в дневниковых записях Георгия Свиридова. Несмотря на их внешние различия, он считал эти организации родственными: «Их объединяла ненависть к Русской традиции, к Русской культуре, которая объявлялась исчерпанной, недостаточной, изжившей себя, помещичьей буржуазной, “национально-ограниченной” и т. д. и т. п. <...> Разница была в том, что одни пытались заменить ее агит-песней самого примитивного, “кабинетного” толка, “безнациональной” по языку, другие — копиистскими образцами “технической” музыки на

западный манер, вроде “Завода” Мосолова или худосочных “Афоризмов” Шостаковича и т. д.».

Характерная для того времени неустойчивость эстетических критериев нового, только создаваемого большевиками строя приводила к борьбе творческих группировок всеми возможными средствами, что выражалось в грубой полемике на страницах прессы, взаимных обвинениях, оскорблениях, порой даже хулиганских выходках*.

Волей-неволей в эти страсти был вовлечен и молодой Хренников, напряженно искавший в то время свой собственный музыкальный язык, стиль и средства выражения. Он не участвовал по молодости ни в каких событиях тех лет, но не знать про них не мог. Молодой композитор в таких противоречивых обстоятельствах больше доверял своему учителю. Формируя молодые композиторские таланты, Гнесин стремился избегать крайностей, желая дать ученикам максимально широкое, по сути классическое образование. Он учил мыслить самостоятельно, не обеднять сознательно свое творчество, не скатываться в пропасть выхолащивания так трудно дающихся оригинальных музыкальных идей.

Михаил Фабианович был чрезвычайно талантливым педагогом. Уроки всегда проходили интересно, творчески, увлекательно. В них не было сухости, теоретической отвлеченности, задания были интригующими, бросающими вызов воображению. Главная цель — развитие композиторской фантазии. Именно художественная направленность его педагогического метода, «развязывание» творческих способностей студента, без нудной зубрежки и ремесленной натасканности были отличительными чертами Гнесина-педагога. Чтобы научить мыслить художественными образами, он давал много заданий программного характера, связывая музыкальные образы с вещностью реального бытия, расширяя горизонты возможностей музыкального отражения окружающего их мира. Начинаящие композиторы учились с первых уроков мыслить кон-

* Тихон Николаевич любил рассказывать такой анекдот про композитора М., из числа созидателей новой жизни. Пришел тот однажды без приглашения на праздничный ужин в ресторан к пожилому композитору Г., приверженцу традиционной музыкальной школы. Сел за стол, не снимая длинного пальто. Попросил тост. Встал и начал говорить. В этот момент гости увидели, что из щели между пуговицами его пальто прямо на тарелку свешивается... детородный орган. За столом зашумели, дамы стали прятать глаза. Виновник переполоха еще некоторое время продолжал речь, а потом, как бы случайно, увидел сей казус. На лице его отразился притворный ужас, он схватил нож и... отрубил свой отросток. Поднялся крик, кто-то упал в обморок. А шутник раскрыл пальто, из-под которого выпала вторая половина... говяжьей сосиски.

кретными музыкальными образами и мелодиями. Михаил Фабианович воспитывал в них умение идти от ясного и точного замысла, чтобы образно выразить то или иное свое душевное состояние, что, по его мысли, и являлось необходимейшим условием полноценного творчества.

Тихон ждал занятия Михаила Фабиановича с нетерпением, потому что они всегда сопровождались увлекательными разговорами о музыке и музыкантах. А это как раз то, что Тихон любил больше всего с самого детства. Живые люди, их характеры, обстоятельства их жизни и детали творческого пути по-настоящему интриговали его, вели какими-то таинственными тропами к его собственной судьбе и его собственному выбору. Гнесин много рассказывал о Н. Римском-Корсакове, о годах своего учения в Петербургской консерватории. Его необычайно яркие и содержательные рассказы о музыкальных событиях того времени воспитывали серьезное и даже восторженное отношение к искусству, закладывали в фундамент личности преданность выбранной профессии, своему делу. «Летопись моей музыкальной жизни» Римского-Корсакова, по более позднему признанию композитора, стала его настольной книгой.

С другой стороны, в те еще полные революционной романтики времена юные ученики Гнесина были вовлечены и в общественные дела. Все гнесинцы прикреплялись к рабочим клубам московских заводов и уже с первых шагов своего творчества писали «заказную» музыку для кружков художественной самодеятельности. Так или иначе приходилось вникать в то, чем жили, о чем думали, беспокоились, к чему стремились их строившие социализм современники. Так что на патриархальное детство Тихона стремительно накатывала столичная, полная новых знакомств и страстей юность. Михаил Фабианович внимательно следил за развитием своих учеников. И всячески способствовал тому, чтобы начинающие композиторы были тесно связаны с жизнью, чтобы умели ставить перед собой осмысленные творческие цели и задачи, чтобы даже их первые работы несли на себе отпечаток сегодняшней реальности. Своим личным примером общественного служения искусству и своим педагогическим методом Михаил Фабианович способствовал тому, чтобы его воспитанники росли не только узкими профессионалами, но и композиторами, готовыми в будущем и к профессиональному творчеству, и к общественной деятельности. Он никогда не уставал напоминать им, что музыкант своим творчеством обязан народу, и всё, что он сделает значительного, будет так или иначе отдано этому народу, принято и оценено им. И бедой считал, если кто-либо

из его студентов забывал, для кого он творит, и в пылу эксперимента замыкался в кабинетной тесноте. В то же время он остерегал их от потворства дурным и непритязательным вкусам. Всё самое новое, свежее и оригинальное, что он сам видел и слышал вокруг себя и в мире, часто бывало темой его уроков, содержанием его собственных размышлений, которыми он делился с учениками. При этом выдающийся педагог умел не разрывать связь рождающегося нового с классическими традициями, бережно сохраняя наследие и в то же время смело обогащая его трепетом рвущейся в будущее жизни. Главное в его педагогической системе заключалось в том, что он стремился воспитывать в учениках не просто отличных музыкантов, но настоящих граждан своей страны. Как это было близко юному Тихону Хренникову, как совпадало с его внутренним мироощущением! И в беседах, и своим личным примером Гнесин неустанно воспитывал в учениках это ценнейшее гражданское чувство. И Хренников был его лучшим учеником.

4. СПАТЬ? НА ЭТО НЕТ ВРЕМЕНИ

Гнесинский техникум Тихон Хренников окончил за три года вместо четырех. Одаренность и страсть к музыке были столь очевидными, что в 1932 году его приняли в Московскую консерваторию сразу на второй курс, в класс Виссариона Яковлевича Шебалина. Одновременно Хренников оказался среди нескольких избранных студентов, коих приняли в только что образованный Союз московских композиторов.

Музыковед И. Мартынов, который учился в одно время с ним, вспоминал, что Хренников «вошел в семью студентов второго курса не новичком, а талантливым музыкантом, сразу обратившим на себя всеобщее внимание. О нем заговорили в консерваторских кругах, его произведения неизменно привлекали интерес, живо обсуждались слушателями».

О своем учителе много лет спустя Тихон Николаевич вспоминал с теплом и благодарностью: «...Годы расступаются, и я снова вижу себя 19-летним юношей, пришедшим в класс Шебалина. Он молод, мой учитель, ему всего 30 лет, но его авторитет уже непререкаем. Трудно сказать, что больше поражало и привлекало в педагогическом методе Виссариона Яковлевича: воля или терпимость, уважение к незрелой еще композиторской личности или остроумное разоблачение всех ее недостатков, особый подход к каждому ученику, умение разглядеть и вырастить индивидуальность или настойчивое стремление передать всем питомцам свои знания и художественный опыт.

Как всякая большая человеческая любовь, любовь Шебалина к своим ученикам была неизменно требовательна: она не прощала ни малейших уступок дурному вкусу, сентиментальности, моде. Мудрый учитель, Человек — таким встает в благодарной памяти этот замечательный музыкант, образ которого хочется сохранить на всю жизнь».

Другим консерваторским педагогом Тихона Хренникова был преподаватель по теории и полифонии Генрих Ильич Литинский. Смело можно сказать, что именно эти два человека, Шебалин и Литинский, сформировали творческую личность Тихона Хренникова, раскрепостили его музыкальную фантазию, научили свободно выражать свои чувства. Г. Литинский преподавал и в Гнесинском техникуме, так что Хренников просто продолжил у него обучение. И Шебалин, и Литинский сами писали музыку, причем в 1930-е годы им крепко досталось за формализм. Литинский вообще был объявлен тогда первым формалистом в советской музыке, «проводником мелкобуржуазного сознания в советскую культуру». Приговор этот прозвучал задолго до того, как в «Правде» открылась травля Д. Шостаковича. Литинский, похоже, смирился, постепенно как-то и сам привык к мысли, что он — формалист, что формализм — это нехорошо, и с ним следует бороться, изживать его в себе. Советские руководители твердо стояли на том, что формализм — явление буржуазное, и Литинский им верил, хотя искренне не понимал, что же в себе надо переделывать, чтобы перестать быть формалистом.

Молодого Хренникова Генрих Литинский выделял из студенческой массы: «Среди своих сверстников этот юноша привлекал к себе внимание удивительно гармоничным сочетанием яркой музыкальной природы и покоряющей задушевности человеческого характера. Эти особенности щедро и многообразно проявлялись во всем — в быту и учебе, что делало общение с ним особо притягательным. Готовность Тихона оказаться в чем-либо полезным другому была несравнима ни с чем; такого рода поступки осуществлялись безотлагательно и не знали ограничений, что делало и сделало Хренникова всеобщим любимцем не только в кругу сверстников, но и старших».

Процитируем учителя и дальше, ибо его характеристика оказалась наиболее пронизательной и глубокой для понимания сущности характера будущего первого секретаря Союза композиторов СССР: «Понять трудное классное задание настолько, чтобы не только самому выполнить его наилучшим образом, но растолковать его товарищу, внеся одновременно существенный, интереснейший элемент собственного, индивидуально-творческого понимания задачи, было постоянным

спутником общения Тихона Хренникова с друзьями по учебе и одной из важнейших черт его уже по тому времени выдающегося музыкального дарования.

Наши занятия начались с так называемого строгого стиля. Жестко нормативные условия данного курса (теории и полифонии) основательно настораживали и даже отпугивали многих из числа молодежи и требовали некоторого предварительного “разбега”, прежде чем проникнуть в сердцевину важного для будущего композитора технически основополагающего предмета. Тихон Хренников этот процесс преодолел с завидной для других легкостью и творческой проницательностью. В этом ему помог не только музыкальный интеллект, но и требуемая спецификой предмета острая сообразительность, которые у композитора с годами всё более углублялись и масштабно расширялись в любой сфере творческого труда.

С еще большей силой способности Тихона Хренникова начали проявляться и активно расти в области полифонической композиции, что нашло свое выражение, в частности, в 4-частной Партите для струнного квартета. Серьезная музыкальная содержательность партиты, композиционно интересное творческое воплощение и общий художественный уровень ее были настолько значительны, что позволили Тихону Хренникову с наивысшим успехом выступить с этой работой на конкурсном экзамене в Московской консерватории. Запомнилось, с каким восторгом Н. Я. Мясковский воспринял и особенно высоко оценил сложнейшую по художественной структуре медленную часть партиты — инвенцию на 4 темы, которая по яркости тематизма и тонкости мастерства могла бы сделать честь композитору с серьезным, почитаемым творческим опытом.

Наряду с полифоническим мастерством органически развивался комплексный творческий потенциал Хренникова в целом, что сказывалось и на работах в других жанрах».

Специфика профессионального анализа индивидуального развития композитора не должна заслонить от читателя признание исключительных качеств формирующейся личности крупного масштаба. Вот еще наблюдения Генриха Литинского: «С большим удовлетворением память воскрешает процесс эволюции в масштабе общетворческого роста разных сторон музыкального языка композитора и его выразительных средств: в области мелоса, гармонии, полифонического искусства, архитектоники и др. Углубляясь в анализ этого рода процессов, покоряешься их целеустремленности и динамичности. Естественность и равномерность этого движения и развития ищущего разума художника, насколько это представляется мне, наблюдающему путь композитора на более чем

полувековом его протяжении, почти с самого его начала, объясняется — помимо всего прочего — полноценным идейно и эмоционально здоровым “зарядом”, из которого сложился и вырос Тихон Хренников как крупнейший композитор и музыкально-общественный деятель».

Годы учебы Хренникова были отмечены всё возрастающей творческой активностью. Времени отдыхать у него не было — он либо учился теоретическим предметам, либо практиковался в игре на фортепиано, либо сочинял. Едва ли успевал выспаться. Всегда был в центре бурной студенческой жизни, дружил со всеми, всем старался помогать. Такое отношение к окружающим не могло пройти даром, и судьба периодически делала ему подарки.

Молодому Тихону посчастливилось застать в консерватории тот период, когда там еще преподавали корифеи дореволюционной культуры. О Мясковском уже говорилось. А еще Тихон посещал занятия одного из старейших профессоров консерватории Георгия Эдуардовича Конюса (дочь которого, балерина Наталья Георгиевна Конюс, до конца жизни дружила с семьей Хренниковых и поставила балет Хренникова «Любовью за любовь» в Рейкьявике) и недавно вернувшегося из заграницы Сергея Сергеевича Прокофьева. Тихон оказался в числе тех студентов, которым Прокофьев, по договоренности с Московской консерваторией, дал несколько уроков прямо в номере гостиницы «Националь», где он остановился по приезде в Москву в 1933 году. Прокофьев дал Хренникову много полезных советов, особенно по фактуре его фортепианного концерта.

Надо сказать, что еще в Гнесинском техникуме Тихон проявил себя как талантливый пианист. Он занимался в фортепианном классе у Гельмана и делал немалые успехи, особенно здорово играл Баха, но когда поступил в консерваторию, творческий порыв сочинительства захлестнул его, и он почти забросил рояль. Только когда к концу второго года обучения был окончательно написан Первый фортепианный концерт, композитор сам захотел его играть. Пришлось возвращаться к серьезным занятиям.

Мечтой Тихона было попасть в класс к блестящему педагогу Генриху Густавовичу Нейгаузу (между прочим, учителю Э. Гилельса и С. Рихтера!). Каково же было удивление юного музыканта, когда он совершенно случайно узнал, что желание это было взаимным, — педагог сам заметил талантливого ученика! О том, как это произошло, рассказывает сам композитор в письме из Ельца:

«Сегодняшнее утро было для меня вдвойне приятнее обычного: я, кроме Вашего, получил еще письмо от Наташи Любо-

мудрой из Геленджика. Она мне пишет о том впечатлении, которое я произвел на Нейгауза на зачете в консерватории. Наташа была у него дома вечером в день зачета. Он сам у нее спросил, знает ли она меня (да, вначале, когда еще Наташа ждала его, мамаша его рассказала ей, что сегодня в консерватории был зачет и что там очень здорово играл какой-то композитор, который Генриху страшно понравился). Наташа ответила Нейгаузу, что знает меня, и очень хорошо, и спросила о его впечатлении. Он начал ей в самых восторженных тонах расхваливать меня, и особенно мою вторую часть концерта. Наташа пишет, что он воскликнул: "Вот где чувство формы! Вам всем у композиторов учиться надо". Потом он у нее спрашивает: "А не знаете ли вы, к кому он хотел бы поступить?" Наташа сказала, что к нему. Он спросил: "Серьезно?" Наташа ответила, что вчера только видела меня и что я сказал, что хотел бы заниматься у него. Он продолжает: "Вы понимаете, напрашиваться мне, конечно, неудобно, но не скрою, что очень хотел бы иметь его своим учеником". Потом он ей очень долго и много опять хвалил меня. Может быть, с моей стороны не особенно скромно писать о том, как другие меня хвалят, но я думаю, что ты не сочтешь это за хвастовство».

С четвертого курса Тихон Хренников начал посещать класс фортепиано профессора Г. Нейгауза. И хотя пройти полностью курс ему так и не удалось (не хватило времени обучения в консерватории), пианистические уроки великого мастера сделали Хренникова концертирующим композитором — на всю жизнь. Генрих Густавович так высоко ценил в своем ученике взрывной темперамент, широкую гамму чувств и эмоций, тончайшую исполнительскую технику, что всерьез предлагал ему сосредоточиться на карьере пианиста. Но Хренников уже не мыслил себя без композиторского творчества. Новые замыслы, новые сочинения, новые идеи захватывали его всё больше.

Еще в Гнесинском техникуме он начал писать свой фортепианный концерт в духе рахманиновских концертов с эффектными фортепианными руладами. Но чем дальше, тем больше молодой композитор чувствовал, что это не его суть, не его музыка. Тихона это так беспокоило, что замаячил первый творческий кризис. И он решился обратиться в консерваторию к Шебалину за советом, попросил о встрече. Шебалин внимательно выслушал повесть о муках творчества и дал ряд полезных советов. Тихон ушел от него с кучей нот Хиндемита, Прокофьева и собственных сочинений Шебалина (в частности, великолепных сонатин для фортепиано, которые Тихон потом очень ценил). Мир современной музыки открылся ему,

РОССИНО
Понедельник 12 февраля
1934 г.



РОССИНО
Понедельник 12 февраля
1934 г.

Концертный зал академического театра
„СПАРТАК“

ТЕЛЕФОН № 3-10
СЕЗОН 1933-34 ГОДА.

18-й КОНЦЕРТ
СИМФОНИЧЕСКОГО ОРКЕСТРА

пу дирижера Всесоюзного Радиовещания

Н. П. ДНОСОВА (МОСКВА)

с участием солиста композитора (рояль)

Т. Н. ХРЕННИКОВА (МОСКВА)

Организован Союзом Советских композиторов



Афиша первого концерта Т. Хренникова. 1934 г.

как будто вдруг поднялся занавес: «Я почувствовал абсолютную свободу творчества. И начал писать новый концерт, совсем иной. Первая часть была еще немножко суховата, но дальше мелодическая сфера, которая впоследствии стала для меня основной, начала просыпаться. Уже вторая часть была мелодичной, а тем более — третья и четвертая. Я еле успевал записывать и на каждый урок приносил по частям (а к тому времени я уже перешел в консерваторию как раз в класс Шебалина). И каждый раз Виссарион Яковлевич говорил: “Ну, это совсем другое дело!” Так появился мой Первый фортепианный концерт. Сначала были написаны три части, и я их сыграл на годовом студенческом вечере. Играли на двух фортепиано, я солировал, а Шура Иохелес играл за оркестр».

Консерваторские годы оказались для Хренникова необычайно плодотворными, они стали порой расцвета его композиторского дарования. Он жил только музыкой, лихорадочно, стремительно. Шебалин ввел его — единственного из композиторской молодежи — в кружок выдающегося музыкального критика Владимира Держановского. На его квартире собирались музыканты, композиторы, музыковеды, играли в четыре руки, показывали свои новые сочинения, обсуждали их. Тихон был очень горд, что попал в это профессиональное сообщество. У Держановского Тихон познакомился с Шостаковичем. Тот очень хвалил пушкинские романсы, особенно ему понравилась «Зимняя дорога».

В годы учебы Хренниковым написаны Первый фортепианный концерт, Первая симфония, музыка к пьесам «Александр Шигорин», «Мик», «Много шума из ничего», цикл пьес для фортепиано, три романса на стихи Пушкина. Нечасто бывает, чтобы прямо со студенческой скамьи композитор шагнул на концертные подмостки не только своей страны, но и мира. «Да, это не каждому из молодых дано. Ведь, как правило, или, точнее, в подавляющем большинстве начинающие авторы, прежде чем найдут себя, определяют свои художественные вкусы, принципы, испытывают множество влияний. То они упорно стремятся быть похожими на избранных кумиров, то их бросает из стороны в сторону — от слепой приверженности традициям прошлого к архисовременным, “модным” течениям. Одним словом, процесс становления художника сложный, длительный, противоречивый. У Тихона Николаевича Хренникова было все по-другому: самостоятельность буквально со школьной скамьи, с произведений, написанных еще в Московской консерватории, где он прошел великолепную школу у профессора Виссариона Яковлевича Шебалина, глубоко восприняв его отношение к традициям классиков, к

песенно-танцевальным богатствам своего народа. Впрочем, нити тянутся еще дальше: Мясковский — Шебалин — Хренников — вот как прочерчиваются пути формирования этого таланта» — так в 1973 году писал выдающийся советский дирижер Евгений Светланов, один из лучших интерпретаторов произведений Тихона Николаевича.

Вспомним, как это было. 21 июня 1933 года состоялось первое публичное исполнение Концерта для фортепиано. Солировал автор, а оркестр под управлением Николая Аносова состоял из студентов Московской консерватории. Концерту молодой композитор решительно присвоил первый порядковый номер — «opus 1», оставив, таким образом, за бортом зрелости все свои прежние детско-юношеские творения. Концерт тогда, в первом исполнении, состоял из трех частей, но уже к осени композитор сочинил четвертую часть — финал концерта, и в окончательном виде он прозвучал по Всесоюзному радио. В течение следующих нескольких лет Хренников часто сам играл это произведение в Москве, Ленинграде и других городах.

Решили судьбу концерта, по сути дела, два исполнения, состоявшиеся спустя два года. Сначала 18 мая 1935 года в Большом зале Московской консерватории Хренников с оркестром Всесоюзного радиокомитета под управлением Георга Себастьяна (венгерского дирижера Дьердя Шебештьена, в 1931—1937 годах работавшего в СССР, а позже поселившегося в США) вызвал шквал восторженных откликов в прессе, а в июне в Ленинграде прошел Второй международный фестиваль искусств, в концерте открытия которого принимал участие Хренников. Его фортепианный концерт прозвучал наряду с произведениями Глинки, Чайковского и Шостаковича. В зале тогда находились крупнейшие отечественные музыканты и критики, среди зарубежных гостей были выдающийся польский пианист Леопольд Годовский, чешский музыковед Зденек Неедлы, директор Варшавской консерватории Эугениуш Моравский. Дирижеру Большого театра СССР Мелик-Пашаеву пришлось в буквальном смысле слова выталкивать солиста на сцену, так Тихон волновался перед выступлением. Однако успех превзошел все ожидания, общее впечатление выразил корреспондент газеты «The Moscow Daily News»: «Кульминацией вечера было сочинение младшего из композиторов. Глубина и зрелость концепции фортепианного концерта, написанного 20-летним композитором, поразили аудиторию». Леопольд Годовский (учитель Г. Нейгауза), который уже во второй раз слушал этот концерт, высоко о нем отозвался, что для Тихона стало важным признанием

правильности найденного им творческого метода и стиля. Причина успеха заключалась и в прекрасном авторском исполнении, и, конечно, в самой музыке. Имя, можно сказать, засветилось.

Молодой композитор сумел выразить дух своего непростого, но полного энтузиазма времени. Его музыка отмечена не только печатью собственной молодости, но и молодости всего советского искусства, насыщенного верой в светлое будущее, богатого образами новой жизни, в которую тогда искренне и безгранично верило большинство творческой молодежи. Отсюда жизнерадостность общего настроения концерта, сочетание лирики и задорного юмора, ритмическая упругость и неожиданность контрастов, блеск фортепианного письма. Критики отмечали широкое, истинно русское дыхание второй части, восхищались грандиозным финалом, где переплетаются и лирика, и юмор, и танцевальность... Замечательный пианист Валерий Кастальский, много гастролировавший с концертом Хренникова, назвал этот финал одним из самых ярких в пианистической литературе всего XX века!

В тот студенческий период Хренников еще играет в камерных концертах чужие сочинения (Листа, Баха), но вскоре сам сочиняет восемь пьес для фортепиано соло и полностью сосредоточивается на исполнении собственной музыки. Вместе с песнями к пьесе «Мик», а чуть позже и «Много шума из ничего» получается уже целый репертуар, достаточный для сольных концертов. Они начинают пользоваться успехом у широкой аудитории. Часто автор сам аккомпанирует певцам.

Кажется, 1933 год становится самым счастливым и значительным в творческой и жизненной биографии Тихона Николаевича. Если бы не семейная трагедия. В декабре скончался его отец, Николай Иванович Хренников. Умер он от рака желудка. За пару месяцев до смерти Тихон привозил его в Москву на консультацию к известным врачам, которые поставили этот страшный диагноз и не ошиблись в прогнозах. А подорвал здоровье отца странный арест в самом начале 1930-х годов — то ли по подлому доносу, то ли по какой-то ошибке. Его взяли в ГПУ и продержали в застенках несколько месяцев. Требовали сдать золото, которого никогда в семье не было. Видимо, спутали с кем-то из богатых купцов Хренниковых, которых в Ельце до революции было несколько. В воспоминаниях пианиста Наума Бродского «Нюансы музыкальной Москвы» этот период метко назван «золотой лихорадкой чекистов» — после сворачивания нэпа они «вытряхивали» из обывателей сбережения на стройки коммунизма. В конце концов Николая Ивановича отпустили, но время в казематах

не прошло бесследно. Тихон переживал смерть отца очень болезненно, семейными узами он оставался крепко связан всю жизнь. Ему еще не раз придется постоять за своих родственников.

Но вернемся к музыке. Вслед за фортепианным концертом Тихон Хренников вновь берется за крупную форму — симфонию. Решение для студента более чем смелое, но успех всегда двигатель творчества для настоящего художника. Творчески Тихона действительно «прорвало». Он работает самозабвенно, живя по сути в нужде и не замечая ее. Симфония стала логическим и эмоциональным продолжением фортепианного концерта. В ней снова отголоски бурного, драматического, но еще не понятого как трагедия времени. «Моя симфония о горе и радости, о страдании и счастье», — говорил молодой композитор в одном из первых своих интервью.

Премьера Первой симфонии состоялась 11 октября 1935 года в Москве в Большом зале Консерватории. Симфоническим оркестром Всесоюзного радио опять дирижировал Георг Себастьян. В начале следующего года он же исполнил ее еще раз по договоренности с радиовещательной корпорацией «Коламбия» — специально для трансляции на Америку. Радио тогда было действительно массовым и очень популярным средством информации. Симфония была услышана и оценена ведущими музыкантами и исполнителями США, всегда искавшими очередную сенсацию для своих концертных программ. И вот уже Первую симфонию Хренникова включают в свой репертуар такие звезды, как Юджин Орманди, Леопольд Стоковский, Шарль Мюнш, Артуро Тосканини, Франц Ваксман. Симфония звучит в Нью-Йорке, Кливленде, Вашингтоне, Филадельфии, Чикаго, Балтиморе... В газетах выходят рецензии с общим выводом: «Без сомнения, это самое многообещающее произведение, которое пришло из России за последние годы; это надо признать, несмотря на то, что музыка Шостаковича еще свежа в нашей памяти» (*Хендерсон В. // The New York Sun. 1937. 17 февраля*).

Л. Стоковский перед каждым представлением Симфонии произносил вступительное слово, в котором звучала мысль о том, что большевики переделали у себя всё, что можно, но вот переделать русскую душу у них не получилось, и Симфония Хренникова тому подтверждение. После концерта в Филадельфии 21 ноября 1936 года местная газета «The Evening Bulletin» писала: «Те, кто собрался в Музыкальной академии вчера днем на последнее в этом сезоне выступление мистера Стоковского, были награждены сверх меры. Они были вправе ожидать хорошего исполнения, но мало кто мог предвидеть

встречу с исключительным талантом, прочитав в афише незнакомое имя Тихона Хренникова. Однако слушатели почувствовали, что готовится нечто необычайное, когда Стоковский произнес несколько вступительных фраз и даже заставил оркестр проиграть пару пассажей; это показало, что дирижер считает произведение достойным особого внимания. Так и случилось. Уже к середине первой части стало ясно, что перед нами работа исключительно талантливого композитора. Поразительно, как столь молодой человек сумел проявить такую неповторимую индивидуальность стиля, такую уверенность и мастерство в трактовке большой формы. Симфония привлекает мелодическим богатством, изобретательностью; она вся полна движения, выразительной силы. Оркестровка чиста и удивительно оригинальна».

Первая симфония Хренникова, признавали критики, связана с русской классической традицией в том ее понимании, которое было свойственно творческой школе Мясковского — Шебалина. Композитор заговорил в симфонии ясным и выразительным языком, отличающимся сжатостью и лаконизмом, мелодической щедростью. Он нашел демократические интонации, которые обеспечивали отклик у самых широких слоев слушателей. В динамизме и устремленности первой части, в мелодическом распеве второй, увенчанной мощной эмоциональной кульминацией, в жизнерадостности финала, в его неожиданных ритмических поворотах и оркестровых контрастах раскрывается полнота жизненных сил, оптимизм устремлений и чувствований, цельность молодости страны социализма.

Создавая свою симфонию, композитор избежал напряженного драматизма и болезненной психологичности, которые так часто встречались в симфониях тех лет и даже рассматривались подчас как необходимое качество жанра. Может быть, потому, что в душе елецкого паренька, вынесенного вихрями революции и собственным талантом в столицу, жила восторженная вера в новую стремительную жизнь, решительно преобразующую действительность. Он переплавляет переполняющие его чувства и мысли в музыкальную форму, стремится мыслить самостоятельно, идя к расширению идейно-образной сферы симфонической музыки. Здесь для него как для композитора раскрывались широкие, по-настоящему новые возможности. Творчество настоящее, оригинальное всегда индивидуально. В одно историческое с Хренниковым время сочинял свою первую симфонию Хачатурян, намечавший совсем иной путь развития жанра. И это нормально — слышать свое время по-разному. Сила и привлекательность сим-

фонии Хренникова в ее лирической непосредственности, мелодическом богатстве и жизнеутверждающем пафосе. Если прибавить к этому прекрасное владение оркестровой палитрой, то станут понятны причины успеха симфонии у публики, ее принадлежность к классическому наследию.

В 1937 году замечательный дирижер Борис Хайкин с оркестром Большого театра записал Первую симфонию Хренникова на пластинку. В те годы это было знаком большой популярности произведения*.

Прошли годы, и ведущий композитор следующего за Хренниковым поколения, Родион Щедрин, назвал Первую симфонию в ряду тех произведений, которые легли в основу всей советской музыкальной культуры: «Я многократно слушал эту музыку, увлеченный ее энергией, динамизмом, сумрачным, напряженным колоритом, натиском ритма. Наряду с “Александром Невским” Прокофьева, Пятой симфонией и Фортепианным квинтетом Шостаковича, Скрипичным концертом Хачатуряна и “На поле Куликовом” Шапорина Первая симфония Хренникова была той почвой, одним из тех примеров современного советского искусства, на которых росли и воспитывались многие музыканты моего поколения».

С таким обнадеживающим и многообещающим творческим успехом подошел Тихон Хренников к окончанию консерватории. Первый концерт для фортепиано восторженно принят в родной стране, Первая симфония гремит в Америке. Он практически мгновенно попал в зенит славы, исполнители ищут его произведения, отовсюду сыплются приглашения на концерты, все хотят услышать и новые пьесы, и новые песни. На дворе 1936 год. Впереди выпускной в консерватории. Вполне логично, что симфонию композитор и выбрал в качестве своего дипломного произведения. Председателем экзаменационной комиссии был его любимый С. Прокофьев. Все были уверены, что «пятерка» Хренникову гарантирована. Вы-

* На репетиции этой записи произошел случай, который можно смело назвать чудесным. Тихон слушал игру оркестра, сидя одиноко в глубине пустого зала. В финале Борис Хайкин так рельефно выделил тему, проходящую в увеличении тромбонов, что Тихон невольно встал с кресла и шагнул вперед, чтобы посмотреть, кто это так хорошо играет (тромбонистом оказался Штейнман). Дальше он всё видел словно в замедленной киносъемке: музыканты перестали играть и как один повернули головы в его сторону. Тихон не успел удивиться этому, как раздался жуткий грохот. Композитор с ног до головы был обсыпан белой пылью: огромный кусок лепнины, сорвавшийся с карниза, превратил в щепки стул, с которого он только что поднялся. Поначалу все очень испугались, но когда поняли, что Хренников не пострадал, репетицию прервали и отправились праздновать его второе рождение.

пускался он, кстати, одновременно с Евгением Голубевым, который ему когда-то помогал поступать в Гнесинский техникум. И вот на выпускном экзамене Женя получает свою заслуженную «пятерку» с занесением на почетную доску выпускников консерватории, а Тихону... ставят «четверку». Гром среди ясного неба! Великий С. Прокофьев, оказывается, посчитал симфонию слишком традиционной, лишенной новаторства. Конечно, это был удар по самолюбию. Да и не только для самого выпускника эта отметка была шокирующей — все пребывали в растерянности, потому что Хренников шел явно на «золотую медаль». На его стороне были и пресса, и признание публики, да и сами музыканты. Шебалин вышел к Тихону и стал успокаивать его: «Сейчас Сергей Сергеевич увлечен другой музыкой, ему кажется вот так. Мы не можем с ним спорить, хотя считаем вашу симфонию великолепной». Что чувствовал поверженный своим кумиром Тихон, никто не знал. Этот парень умел сносить удары без стоны. И так будет всю жизнь, в которой хватит на троих и славы, и хулы, и уважения, и зависти. Единственное, в чем выразилась его обида, — он не взял свой диплом.

А в 1939 году ему вдруг позвонили из консерватории:

— Тихон Николаевич! Приходите за дипломом.

— А зачем? — ответил Тихон. — Мне он не нужен.

— Состоялось заседание ученого совета консерватории, которое пересмотрело решение экзаменационной комиссии. Вам официально поставили «пятерку» с занесением на мраморную доску почета Московской консерватории.

Вот так, вполне неожиданно, восторжествовала справедливость!

История эта, кстати, оказала очень большое влияние на становление личности будущего профессора консерватории. Никогда Тихон Хренников не бросал на произвол судьбы своих учеников, всегда их отстаивал и перед экзаменационными комиссиями, и перед ректоратом. Ведь такая серьезная несправедливость, случись она с композитором менее внутренне стойким и закаленным, могла запросто «сломать» его, лишить желания жить и творить...

5. КАК СОЛОВЕЙ О РОЗЕ

Еще будучи студентом, Тихон Хренников сформулировал в дневнике свое композиторское кредо: «Какие же черты должен иметь тот метод, при помощи которого можно по-настоящему отобразить нашу эпоху? Несомненно, что он должен

иметь те же черты, что и сама жизнь. Ритмическая простота и четкость, монументальность и цельность формы, гармоническая смелость и целесообразность. И смелость не в навертывании сложнейших гармоний (хотя если это целесообразно, то и хорошо), так как теперь взять простое трезвучие является большой смелостью; фактурная простота и ясность, преобладание мелодического начала, так как наибольшая выразительность музыки заключается именно в мелодии, и динамичность — вот те, на мой взгляд, формальные признаки настоящего произведения нашей эпохи».

И правда, с первых сочинений юного музыканта бросается в глаза осознанное влечение к мелодии, простоте и ясности формы, ставшее в дальнейшем зрелом творчестве композитора его отличительной особенностью и секретом популярности его музыки. «Смелость интонационной простоты» — так охарактеризовал его талант знаменитый академик Б. Асафьев.

Другая актуальная для Хренникова творческая задача — «по-настоящему отобразить нашу эпоху». Не веселить, не развлекать, а выражать в музыке чувства и эмоции, характерные для своих соотечественников, для своего времени. Читаем дальше: «То же, что должно одухотворять эти формальные элементы, вносить содержание в музыкальное произведение — это есть проникновенность композитора нашей выразительной эпохой, проникновенность творца не внешней, а процессуальной стороной нашей жизни, так как музыка изображает не самые предметы, а процессуальную их сторону. И чем глубже, сильнее и лучше композитор поймет и прочувствует, именно прочувствует, нашу эпоху, тем сильнее, ярче и правдивей будет его произведение».

В этих размышлениях о смысле композиторского творчества видна серьезность поиска творческого метода, чувствуются и требовательность к себе, стремление понять свое время и готовность служить своему народу — ну, прямо как Маяковский, готовый «к штыку приравнять перо». Осмелимся утверждать, что так может писать рука уверенного в собственных силах и избранном пути гражданина, чья жажда творчества неотделима от жажды познания жизни во всем ее многообразии. Отсюда становится понятным, почему композиторское дарование Тихона Хренникова оказалось таким разнообразным, проявилось во всех мыслимых музыкальных жанрах — от песни до симфонии, от пьесы до балета. Поэтика жизни сама нашла его талант, закружила в водовороте эпохальных перемен. Оптимизм был его натурой, доминантной чертой его характера, а первые успехи строительства социализма, энтузи-

азм первых пятилеток давали для оптимизма достаточно оснований. Истинно, его выбрало время.

Вернемся к счастливому студенческому периоду творчества, когда помимо симфонии и концерта для фортепиано Тихон написал музыку к трем театральным постановкам. Это были совершенно разные спектакли: один — антифашистская сказка, другой — драма, третий — шекспировская комедия, написанные для трех московских театров — Детского театра под руководством Наталии Сац, Театра Революции и знаменитого Вахтанговского театра. Сцена манила и всегда будет манить Хренникова яркостью характеров, для которых он с удовольствием находил музыкальные образы, а также драматургией действия, которая подсказывала драматургию музыки. Так были устроены его ум и его духовная сущность, что он, как пейзажист, чувствовал и переживал реальность в ее живых событиях, воспринимал жизнь импрессионистически, скорее конкретно, чем философски.

Конечно, имелась и другая причина. Театр того времени был, как и кино, «важнейшим из искусств» для страны, где большая часть населения не отличалась грамотностью и нуждалась в просвещении. Плакатность и пропагандистская мощь сцены увлекали Маяковского, Мейерхольда и Таирова; не мог мимо них пройти и молодой, ищущий и пробующий себя композитор Хренников. Очутившись в Москве, он как-то очень быстро и естественно вошел в художественную среду столицы и был замечен ею — очевидно, в силу успеха своих студенческих музыкальных произведений. Первой выделила его из многих зоркая и решительная Наталия Сац, реформатор детской музыкальной сцены.

Наталия Ильинична Сац — человек поистине необыкновенной, героической и трагической судьбы. Она была рождена для театра. Ее отец, композитор Илья Сац, тесно сотрудничал с Художественным театром в Москве, с 1906 года был заведующим его музыкальной частью, мать — оперная певица Анна Щастная. Друзьями дома были К. Станиславский, Е. Вахтангов, В. Качалов, С. Рахманинов. Наталия Сац играла в Драматической студии имени А. С. Грибоедова. Получила музыкальное образование — в 1917 году окончила музыкальный техникум имени А. Н. Скрябина. Революция бросила активную девушку на работу с детьми — с 1918 года, с пятнадцатилетнего возраста, Наталия Сац заведовала детским сектором театрально-музыкальной секции Моссовета. По ее инициативе был создан первый театр с репертуаром для детей — Детский театр Моссовета. С 1920 года она была директором и художественным руководителем Московского театра для де-

тей. В 1933 году она познакомилась с Тихоном Хренниковым. До ее ареста оставались считанные годы*.

В театр Наталии Сац Тихона привел его старший товарищ, Леонид Половинкин. Он тогда занимал должности заведующего музыкальной частью и дирижера в этом театре. Высокую музыкальную культуру Половинкина, одного из образованнейших музыкантов своего времени, высоко ценила Наталия Ильинична.

Она приняла молодого композитора, но предложила испытать его на антифашистской пьесе Н. Шестакова «Мик». К работе над ней только что приступили, и если бы дело у композитора «не пошло», всегда оставалась возможность его заменить. Надо сказать, что при первой же встрече оба были очарованы друг другом. Наталией Сац увлекались многие. Хотя она была на десять лет старше Тихона, она элегантно одевалась, всегда имела праздничный вид и вела беседу остроумно и наступательно. Перед нею трудно было устоять. Она буквально атаковала застенчивого, еще не стряхнувшего с себя провинциальность композитора идеями революционного спектакля. Спустя несколько дней Тихон принес ей несколько номеров. Он по-композиторски неплохо пел, был очень темпераментным, прекрасно играл на рояле. Запомнил он эту встречу так: «Когда она слышала мои песни, она мне заявила: “Я в вас влюбилась! Немедленно пишите остальные номера! Это то, что нужно!”»

Сама Наталия Ильинична рассказывала об этой встрече в своих мемуарах чуть подробнее и тоже с удовольствием:

«Он пел смешным “композиторским” голосом, прерывающимся от волнения, и сам играл на рояле песню безработного:

А ведь где-то есть иная сторона,
Ветра вольного и радости полна,
Там просторы безгранично широки,
Там у власти вот такие бедняки...

Бывает, что музыка сразу возьмет за живое, дойдет до сердца. Я попросила его еще раз исполнить эту песню, а потом еще и еще. Несколько минут назад юноша, сидевший за роялем, казался мне ничем не примечательным — сейчас старалась не глядеть на него, чтобы скрыть свой восторг (к несчастью, восторг, как лихорадка, сразу виден на моем лице!). Знала, не пе-

* Позже она будет репрессирована как член семьи изменника Родины, пойдет по делу своего мужа, народного комиссара внутренней торговли Израиля Вейцера, проведет в ГУЛАГе пять лет и только в 1958 году (не без помощи Хренникова) вернется в Москву и создаст новый театр, теперь уже Музыкальный.

дагогично с первой пробы захваливать молодого композитора, но творческая радость в такие минуты заслоняет всё остальное.

В театр пришло большое дарование. Договор был подписан, и аванс выдан, а трепетное отношение молодого композитора к своей первой театральной работе еще увеличилось. Месяца два мы встречались за роялем чуть ли не ежедневно. Всячески старалась ему помочь. Он жадно слушал рассказы о работе моего отца в Художественном театре, советы, режиссерские фантазии, характеристики действующих лиц и приносил такую яркую, мелодичную и вместе с тем всегда неожиданную музыку, что, услышав ее, я в свою очередь находила новые режиссерские краски... Смелость и самобытность двадцатилетнего композитора, который никогда прежде не писал для театра, казались почти невероятными. Он очень чувствовал переходы от речи к пению, в ряде номеров снимал вокальные строчки и требовал говора на музыке; одинаково ярко чувствовал драматизм и сатирическую остроту, музыкальный юмор. Радовала и какая-то очень русская основа его дарования. Он и по виду был очень русский, коренастенький, хотя и худой, с прямыми русыми волосами, носом “сапожком”, чудесной улыбкой, которую мы видели редко, — обычно он был тогда предельно озабоченным. Ничто внешнее его не интересовало — одет он был как-то наспех, с бесцветным галстучком набок, — весь в творчестве. Мы всем коллективом были почти влюблены в нашего нового, удивительно органичного при роде драматического театра композитора. В нем нас радовало всё: богатство фантазии, творческое своеобразие, чувство стиля и формы, русская основа, комсомольское сердце.

«Русская основа, комсомольское сердце». Важные детали. Спектакль имел успех. Сегодня даже несколько обидно, что он оказался в тени замечательной повести Юрия Олеши «Три толстяка». Будь по-другому, пьеса «Мик» могла бы лечь в основу сценария полнометражного фильма, и замечательная музыка Тихона Хренникова продолжила бы свою жизнь на экране, оставаясь популярной на долгие годы. Но этого не случилось, и спектакль прожил обычную сценическую жизнь, сойдя со сцены к концу 1930-х годов. Наиболее яркие номера из него исполнялись на камерных концертах вплоть до 1950-х годов. Композитору было жаль, что столько хорошей музыки пропадает зря, и он сделал из нее симфоническую сюиту. В 1970-е годы, уже руководя музыкальным театром для детей, Наталия Сац переделала пьесу и уговорила Тихона Николаевича дописать музыку до оперы. Так появился «Мальчик-великан». Эта опера для детей ставилась во многих городах Советского Союза и за рубежом (в Русе, Болгария).

Второй театр, для которого работал Хренников, был мейерхольдовский Театр Революции. В студенческие годы Тихон не упускал ни единой возможности писать музыку. Это уже потом наступит время, когда ему придется отказывать выдающимся исполнителям из-за элементарной нехватки времени, уходящего на общественную работу. А пока любое предложение вызывало немедленную реакцию — несколько тактов были готовы уже к следующему утру.

К тому времени Мейерхольда в Театре Революции уже не было, спектакль «Александр Шигорин» (другое название — «Концерт») ставил И. Шлепянов. Сюжетная канва пьесы строилась на конфликте музыкантов двух поколений — старого педагога и молодого ученика. «Партию» первого в партитуре пригласили написать Шебалина. Тот порекомендовал своего любимого ученика для «партии» второго. Но из этой затеи ничего путного не вышло. Очевидно, влияние Шебалина на ученика оказалось слишком сильным, и противостояния не получилось. Тем более что Тихона уже поглотила работа над следующим спектаклем — комедией Театра имени Вахтангова «Много шума из ничего» по пьесе У. Шекспира, которой будет суждено стать первым отечественным театральным мюзиклом в истории.

На самом деле, как это часто бывает в жизни, заказ ему достался от другого старшего товарища — композитора Юрия Шапорина. В отличие от студента он часто ленился, да и шекспировская комедия как-то была не к лицу автору оперы «Декабристы» и музыки к многочисленным спектаклям по произведениям А. Блока, М. Горького, Е. Замятина, В. Маяковского, К. Федина. Шапорин послал своего младшего товарища к режиссеру театра И. Раппопорту со словами: «Вот вам замена, пусть он пишет...» Раппопорт вручил молодому человеку стихи Павла Антокольского и с интересом стал ждать результата.

Любопытно, что шекспировская тематика сама просилась в душу композитора. Мысль крутилась вокруг другого произведения великого драматурга — «Король Лир». Тихону несколько раз даже снился одинаковый сон: как он пишет оперу на этот сюжет. Он слышал во сне дивные мелодии так явственно, что, проснувшись, хватался за нотную бумагу. Но мелодии ускользали, растворялись, и ничего не выходило.

Характер пьесы Шекспира, полной юмора, задора, жизненных и мелодраматических коллизий, удивительно совпал с творческой индивидуальностью Хренникова, с лирической, мелодической образностью его музыкального языка. В работе над спектаклем «Много шума из ничего» молодой композитор

решил отказаться от стилизации под эпоху Возрождения, от передачи колорита времени, а писать только современным языком, по-своему выражая шекспировские страсти персонажей комедии. Он был глубоко очарован Шекспиром, пленен драматизмом характеров и ситуаций. И увидел его персонажей как живых людей, чуть ли не своих современников. Ему всё было здесь по душе — и реалистичность героев, и их остроумие, и неожиданность сюжетных ходов, и общий задорный настрой. В итоге музыка Хренникова необычайно органично легла на комедийный строй шекспировской пьесы. Вышедшие из-под пера студента консерватории мелодии быстро стали популярными и впоследствии составили славу советского театрально-музыкального искусства. 7 октября 1936 года в Театре имени Вахтангова в Москве состоялась премьера спектакля. О популярности этой постановки говорит хотя бы то, что уже в 1944 году прошло 500-е представление, а в 1954-м — 800-е!

Советские музыковеды Л. Григорьев и Я. Платек в биографической книге о Тихоне Хренникове, вышедшей к 70-летию юбилею композитора, очень метко подметили: «Что принесло этому спектаклю столь громкую славу? Вероятно, прежде всего удивительная гармония всех составляющих его элементов — режиссерского замысла И. Раппопорта, оформления В. Рындина, великолепной игры актеров, среди которых были Р. Симонов, Ц. Мансурова, Д. Дорлиак, М. Державин, А. Тутышкин, отличного перевода А. Кронеберга и стихотворных текстов П. Антокольского. Но, пожалуй, движущей силой этого спектакля, музой этой гармонии стала вдохновенная и новаторская партитура Хренникова. Именно благодаря ей возник у нас, по сути дела, новый тип театрального представления, который теперь мы называем мюзиклом».

Исследуя творческий путь самобытного и необычайно деятельного, разностороннего композитора, Григорьев и Платек отмечали:

«...Именно здесь впервые раскрылся с такой очевидной силой и щедростью мелодический дар Хренникова. Он равно пленял и в романтических серенадах, романсах, песнях, и в легкости непринужденных танцев, окрашивал своим обаянием и лирику, и юмор, и даже гротеск. Эта музыка и сегодня у всех на слуху так же, как и десятилетия назад. Сразу после премьеры она вышла на улицы и вошла в дома, как в свое время мелодии опер раннего Верди или оперетт Иоганна Штрауса. И повсюду зазвучали “Ночь листвою чуть колышет”, “Сталь толедского кинжала”, “С треском лопаются почки” и, конечно, “Как соловей о розе”. Парадоксально, но факт: этот поэтический шедевр не исполнялся во время первых спектак-

лей — какие-то “компетентные” лица из реперткома решили, что серенада не соответствует духу шекспировской комедии!»

А ведь у этой знаменитой ныне серенады была своя особая, можно сказать, интимная, история создания. Наш герой в это время был влюблен. Не просто увлечен, а именно влюблен и, как потом окажется, на всю жизнь. Охваченный пламенем любви и творчества, юноша демонстрирует своей избранной только что сочиненную и посвященную ей мелодию. И слышит в ответ насмешливое: «Ты это для меня сейчас пел? Так-то ты меня любишь?» Ошеломленный и пристыженный, Тихон не нашел слов в оправдание. Он просто засел за рояль и в приливе чувств за одну ночь сочинил гениальную мелодию. И наутро был вознагражден: «Так это же совсем другое дело!» Певучая и сладкая мелодия «Как соловей о розе» стала стержнем спектакля, она зазвучала в концертах, а многие годы спустя вдохновила уже зрелого и прославленного автора на полнометражный балет Большого театра «Любовью за любовь». Тихон Хренников считал ее лучшей песней в своем творчестве.

Кто же эта таинственная и прозорливая возлюбленная? О ней следует сказать особо не только потому, что она пройдет бок о бок с Тихоном Николаевичем долгую и полную страстей жизнь, но и потому, что сумеет не остаться в тени его таланта, а подлинно стать его музой, надежной подругой и мудрым советчиком, что признавали все друзья и знакомые — от соседей и товарищей-композиторов до членов Политбюро.

Звали ее Клара Вакс. И работала Клара в то время, в начале 1936 года, заведующей пресс-бюро Союза композиторов. Опытная журналистка, она хорошо знала Тихона, как знала всех других московских композиторов, вырезая рецензии из газет и журналов на их произведения. Ее удивляло, что он единственный из всех не забирал подготовленные для него вырезки из прессы. Только однажды пришел в бюро и спросил: «Я слышал, обо мне что-то пишут. Нельзя ли посмотреть?» Полистав внушительную пачку вырезок, Тихон вернул их обратно. «Возьмите себе, — предложила она, — это я специально для вас собирала, вторые экземпляры хранятся у меня в архиве». Но он недоуменно пожал плечами: «А зачем они мне? Прочитал, и ладно». Клару такое пренебрежительное отношение к собственной известности поразило: другие прибегали, если о них в статье упомянули хотя бы одной строчкой, а этот не взял целую кипу статей и рецензий. Этот парень далеко пойдет, подумалось ей.

Клара Арнольдовна Вакс родилась в городе Бердичеве в 1909 году, чуть позже с семьей переехала в Житомир. Ее отец, Арнольд Григорьевич, работал страховым агентом. Вся его

родня разбрелась по свету, отец с братьями давно осели в Генуе, другие родственники уехали в США (и по слухам, стали там миллионерами), а он остался в России. Здесь у него родились пятеро детей, трое мальчиков — Борис, Михаил и Лев, и две дочери — Мария и Клара. Клара, как и Тихон, была младшей в своей семье. Летом 1919 года, после смерти отца от тифа, маленькая Клара с матерью остались одни. Это было страшное время, которое Клара Арнольдовна вспоминала потом с нескрываемым ужасом.

Житомир несколько раз оказывался в руках петлюровцев, которые грабили, насиловали, пытали и убивали в первую очередь евреев. Казалось, что, захватывая в очередной раз город, петлюровцы ставили перед собой только одну цель — устроить кровавый еврейский погром. Ваксам посчастливилось бежать в Москву, бросив дом и всё, что в нем было. Братья служили в Красной армии, а Мария поступила в только что организованный ВГИК и выучилась на актрису немого кино. Она вскоре вышла замуж за российского торгового представителя в Маньчжурии, и в итоге семья сумела удачно обосноваться в столице молодой республики. Клара окончила знаменитую Медведниковскую гимназию в Староконюшенном переулке, одну из старейших в Москве, и стала работать журналисткой в газете «Вечерняя Москва». Ее старший брат Борис был известным литератором, писал пьесы — «Волчьи ямы», «Рвачи», «Парижская коммуна», «Москва тут ни при чем», «Причал»; после Гражданской войны стал одним из основателей Союза революционных драматургов. Рекомендацию на учебу в Литературный институт Кларе подписал сам нарком Луначарский. Ее первый муж — поэт, переводчик и литературный критик Анатолий Тарасенков.

Когда судьба свела ее с Тихоном (дата встречи на танцах и, соответственно, начала романа сохранилась в одном из писем — 18 апреля 1936 года), Клара была замужем уже во второй раз. И Тихону пришлось уводить ее у мужа, известного инженера Бориса Зубовича. Разрушать семью — задача не из приятных, но любовь сильнее, а Тихон был настойчив и по-мальчишески падок на авантюры.

Близкими друзьями Тихона были в то время два ленинградских композитора — Иван Держинский и Василий Соловьев-Седой. Оба были талантливейшими музыкантами, тоже великолепными мелодистами, но всё же им недоставало хренниковской серьезности, трепетного отношения к музыке. Гуляки, они любили «заложить за воротник» и время от времени подбивали своего приятеля на разные розыгрыши и рискованные поступки. Наблюдая за медленным развитием романа,

они как-то решили помочь товарищу приблизить развязку: «Тихон, пора поставить точки над “і” — ты должен выяснить, любит тебя твоя Клара или нет». Надо сказать, что все трое были частыми гостями в доме Зубовичей, где Клара жила с мужем и его родителями. Ее свекровь, Розалия Васильевна, прониклась особой симпатией к Хренникову. «Тихон, вам надо жениться!» — твердила она и сватала ему своих родственниц и знакомых. Бедная женщина и не догадывалась, что ее невестка, как говорят в Одессе, уже имеет с Тишей роман.

Задумка друзей была почти детективной. Ночью на такси они втроем поехали в дачный поселок «Труд и отдых» около Пушкино, где летом обычно жили Зубовичи. Тихона уложили на пол у заднего сиденья, а сами постучали в калитку. «Мы попали в страшную аварию, Тихон жив, но тяжело ранен, он лежит в машине». Что после этого началось, представить себе невозможно! Розалия Васильевна схватила простыню и начала рвать ее на бинты. Клара в ночной рубашке — все-таки дело было в два часа ночи! — выскочила и с криком: «Тишенька, любимый, что с тобой?!» — побежала к машине. За ней бежал ее муж: «Кларочка, успокойся — соседи услышат!» Первой к машине подбежала Розалия Васильевна. Она кинулась на заднее сиденье, начала его ощупывать и, коснувшись влажной рубашки, закричала: «Кровь!» Тут только Тихон с ужасом осознал, в какую неприятную историю он влип. «Я готов был провалиться сквозь землю от стыда», — вспоминал он. К счастью, всё закончилось общим застольем на террасе.

Но после этой ночи дело действительно быстро приблизилось к развязке. Клара ушла от мужа жить к своей маме. В один прекрасный день летом 1936 года Тихон пришел к будущей теще — так случилось, что в тот момент там находился и Зубович — и прямо сказал: «Я люблю Клару и хочу на ней жениться. Клара, собирайся. Мы едем в Елец. Хочу тебя с моей семьей познакомить. Тройки у меня нет, а такси под окнами дожидается». Клара поняла, что это не шутка. Плача, стала собирать вещи. Потрясенная, заплакала и ее мать: «Ты что, Клара? Тут муж твой. Куда ты собралась?»

Немая сцена закончилась мирно, но глаза были на мокром месте у всех персонажей семейной драмы. В общем, Тихон увез Клару в Елец. Впоследствии Хренниковы дружили с Борисом Зубовичем, даже помогали его новой семье в трудные минуты. Он часто бывал у них в гостях. Пил чай и говорил — в первый год всерьез, а после уже в шутку: «Клара, не надоел тебе еще этот Хренников? Что за фамилия вообще такая противная — Хренников? Клара, пошли лучше со мной домой». Клара только смеялась в ответ.

Еще много будет сказано о Кларе Хренниковой в этой книге — со своим третьим мужем она проживет долгую жизнь: шутка ли сказать, 65 лет вместе! Ее энергия, природный ум и образованность очень часто будут выручать его в критических ситуациях, а ее готовность помогать всем, кто будет обращаться к депутату Верховного Совета, общеизвестна. Острословы в Союзе композиторов даже пустят такую шутку: мол, Клара управляет всеми делами *исподтишка*. Да, Клара станет не только единственной любовью Тихона Николаевича, но и его соратницей и ангелом-хранителем. Ну и, конечно же, первым критиком всего, что будет выходить из-под его пера.

А спектакль «Много шума из ничего» продолжал свою триумфальную жизнь на подмостках и на эстраде. Многие известные певцы стали включать песни из спектакля в свой концертный репертуар — Сергей Лемешев, Георгий Дударев, Леонид Болдин. Великолепно, с большим артистизмом, пел «С треском лопаются почки» замечательный болгарский бас Николай Гяуров, сделавший эту песню своим любимым «анкором». Сам Тихон Николаевич обожал свою музыку к этому спектаклю и не расставался с ней на протяжении всей жизни. Еще в 1930-х годах он сделал из музыки к нему симфоническую сюиту. В начале 1970-х годов Борис Покровский предложит композитору расширить музыкальный материал и поставит в своем Музыкальном камерном театре оперу «Много шума из-за... сердец». В 1976 году в Большом театре французская балетмейстерша Вера Боккадоро поставит изящный балет «Любовью за любовь». А в 1982 году выйдет художественный фильм под тем же названием, в котором Алла Пугачева споет специально написанную для нее новую песню — сонет на слова Шекспира*.

6. ПРАВО НА ЛИРИКУ

Два года после окончания консерватории Тихон Хренников продолжал заниматься в классе высшего мастерства у Виссариона Шебалина. Окончание аспирантуры открывало путь к преподаванию, но в то время эта перспектива не очень привлекала его. Он отдавал все силы композиторской работе. У него появлялось немало новых замыслов. Среди них был

* В одной из книг о С. Прокофьеве опубликовано письмо его жены Лины Ивановны с воспоминаниями о том, как она вместе с супругом ходила на спектакль «Много шума из ничего» в Вахтанговский театр и как Сергею Сергеевичу понравилась тогда яркая музыка Хренникова. Загадка какая-то: ну почему все-таки он поставил Тихону «четверку» на экзамене?

один — сокровенный. «Еще на консерваторской скамье я мечтал написать оперу о людях гражданской войны, о героических подвигах партизан, о замечательной Красной Армии», — писал увлеченный романтическим порывом юноша. Но эти планы всё время отодвигались из-за непрерывной работы для драматического театра. В итоге опера сама пришла к композитору.

Когда стал раскрываться талант Хренникова как автора необычайно лирической театральной музыки, его заметил Владимир Иванович Немирович-Данченко. Произошло это не случайно. В 1930-е годы знаменитый соратник Станиславского был искренне увлечен идеей создания оперного спектакля на современную, советскую тему. Ему хотелось найти новаторское решение революционной темы и в режиссуре, и в музыке. А для этого музыка к опере должна была быть написана не в классическом стиле, а совершенно по-новому. Поиски особого, советского пути в оперном искусстве немало занимали его в конце жизни. В 1934 году он поставил «Леди Макбет Мценского уезда» Д. Шостаковича, но это было не то: слишком далеко от народа. Экспериментальная оперная музыка Шостаковича, которую падкий на критику своих коллег Прокофьев назвал «волнами похоти», сама претерпела несколько версий и вскоре была подвергнута партийной критике в статье «Сумбур вместо музыки». В феврале 1936 года во время дискуссии по поводу статей в «Правде» представитель композиторской молодежи Хренников говорил: «...Росло наше стремление быть по-настоящему советскими композиторами, людьми своей эпохи... Вскоре приехал Прокофьев с заявлением, что советская музыка — это провинциализм, что самым современным композитором является Шостакович. У молодежи наступило противоречивое состояние, вызванное, с одной стороны, личным стремлением к настоящей музыке, к тому, чтобы музыка была проще и понятней массам, и высказываниями таких музыкальных авторитетов, как Прокофьев — с другой. Критика писала хвалебные оды Шостаковичу... Как молодежь реагировала на “Леди Макбет”? В опере есть большие мелодические куски, которые открыли нам некоторые творческие перспективы. Полную неприязнь вызвали антракты и многое другое».

Шостакович не забыл критику младшего коллеги. Но об этом позже. А пока вернемся к Немировичу-Данченко, который стремился приблизить оперный театр к массовому зрителю, искал того, кто простыми (но не упрощенными) и понятными (но не бедными) художественными средствами сможет выразить бурю революционных эмоций. Поэтому он взялся за

незрелый «Тихий Дон» студента Ленинградской консерватории Ивана Дзержинского, так как музыка писалась по мотивам неоконченного еще, но уже нашумевшего романа Шолохова, а молодому композитору помогал сам Шостакович. В опере были замечательные хоры, но при ближайшем рассмотрении она представляла из себя набор музыкально слабо связанных между собой песенных номеров, за что была даже названа «песенной оперой». Великий реформатор оперной сцены продолжил поиски: ему хотелось большего.

И вот как-то раз в квартире сестры Тихона Николаевича, где по-прежнему обитал композитор, еще не имевший своего угла в Москве, раздался телефонный звонок. Звонил режиссер Павел Марков, помощник В. И. Немировича-Данченко, заведующий репертуарной частью его театра. Звонил по поручению самого Владимира Ивановича, чтобы пригласить Хренникова на, говоря сегодняшним языком, деловой обед в «Метрополь». Сам визит в ресторан был для молодого композитора в то время пугающе нов. Марков сообщил, что он должен был войти в зал ресторана и найти столик Владимира Ивановича.

— А как его там найти?

— Вы что же, не знаете Владимира Ивановича? — удивился Марков.

— По портретам знаю, — отвечал Тихон.

— Владимир Иванович будет сидеть в центре зала, около фонтана.

Надев свой единственный приличный костюм, Тихон отправился в назначенный час в «Метрополь». Вошел, огляделся. Искал человека с бородой. Немирович-Данченко уже шел ему навстречу.

— Тихон Николаевич?

— Да, это я.

— Пожалуйста, присаживайтесь.

Владимир Иванович сидел за столом со своей супругой Екатериной Николаевной. Представив Тихона, он усадил его и предложил меню. Это также было тяжким испытанием: дело в том, что Тихон никогда до этого не бывал в ресторане. Смутившись, он попросил Владимира Ивановича распорядиться обедом по собственному усмотрению.

Обстановка была торжественная. Знаменитой супружеской паре Екатерине Николаевне, по первому мужу — баронессе Корф, и Владимиру Ивановичу было тогда уже около восьмидесяти лет. Он — в строгом темном сюртуке, она — в платье с большим декольте, красивая, улыбающаяся. Перед ними сидел двадцатилетний провинциальный юноша, жаждущий

признания, талантливый и полный сил. Так началось их знакомство, быстро переросшее в творческую и личную дружбу. Владимир Иванович сообщил, что хотел бы принципиально договориться о том, чтобы Хренников написал для его театра оперу. Он много слышал о нем, знает его музыку и находит ее особо театральной.

— В вашей музыке мне слышатся искренний оптимизм, захватывающая эмоциональность и необходимый драматизм, без которых невозможно рождение подлинного оперного шедевра, — сказал Немирович-Данченко. — Вы меня привлекаете самобытностью вашей музыкальной интонации. Давайте поработаем вместе.

— Конечно, — отвечал Тихон с радостью.

Немирович-Данченко спросил, есть ли у него какой-нибудь план, сюжет. Узнав, что таковых нет, предложил подыскивать вдвоем.

— Я через два дня уезжаю отдыхать в Швейцарию, я туда по обыкновению отправляюсь, когда заканчивается сезон в Художественном театре. И возьму с собой много всякой литературы, буду читать, буду для вас подыскивать необходимое. Может, мне и попадется что-нибудь такое, что сможет потом и вас заинтересовать. И вы тоже читайте! Читайте как можно больше, ищите такое, что вас сможет увлечь, чтоб вам захотелось написать музыку на этот сюжет.

В итоге договорились в сентябре созвониться и обменяться мнениями о сюжете для будущей совместной работы. Сказать, что Тихон был на седьмом небе от счастья, — значит, ничего не сказать. Владимир Иванович олицетворял для него совершенно иной мир, мир великих людей, колоссов, на которых держится мировая культура. Тихона поразило то, какое большое внимание он оказал ему, мальчишке. «Тихон Николаевич!» — это обращение стояло у него в ушах, когда он возвращался домой. Так его еще никогда не величали. От всей этой незабываемой встречи веяло какой-то особой теплотой. Чувствовалось, что предложение Немировича-Данченко не было формальным.

Первым выбором оказалась повесть А. Фадеева «Разгром». Но чего-то в ней не хватало, не было, видимо, лиричности, необходимой для любой оперы. Месяц шел за месяцем, а поиски ничем не кончались. И вдруг Немирович-Данченко позвонил сам:

— Тихон Николаевич, немедленно прочитайте роман Николая Вирты «Одиночество». Мне кажется, это то, что мы ищем...

Хренников прочитал, задумался. Всплыли картины совсем еще недалекого прошлого. Тамбовщина, его родина, край, где

прошло его детство. События разворачиваются в первые послереволюционные годы, в разгар знаменитого крестьянского мятежа Антонова против советской власти. Вот он, сюжет, который подходит ему во всех отношениях! Вспомнились и отголоски мятежа, в подавлении которого непосредственное участие принимали его старшие братья. Разумеется, тогда он был еще очень мал и осознать всё, что происходило, не мог. И всё же для него лично обстановка романа Вирты, его тема оказались особенно близкими.

В сложной канве романа Тихон сразу выделил лирические направления. В частности, его особенно взволновала сцена, где главная героиня, Наташа, решает покончить жизнь самоубийством из-за измены ее любимого Лёньки. Эта яркая психологическая сцена настолько его захватила, что он тогда же почувствовал — именно она должна стать сердцевинкой будущей оперы. Вообще, в повести он ощутил тот драматизм, эмоциональный накал, который может по-настоящему увлечь композитора.

На роль либреттиста Тихон предложил Алексея Михайловича Файко, которого знал по работе над «Александром Шигориным». В середине 1930-х годов тот был очень известен; его пьесы «Человек с портфелем», «Учитель Бубус», «Озеро Люль» обошли многие театры страны, их ставил сам Мейерхольд. Как оказалось, у Файко был один недостаток: работал он крайне медленно. Тихон весь извелся в ожидании новых сцен. Но нет худа без добра: долгое ожидание сблизило Хренникова с Немировичем-Данченко, дружба их крепла день ото дня.

Работа над оперой «В бурю» растянулась на три года. «По его желанию мы с Кларой бывали у него каждый вечер, никаких отказов и объяснений он не принимал, — вспоминал позже Тихон Николаевич. — Приезжали к шести часам. К этому времени Владимир Иванович, вернувшись из театра, успевал пообедать, отдохнуть и был снова полон сил для дальнейшей работы. Я играл новые отрывки, которые успевал сочинить после предыдущего визита. Потом садились пить чай. И каждый день к чаю его повариха Василиса пекла новый пирог. Пироги она пекла один вкуснее другого, это была своего рода “симфония”. За чаем мы вели долгие беседы, обсуждали драматургические варианты, читали куски либретто, которые давал мне Файко, рассуждали о театре, искусстве. Это было совершенно упоительное время. Владимир Иванович смотрел спектакль “Много шума из ничего”. Он был в восторге от спектакля, и музыка моя ему очень нравилась. Это еще больше располагало его к дружбе со мной. Эти наши ежедневные

встречи, поучительные рассказы из его жизни, по сути дела были моим человеческим воспитанием. Я впитывал в себя как губка все его рассказы о жизни, о взаимоотношениях с людьми. Находясь рядом с Владимиром Ивановичем, невозможно было не подтягиваться, нужно было много читать, знать, видеть. Разговоры с ним неизмеримо обогащали, но имели всегда конкретную форму, могли быть полемичны, но никогда не сводились к монологам самого Немировича-Данченко. Как и в театре, он умел затронуть собеседника за живое и втянуть его в заинтересованный диалог. Это был какой-то невероятный отрезок времени. Под Новый (кажется, это был 1938) год театр уехал на гастроли в Ленинград. Владимир Иванович потребовал, чтобы я с Кларой приехал туда вместе встречать Новый год, что мы и сделали. Такое отношение Немировича-Данченко, буквально отцовское, меня невероятно воодушевляло».

Можно смело сказать, что это тесное общение с гениальным режиссером, русским дворянином, театральным критиком, писателем, прекрасным педагогом, оказало огромное влияние на духовный рост Хренникова, на его вкусы и взгляды, на манеру общения и отношение к людям. Владимир Иванович же ощущал в молодом композиторе душевную щедрость, талант, нравственную чистоту и искреннее желание служить своей стране. У самого Владимира Ивановича отношение к новой власти было сложное, но он был обласкан ею, слава его гремела.

В семье Хренникова ждали ребенка, и на правах близкого человека Владимир Иванович как-то предложил назвать его — если это, конечно, будет девочка — Катей, в честь своей жены. И даже вполне серьезно предлагал передать в наследство будущей Екатерине фамильные драгоценности баронессы. Но родившуюся 25 января 1940 года девочку назвали другим именем — Наташа. Так звали героиню оперы «В бурю», а этому образу было отдано столько душевных сил! Чета Немировичей-Данченко прислала в подарок шикарную хрустальную люстру, которая до сих пор висит в гостиной в квартире композитора в Плотниковом переулке.

Над оперой Тихон работал самозабвенно, принимая официальную версию крестьянского восстания как кулацкого мятежа, что, впрочем, для него было не важно, так как опера получалась лирической, с простой расстановкой классовых сил, как было свойственно эпохе. Как музыканту, ему представлялось, что он пишет главное произведение своей жизни:

«Не раз закрадывалось, впрочем, глубокое сомнение: по силам ли будет мне эта народно-героическая тематика, ведь в

своим творчестве я шел главным образом путями музыкальной лирики. После долгих раздумий у меня появилось твердое убеждение, что наша советская героика и лирика не исключают друг друга, а выразительно и плодотворно сочетаются.

В самом деле: разве великие дела и люди гражданской войны могут быть запечатлены только в монументальных полотнах? Разве эти незабываемые дни не познаются в простых чувствах отдельных людей из народа, в их простых, и в этой простоте подлинно-героических, делах? Вспомним гениальное "Слово о полку Игореве", где тончайшая поэтическая лирика служит блестящим средством выражения героики».

Так думал молодой композитор, идя по пути, предложенному ему великим режиссером. Стихия народной песни хорошо ложилась у него на форму монументальной народной трагедии, в которой не растворялись, а, наоборот, ярко выделялись характеры персонажей. Сам композитор подробно описывает свои творческие поиски:

«Как решалась задача музыкальных характеристик сценических персонажей?

Излюбленный во многих произведениях мировой музыкальной литературы прием характеристики лейтмотивами в данном случае был сознательно отброшен. Мне кажется, что лейтмотив оправдан тогда, когда он либо характеризует идею, как, скажем, у Вагнера, либо является чисто иллюстративным, изобразительным моментом, как, например, во многих операх Римского-Корсакова. В применении лейтмотива при музыкальных характеристиках реальных живых людей, мне кажется, таится опасность некоей "автоматизации" героев, превращения их в статичные фигуры, в застывшие маски.

Задача, которую я преследовал, заключалась в том, чтобы музыкальные характеристики "модифицировались" на протяжении всей оперы, чтобы образы героев были даны в действии, в непрерывном развитии. Если большевик Листрат возникает с первых же страниц партитуры как образ вполне определившийся, устойчивый, то фигуры других героев из народа — Фрола, Лёньки, Натальи — постепенно приходящих к приятию большевистской правды, — и в музыке по-разному показаны на разных этапах этого развития.

Середняк Фрол, скептически воспринимающий коммуны и даже попадающий на удочку кулацкой демагогии, нарисован одними красками. Этими красками автор пытается изнутри иронически осветить заблуждения Фрола. Совсем по-другому — мужественно и проникновенно звучит музыкальная речь Фрола, когда он до конца осознает правду советской власти и вырастает в стойкого борца-гражданина.

То же самое нужно сказать и о музыкальном построении образов Лёньки и Натальи.

Проблема такой музыкальной, портретной “живописи”, поиски для нее ярких, доходчивых, понятных массам средств и приемов музыкальной характеристики, объединение мыслей и чувств всех действующих лиц из народа в едином стремлении к правде, к делу Ленина — Сталина, закономерная и неизбежная победа революции — вот основные, очень трудные, но почетные задачи, которые я пытался решить».

Слух о том, что в театре Немировича-Данченко готовится к постановке чуть ли не образцовая советская опера, быстро распространился. И у Немировича-Данченко, и у Хренникова часто брали интервью, интересовались сюжетом и тем, насколько музыка будет интересна слушателям, массовому зрителю. Стали проявлять интерес и другие театры страны. Поэтому Тихон не удивился, когда ему позвонил художественный руководитель Большого театра дирижер Самуил Самосуд и предложил ставить оперу у него. На справедливое замечание: «Как я могу ставить оперу у вас, когда я пишу ее для Немировича-Данченко?» — последовал ответ: «А вот вы ко мне приходите, поиграйте ее, и мы потом посмотрим, как и что». Самосуд был тогда в большом фаворе, особенно после постановки «Тихого Дона» в Ленинграде, которую отметил сам Сталин. Тихон не отказал сразу, а послушно пришел и проиграл оперу на рояле, что было большой ошибкой. Потому что музыка Самосуду понравилась, и он пошел ва-банк:

— Завтра я начинаю репетиции.

Тихон ему в ответ:

— Я не имею права вот так вот решать этот вопрос без Немировича-Данченко.

— А мы пригласим его ставить оперу в Большом театре.

Самосуд, уверенный в успехе своей идеи, тут же набирает номер Немировича-Данченко:

— Владимир Иванович, я только что познакомился с оперой Хренникова, она мне очень нравится. Я хочу ее ставить в Большом театре и хочу, чтобы вы были режиссером.

На что Владимир Иванович тут же ответил:

— Я готов, но только при условии, что все артисты будут из моего театра.

Так разрешилась эта щекотливая ситуация. Репетиции продолжались в театре Немировича-Данченко.

Но одно положительное следствие у этого визита Хренникова к Самосуду всё же имелось. В ходе беседы дирижер высказал мысль, которая понравилась Тихону Николаевичу:

— Там у вас есть ходоки, они идут в Москву. Так пускай они приходят к Ленину!

Тихон в тот же день позвонил Вирте с предложением:

— Есть одна идея: что ходоки приходят к Ленину. Нужна еще одна сцена в опере!

Вирта с восторгом согласился:

— Изумительная идея! Я сам напишу эту сцену.

И через пару дней (это же не медлительный Файко) он принес готовую сцену, в которой ходоки приходят в Кремль к Ленину «за правдой». Дальше уже настала очередь Немировича-Данченко:

— Великолепно, это просто здорово!

Когда Самосуд узнал, что его гениальную идею тут же реализовали, он возобновил борьбу за оперу с новой силой. А именно обратился в Комитет по делам искусств, чтобы там решили, кто первым воплотит образ Ленина на оперной сцене. Заседание Комитета затянулось на несколько часов. Председатель Платон Керженцев несколько раз звонил домой Тихону Хренникову. У Комитета было очень затруднительное положение, поскольку Немирович-Данченко был авторитетнейшей фигурой отечественной культуры, а Самосуд — руководителем первого театра страны. Владимир Иванович был предельно деликатен. Он сказал своему партнеру:

— Решайте сами, Тихон Николаевич. Я не могу вам запрещать перенести оперу в Большой театр. Это зависит от вас.

Пока Комитет колебался, точку поставила Клара. Она сказала своему супругу:

— Знаешь что, хватит валять дурака. Я от тебя уйду, если ты отдашь Самосуду эту оперу. Это будет настоящее предательство.

Тихон понял, что пришло время высказать свое мнение, и категорически заявил Керженцеву, что он против переноса оперы в Большой театр. В итоге сценическая реализация оперы «В бурю» началась лишь в конце 1938 года, спустя более двух лет после начала работы. Осуществляли ее ближайшие помощники Немировича-Данченко — Павел Златогоров и Павел Марков. На заключительной стадии постановки в начале 1939 года за дело взялся сам Владимир Иванович. Он присутствовал на репетициях, давал указания, нередко показывал, как и что нужно было играть. Около полугода прорабатывал Немирович-Данченко каждую сцену, каждый образ. «Владимир Иванович хотел, чтобы в музыкальном произведении красота музыки, ее динамика сочетались с внутренними человеческими задачами актера. “До такой степени это должно быть ваше, — говорил он актеру, — чтобы вы могли сказать

когда-нибудь: какой Хренников? А я думал, что все арии, все речитативы я сам сочинил. По-моему, это мое. Я с этим так сжился, что не верю, что это кто-то другой написал”», — вспоминала певица Надежда Кемарская.

Судьба оперы «В бурю» оказалась непростой. Шостакович нашел, наконец, случай ответить Хренникову на критику своей «Леди Макбет»: «Горячо любя Вас как богато одаренного композитора... считаю, что Вы написали в высшей степени неудачное произведение. <...> Однажды в раннем детстве я пришел в гости к одному своему однокласснику по школе. Старший брат его садился за рояль и не лишенным приятности голосом распевал свои романсы и арии. Это был способный человек, с поэтической шевелюрой; и романсы его были не без приятности. Они стояли на уровне произведений Малашкина, Денца, барона Врангеля, Юрия Морфесси и им подобных. Вокруг сидели гости, тетушки, бабушки и щебетали: “Ах, Серж! Прелестно, прелестно, с каким чувством!” И я должен сказать, что покойный Серж не очень уступает Вам в своем творчестве. Разве что у Вас больше композиторской ловкости и развязности (не техники, конечно). <...> Места драматические и сюжетные сопровождаются вяловразумительной трескотней, вдобавок по-детски наивно и плохо сделанной. Вам необходимо понять, что хорошо и что плохо. Для этого Вам нужно как можно больше играть Баха, Бетховена, Моцарта, Глинку, Мусоргского, Чайковского, Даргомыжского, Брамса, Листа, Шопена, Шуберта и многих других. Впитывать в себя каждую ноту этих великих мастеров, анализировать их мелодии и гармонии».

Так писал он в личном письме, которое нашлось недавно в архиве Т. Н. Хренникова вместе с продолжением колкой переписки. Широко известно негативное отношение автора цикла «Из еврейской народной поэзии» к городскому романсу, к простой лирической песне, в которых ему чудились мещанство и простонародность. В частности, именно из-за разноса учителем его вокального цикла на стихи поэта А. Прокофьева, получившего впоследствии название «Слободская лирика», Георгий Свиридов ушел в 1940 году из класса Дмитрия Дмитриевича в Ленинградской консерватории.

Однако по отношению к Хренникову Шостакович пошел еще дальше. Он упрекал его в эпигонстве, сознательном подражательстве Дзержинскому и его опере «Тихий Дон», которая «пользуется заслуженной популярностью у народа». Причину этого он видел в стяжательстве и погоне за славой, что в принципе противно самой натуре Хренникова: «Откуда они берутся? Прежде всего в природе эпигонов лежат рваческие тенден-

ции... автор "Тихого Дона" завоевал себе славу. Давайте же копировать музыкальные приемы "Тихого Дона", и тогда и нам перепадет медвежье ушко».

Понимал ли Шостакович, насколько далеко от цели падали его снаряды? «И появляются "Мать" Желобинского, "В бурю" Хренникова, "Щорс" Фарди, "Рассвет" Френкеля. Во всех этих операх есть неплохие куски. Особенно у Вас, т. к. Вы чрезвычайно талантливы, и в "Матери". Но эти рахитичные создания недолго будут жить. Их ждет бесславная, незаметная никому гибель».

К счастью, великий композитор ошибся. Опера «В бурю», в отличие от большинства других оперных произведений современных советских композиторов, названных в его письме, быстро нашла дорогу к зрителю. Ее премьера состоялась 7 октября 1939 года в Московском музыкальном театре имени В. И. Немировича-Данченко. По требованию Владимира Ивановича Тихон Николаевич пригласил на премьеру свою мать, Варвару Васильевну, которая специально приехала в Москву из Ельца. Владимир Иванович давно почувствовал по рассказам композитора, какие особые чувства тот испытывает к матери, и решил сам засвидетельствовать ей почтение.

«Владимир Иванович представил мою маму публике, посадил ее в кресло во втором ряду. Зажгли свет, Владимир Иванович по центру зала подходит к моей маме, целует ей руку. Представляете ее изумление: один из самых знаменитых людей страны целует ей руку! Простой елецкой женщине с трехклассным образованием! Все видели, как Немирович-Данченко приветствует мою мать. Зал встал, аплодировали стоя. А я этого не ожидал и был буквально потрясен. Мама тоже была потрясена. Это было счастье всей ее жизни. Она родила десять детей, и десятый ее ребенок удостоился такого внимания. Зал не просто аплодировал, он гремел...»

Еще один сюрприз подготовила для Тихона его жена. Она пригласила из Ельца в Москву всех девчонок, с которыми когда-то дружил, за которыми когда-то ухаживал Тихон. Целый ряд елецких красавиц! «И эти девушки, уже взрослые, были свидетелями моего триумфа! Боже мой! Они сидели в театре и слушали музыку того Тишки, который их когда-то целовал...»

Спектакль имел огромный успех у зрителей. Он понравился Сталину, хотя это обстоятельство и не остановило поток критических стрел со стороны тех, кто отрицал саму возможность создания советской оперы на основе городского фольклора. Сталин, Молотов и Ворошилов пришли в Музыкальный театр по приглашению Немировича-Данченко, который неза-

долго до этого предупреждал композитора: «Тихон Николаевич, имейте в виду, Сталин придет на вашу оперу в ближайшее время, никуда не уезжайте». Но познакомиться лично с «отцом народов» Тихону Хренникову тогда оказалось не суждено. Он поехал в Киев, где также готовилась постановка и дирижер Натан Рахлин испытывал проблемы с партитурой. Тихону пришлось сидеть на репетициях, лично следить за темпами, которые должен был брать оркестр. И вот когда он шел на очередную репетицию, мимо забегали мальчишки с газетой «Вечерний Киев» с криками: «Товарищ Сталин был на опере Хренникова “В бурю”!» Владимир Иванович ему потом выговаривал: «Ну как же так можно? Меня Сталин приглашает в ложу, спрашивает: “Где автор?” Рядом Молотов, Ворошилов. Им очень понравилось...»

Настолько понравилось, что как-то секретарь ЦК А. Щербаков, посетивший один из спектаклей, обратился к Хренникову со словами:

— Вы знаете, товарищ Хренников, Вам нужно писать оперу «Иван Грозный». Я только что приехал от Иосифа Виссарионовича. Мы разговаривали о Грозном. Товарищ Сталин придает этой теме очень большое значение. Он трактует ее не так, как до сих пор ее трактовали: несмотря на то что царя Ивана считали грозным и даже закрепили за ним это прозвище, товарищ Сталин считает, что он достаточно грозным не был. Не был потому, что, с одной стороны, расправлялся со своими противниками, а с другой стороны, потом после этого раскаивался и вымаливал у Бога прощение. И когда он находился в состоянии раскаяния, в это время противники собирали опять свои силы против него и выступали снова. Грозный опять должен был с ними бороться и т. д. Так вот, против своих противников нужно вести непрерывную и беспощадную борьбу и уничтожать их, если они мешают развитию государства. Такова позиция товарища Сталина.

На счастье Хренникова, больше никто с ним разговоры на эту тему не вел. Сюжет был явно не в его стилистике. Видимо, Сталин искал отклик у разных деятелей искусства, «забрасывал удочку», потому что тема об Иване Грозном вскоре дала всходы в советском искусстве фильмом Сергея Эйзенштейна с гениальной музыкой С. Прокофьева. Но образ Грозного в исполнении Черкасова получился совсем другим, нежели того желал диктатор.

А опера «В бурю» была поставлена в конце 1930-х — начале 1940-х годов в восемнадцати из двадцати восьми оперных театров СССР! Москва, Ленинград, Саратов, Киев, Куйбышев, Харьков, Днепропетровск, Саранск, Алма-Ата, Одесса,

Горький, Свердловск, Казань и др. Но это было только начало! После окончания Великой Отечественной войны многие из этих театров возобновили ее постановки. К ним прибавлялись новые города: Вильнюс, Ташкент, Улан-Удэ, Уфа, Пермь, Донецк, Новосибирск, Минск, Воронеж, Омск, Дрезден (ГДР), Братислава (ЧССР), Русе (Болгария). Ни одна советская опера не ставилась так часто и в таком большом количестве театров по всей стране и за рубежом на протяжении более полувека! Новые интерпретации спектакля появлялись вплоть до развала СССР, после чего опера была исключена из репертуара всех театров по идеологическим, а не художественным причинам.

Как писала уже в постсоветское время критик Е. Бирюкова, «в своем творчестве композитор счастливо проплыл мимо всех острых углов и неизбежных, казалось бы, влияний. Обогнул опасный трагизм Д. Д. Шостаковича, обошелся без американистых блюзов И. О. Дунаевского, не опустил до поощряемой безграмотной халтуры и избавил от всякого налета модерновости стиль своего высокомерного кумира С. С. Прокофьева. В результате получилась бодрая, ритмично-жанровая (то вальсок, то полька, а то вдруг и болеро проскочит) и, в общем, очень неплохая музыка, призванная демонстрировать советский оптимизм, советское композиторское качество и безграничные возможности советских исполнителей».

Пусть «бодрая, ритмично-жанровая» музыка останется на совести музыкального критика — мелодии «Песни о Москве», «Как соловей о розе», «Колыбельной Светлане» останутся в памяти поколений. Не критики, даже самые влиятельные, судят художника, а время. Но надо признать и другое. Само время, на которое пришлась творческая жизнь Хренникова, зажимало творческий процесс и в музыке, и в литературе, и в кино, и в живописи в такие рамки, что абсолютно свободное самовыражение было просто невозможно.

Работа над оперой «В бурю», дружба с В. И. Немировичем-Данченко совпали с самым мрачным периодом советской истории — сталинскими репрессиями 1937—1938 годов, пресловутой «ежовщиной». Так случилось, что творческое «я» Тихона Николаевича тяготело к мелодизму и народности, и ему не надо было насиловать себя и подделываться «под официоз». Вместе с тем он всегда стремился занимать активную жизненную позицию. Он не лез в драку, не участвовал ни в каких творческих группировках, но события культурной жизни страны серьезно волновали его. Он стал членом первого варианта Союза композиторов еще на первом курсе консерватории (для первокурсника это была большая честь, Тихон был в

Союзе чуть ли не самым младшим членом). Поэтому появление 6 апреля 1937 года в газете «Правда» его заметки «В Союзе советских композиторов неблагополучно» не было событием экстраординарным. Хренников справедливо критиковал руководителя тогдашнего объединения композиторов Николая Челяпова как человека, далекого от музыки и искусства, несмотря на то, что он был поставлен советской властью руководить общественной и профессиональной жизнью композиторского сообщества.

«Союз советских композиторов никак не может наладить свою работу. Почему? Основная причина в том, что руководство не справляется с доверенным ему делом. Председатель Союза советских композиторов Н. И. Челяпов, являющийся в то же время директором Института советского строительства и права, так занят в Институте, что для Союза композиторов ему не хватает времени. Композиторы Челяпова не видят, встречи с ним добиваются неделями», — писал Хренников.

Советская власть вовсю поощряла в те времена критику и самокритику. Жаркие споры в композиторской и студенческой среде о путях развития советской музыки и роли Союза композиторов в этом процессе были в самом разгаре. Критиковали всех, и за словами в карман не лезли; выражения встречались очень крепкие, порой даже оскорбительные. Достаточно вспомнить письмо Шостаковича Хренникову. Считалось, что беспощадная критика помогает, и обижаться на нее могут только эгоисты, ставящие себя выше дела и коллектива.

Никто тогда не думал, что честные критические выступления станут инструментом массовых репрессий, началом травли, ведущей к арестам и страшным приговорам. Многим было ясно, что Челяпов не соответствует должности. Но то, что его вскоре снимут, а потом арестуют и через год расстреляют, невозможно было и предположить. Эта трагедия стала для Тихона уроком на всю жизнь. Он резко и, как казалось тогда ему самому, бесповоротно отошел от общественной активности. Тем более что ужас репрессий 1937 года докатился и до его семьи. Арестованы оказались два старших брата — Николай и Борис.

Николай преподавал физику и математику в средней школе, Борис служил начальником железнодорожной станции Лучок, что находится в самом городе на ветке, ведущей из Ельца в Орел. Обвинения по доносу были обычными для тех времен: антисоветская пропаганда, контрреволюционная деятельность. Отвезли их в Орловский централ, где заключенных истязали и били нещадно.

Тихон был потрясен. Да, страна — осажденная крепость в кольце врагов. Да, у социализма много врагов, и их надо разоблачать. Но он знал братьев как людей честных, преданных своей родине, настоящих патриотов. Они оба участвовали в революции, Николай защищал Елец от Мамонтова, был начальником военных пехотных курсов. Идеальные представления о лучшем в мире общественном строе оставались непоколебимыми, а с доносами можно и нужно было бороться. И Тихон боролся. Он писал во все инстанции, писал Берии, его помощникам, писал в ЦК партии, отправил десятки писем, в каждом ручался за братьев как уже известный и уважаемый советский композитор. Главное, что он пытался добиться тогда, — это чтобы дела их слушались в открытом суде.

Долго, очень долго тянули с ответом. Неожиданно пришло известие, что, по распоряжению комиссара госбезопасности второго ранга Богдана Кобулова, дело одного из братьев, Николая, передают в суд. Неизвестно, что сыграло тут главную роль: известность ли композитора Хренникова или хлопоты равнодушного В. И. Немировича-Данченко, но дело сдвинулось с мертвой точки.

21 февраля 1939 года старшему брату композитора было предъявлено обвинительное заключение: «Обвиняется в том, что, являясь меньшевиком, будучи враждебно настроенным против Советской власти, проводил контрреволюционную агитацию, высказывал недовольство существующим советским строем, распространял контрреволюционную клевету на жизнь в СССР и восхвалял дореволюционный строй; дискредитировал органы следствия; в 1919 году, будучи командиром роты пехотных курсов, во время измены и сдачи г. Ельца белым без боя отступил из г. Ельца со всем гарнизоном. Виновным себя не признал, достаточно изобличается свидетельскими показаниями и очными ставками».

Теперь срочно нужен был адвокат.

Защищать братьев Тихон уговорил наиболее известного адвоката из участвовавших в политических процессах — Илью Брауде, выступавшего на стороне защиты в делах «Промпартии», «Параллельного троцкистского центра», «Правотроцкистского блока» и др. Запросил тот за свои услуги неимоверный гонорар. Таких денег у Хренникова не было. Пришлось собирать по знакомым нужную сумму. Брауде съездил в Орел, где содержались братья, встретился с ними. Рассказал, каких страданий они там натерпелись. Потом приехал на суд в Елец. Все обвинения против Николая строились на доносах его коллег. Когда адвокат стал придирчиво расспрашивать их в зале суда, они признались, что оклеветали Николая под давле-

нием НКВД, наплели всякого со страха, а на самом деле считают его порядочным, честным человеком, преданным своей стране. Суд оправдал Николая и освободил его прямо в зале заседаний.

Для того времени этот случай оправдания в зале суда стал редчайшим, может быть, единственным. Но, к сожалению, он сыграл против Бориса. Его тоже арестовали по доносам и анонимкам, однако на сей раз слушать дело в открытом суде не стали. Под физическим давлением, то есть под пытками, Борис оговорил себя. И на закрытом заседании «тройка» быстро состряпала ему срок.

На фотографиях в фас и профиль из следственного дела сорокашестилетний Борис Николаевич Хренников выглядит стариком. Тонкие поджатые губы, глубокие морщины, затравленный взгляд. Обвинения звучат просто дико: «Хренников Борис Николаевич достаточно изобличается в том, что являлся активным участником контрреволюционной фашистской диверсионной повстанческой организации, которая вела работу по подготовке вооруженного восстания против Советской власти. Организовал контрреволюционную диверсионную группу и проводил подготовку к совершению диверсионных актов на железнодорожном транспорте».

Все письма Бориса домой из ГУЛАГа заканчивались одинаково: «Подайте жалобу Берии, я безвинно пострадал!!!» Но «зверь мой, век мой» отдал Тихону только одного брата. Другой провел в лагерях пять лет. Освободился в мае 1943 года, но сразу уехать к семье не смог, тем более что семья находилась в эвакуации. В военное время на любые перемещения нужны были спецразрешения. Борис остался работать в поселке Княж-Погост Коми АССР на железнодорожной станции, много болел, страдал от одиночества и обиды и умер в августе того же года.

В тот период Тихон тяжело переживал и охлаждение дружеских отношений с Дмитрием Шостаковичем. До этого он часто бывал в Ленинграде и сблизился там с Дмитрием Дмитриевичем. Они играли в четыре руки на рояле, иногда выпивали и были очень довольны друг другом. Шостаковичу нравилась Клара Хренникова, он в шутку за ней ухаживал. Критики их сравнивали, восхищались обоими. Например, в «Московских новостях» в начале 1935 года писали так:

«Хренников, ученик профессора Шебалина, следует совершенно иной стилистической линии. Кто-то из сидящих рядом со мной прошептал: “Вот вам московский Шостакович!” Действительно, у Хренникова много общего с Шостаковичем.

У него та же урбанистичность стиля в отличие от Макарова-Ракитина и многих других москвичей, в чьих сочинениях мы ощущаем больше связей с деревней, с природой, с народными темами и ритмами. Хренников, как и Шостакович, остроумен и наблюдателен, с тенденцией к музыкальному экспрессионизму и музыкальным парадоксам. Но я не хотел бы, чтобы у читателей сложилось впечатление, что Хренников находится под влиянием Шостаковича; они просто оба движутся в одном направлении».

В последнем предположении автор ошибся. Хренников и Шостакович как раз не двигались в одном направлении. Их творческие индивидуальности неумолимо расходились в разные стороны. Постепенно их стала разделять противоположность мироощущения: в своем творчестве Шостакович был в первую очередь пессимистом, певцом мук и страданий, а Хренников — оптимистом, певцом радости и любви. Каким образом этот спор перерос в принципиальное противостояние: «какая музыка нужна советскому народу», до конца не совсем понятно. Видимо, сыграло свою роль и ущемленное самолюбие Шостаковича, попавшего под прицел жесткой критики и официально обвиненного властями в формализме, в отрыве от народа и своей страны. Возможно, сказались и существовавшая тогда и сохранившаяся на многие годы «клановость» творческих союзов Москвы и Ленинграда, соперничество двух столиц за право культурного первенства. Ну и музыковеды подлили масла в огонь, стараясь вбить клин между Шостаковичем и Хренниковым, особенно после появления оперы «В бурю». Очищая первого от формализма, они навешали на второго кучу уничижительных ярлыков. Музыка Хренникова сразу оказалась «частушечной», «вульгарной», «порочной», «примитивной».

Гений Шостаковича поднял его в заоблачную высь, в которой не было места простым гармониям. Дмитрий Дмитриевич даже как бы стыдился мелодии, отринул ее как выразительное средство. Так он чувствовал и понимал время. Он имел на это право. Хренников же до конца жизни не представлял себе, как можно писать музыку без мелодии. И тоже имел на это право. В мире нормальном, не идеологизированном, им обоим нашлось бы место. Но в сталинском социалистическом обществе идеология нетерпимости то и дело сталкивала двух великих композиторов лбами. Даже в личной жизни. А может быть, именно в ней прежде всего. И чем дальше, тем больше. Дружба сменилась декорумом официальных отношений, ни холодных, ни теплых. Им еще придется встречаться на пленумах и

собраниях, даже летать вместе в историческую поездку советских композиторов в США, но былой теплоты в их отношениях уже не будет.

Да, опера «В бурю» была далека от классических образцов жанра XIX века. Но она была мелодичной, песенной, героико-лирической, доступной массовому слушателю. А ее ругали за упрощенность языка, осуждали под другим соусом именно за народность! Интонационный строй оперы был связан с городской песней, с подлинными человеческими эмоциями, с реальной жизнью, и это было своеобразным новаторством. Но некоторые музыковеды считали, что это недопустимое упрощение, и такое решение композиторской задачи при создании произведения возвышенного жанра, коим является оперное искусство, они просто не допускали.

Сторонники же Хренникова отстаивали право композитора на лирику, на использование песни в качестве главного мелодического материала, утверждали, что в опере Хренникова гармонично сочетаются социально-исторические события с типичными образами в типичных обстоятельствах, а вся постановка отличается законченностью и цельностью художественного замысла. Музыковед Софья Хентова очень точно сформулировала эту позицию: «Действительно, опера Хренникова расширяла сами грани советской оперной песенности, привнесла сюда многое от “большой” трагедийной оперы, соединила ариозные и песенные формы и, что еще более важно, доказала, что песенность в опере — не следствие недостатка композиторского мастерства, а знак времени, необходимости обновления и поисков живой интонации».

Сам Хренников решительно не принимал термина «песенная опера». Он считал, что его придумали с целью унижить мелодическое начало в опере, утвердить речитативную направленность. «Истинная песенность — это вершина оперного искусства, это Глинка, Чайковский, Римский-Корсаков!» — говорил он. В его понимании богатства песни необъятны: ее интонациями можно выразить теплый лиризм и напряженный драматизм, тонкий психологизм и романтику, а главное, в ней есть та сложная простота и доверительность, что позволяет обращаться напрямую к сердцам и героев, и слушателей. Именно в песне он видел главный путь к правдивости при всех условностях оперного жанра.

Дошло до того, что в Союзе композиторов устроили дискуссию для публичного профессионального избиения автора. Решили сравнить достоинства и недостатки двух опер — «В бурю» Хренникова и «Семен Котко» Прокофьева. Спорили в течение трех вечеров. Среди противников Хренникова

выделялся музыковед Семен Шлифштейн, выступивший с докладом. Он считал, что музыка оперы банальная, слишком приземленная, не достойная современной оперы, которая должна оставаться возвышенным жанром, и у него нашлись сторонники. Но были и защитники «В бурю», ведомые Георгием Хубовым, главным редактором журнала «Советская музыка». Также защищал музыку Хренникова и Исаак Дунаевский, который произнес блестящую речь... Были и те, кто находил в опере как отрицательные, так и положительные моменты.

Тихон Хренников поставил условие: пусть хулители говорят что угодно, но иллюстрировать фрагменты дискуссии будет он сам. Вот говорят: «Какая пошлая музыка! Тихон Николаевич, сыграйте ее, пожалуйста». Композитор играет, поет — а делал он это всегда очень здорово, темпераментно — и по окончании гром аплодисментов! В течение трех дней выступило много народу, и все три дня Прокофьев сидел и всё это слушал. Тихон был очень удивлен, потому что начинались заседания часа в два, а кончались уже поздним вечером. И когда, наконец, всё завершилось, Сергей Сергеевич Прокофьев подошел к Тихону и сказал: «Меня в юности много ругали, но у меня не было вашей выдержки, я всегда отвечал и отвечал грубо. Я восхищаюсь вами и крепко жму вам руку». Это было для Тихона самой большой неожиданной наградой и главным итогом трехдневной дискуссии.

«Музыка оперы покоряла своей мелодической красотой. Чутко вслушиваясь в многообразный интонационный строй эпохи, Хренников создал свой, неповторимый тематизм, ставший фундаментом всей партитуры. В каждом акте слушателей захватывали арии, ансамбли, хоры, отмеченные редкой эмоциональной напряженностью, полнотой чувства, пленительной напевностью. Надолго западали в сердце задушевно-лирические мелодии Натальи, Аксины, Лёньки, величаво-эпическая речь Фрола Баева, ожесточенно-страстные монологи Сторожева, мужественные и поэтические хоры; динамику действия усиливали выразительные симфонические эпизоды» — так писали музыковеды Л. Григорьев и Я. Платек в книге «Его выбрало время», и они были правы.

Почти 80 лет минуло с той поры. А один из самых востребованных и талантливых оперных режиссеров новой России Дмитрий Бертман не стесняется признаваться: «Опера “В бурю” — одна из самых любимых постановок моей юности. Я смотрел этот спектакль раз тридцать, выучил его наизусть. До сих пор помню оперу от начала до конца. Могу напеть любой отрывок из нее». К столетию Тихона Николаевича в 2013 году

в театре «Геликон-опера» под руководством Дмитрия Бертмана был поставлен гала-концерт из музыки разных лет, открывался он увертюрой и несколькими сценами из оперы «В бурю».

Особое отношение к опере «В бурю» как к своему любимому детищу последних лет высказывал и В. И. Немирович-Данченко: «Из всех постановок театра моего имени я могу считать наиболее показательными две — “В бурю” Хренникова и “Травиату” Верди. Они совершенно различны по сценической интерпретации, и однако обе отчетливо демонстрируют лицо театра». Владимиру Ивановичу очень нравилась музыка, в частности четвертая картина. Это та сцена, которая начинается с монолога Наташи, она хочет покончить жизнь самоубийством, а заканчивается колыбельной Лёньки. Сцена, которая «зацепила» Хренникова при первом же прочтении романа Вирты, сцена, которая стала ключевой в спектакле. И в своем завещании Владимир Иванович записал, что хочет, чтобы, когда он умрет, всю эту картину целиком исполнили на его панихиде.

Так и случилось. В самом конце апреля 1943 года В. И. Немировича-Данченко хоронили под звуки музыки из его любимой оперы — «В бурю». Это было последнее прощание Хренникова с великим человеком. К сожалению, самого Тихона Николаевича на похоронах не было. На следующий день после Владимира Ивановича в городе Кургане в эвакуации отошла в мир иной мать Хренникова Варвара Васильевна, и композитор не смог приехать в Москву.

7. «СПЯЩИЙ ХИТ» № 1*

Тихон Хренников и Клара Вакс расписались 16 апреля 1937 года. Как тогда было принято, без особых торжеств. Просто шли однажды вместе мимо загса, заметили вывеску, остановились — и решили зайти. И прожили вместе больше шестидесяти лет... Клара взяла фамилию мужа.

Квартиры своей тоже первое время не было. К счастью, как раз в это время начали строить кооперативный дом для композиторов на Миусах, и Хренников решил внести туда первый взнос. Пару лет пришлось почти весь свой заработок отдавать

* «Спящий хит» (буквальный перевод с английского «sleeping hit») — понятие, пришедшее из киноиндустрии. Обозначает картину, которая после выхода на экраны начинает пользоваться огромным успехом у публики вопреки ожиданиям критиков и порой даже самих авторов.

в этот кооператив, но зато в 1939 году молодая семья въехала в новенькую трехкомнатную квартиру на четвертом этаже дома 4/6 по 3-й Миусской улице, что вблизи Белорусского вокзала.

В модном тогда стиле постконструктивизма в Москве строились дома в разных местах. Этот по проекту архитектора Генриха Людвига, директора Архитектурного института, был построен специально для композиторов. Что должно было быть заметно издалека: выступающие блоки лестничных клеток украсили гигантскими античными арфами в стиле ар-деко. Но уже во время строительства изогнутые линии арф начали рушиться, так что в итоге от них оставили только «струны», и первоначальный замысел теперь сложно угадать. Зато если поднять глаза и посмотреть на дом снизу вверх, то можно увидеть, что он напоминает орган.

Стены квартир задумывались звуконепроницаемыми, чтобы можно было репетировать в полную силу и инструментов, и легких. Лестницы и дверные проемы были спроектированы так, чтобы в квартиры проходил рояль, да и сами комнаты были достаточно просторными, чтобы инструменты было куда ставить. В здании специально предусмотрели большое помещение под Клуб советских композиторов с кинозалом, библиотекой, столовой. Словом, дом стал воплощением социалистических идеалов для творчества во славу Родины. К тому же когда здание стали заселять, Сталин сделал его жильцам неожиданный подарок: мастер «кнута и пряника» вернул композиторам их взносы. Кооператив ликвидировали, дом стал государственным, а свалившихся с неба денег Тихону Николаевичу хватило не только на покупку мебели в новую квартиру, но и на деревянную двухэтажную дачу с небольшим участком и удобствами во дворе вблизи станции «42-й километр» по Казанской железной дороге.

О «композиторском доме» стоило бы написать целую книгу. Квартира Хренниковых находилась в третьем подъезде. Под ним оказался композитор Владимир Юровский с женой Симоной и сыном Мишей, будущим известным дирижером. Этажом выше поселился Макаров-Ракитин с женой поэтессой Маргаритой Алигер и дочерью Таней. Над ними — певица Наталья Петровна Рождественская с сыном, будущим прославленным дирижером Геннадием Рождественским, рядом — главный дирижер Большого театра Самуил Самосуд. Их соседями стали: Арам Хачатурян с женой Ниной Макаровой (так как оба были композиторами, то занимали две квартиры!), Рейнгольд Глиэр, Дмитрий Кабалевский, Юрий Шапорин, Самуил Фейнберг, Николай Раков, Анатолий Александров,

братья Покрасс, Вано Мурадели, Зара Левина, Николай Чемберджи, Михаил Раухвергер, Николай Будашкин, Владимир Фере и многие другие деятели музыкальной культуры социалистической эпохи. Проще было назвать тех, кто здесь не жил*.

А на даче у Хренниковых летом собиралось всё большое семейство. Приезжали из Ельца мать Варвара Васильевна, сестры и племянница Тихона Вероника, а также мать Клары Евгения Абрамовна и ее братья. Даже собаку завели, сеттера Майку. Худо-бедно налаживался композиторский быт, жизнь входила в устойчивое русло, появились все условия для творчества. Эта дача долго служила Хренниковым, но после войны хозяева приезжали сюда всё реже — общественная нагрузка Тихона Николаевича росла в геометрической прогрессии, и потом уже на 42-м километре жили в основном одни только родственники.

После спектакля «Много шума из ничего» Хренников стал хорошо известен в театральных кругах: ему то и дело заказывали музыку для разных спектаклей. Он продолжал сотрудничать с вахтанговцами («Большой день» В. Киришона, «Без вины виноватые» А. Островского, «Шел солдат с фронта» В. Катаева), работал и в Центральном детском театре («Романтики» Э. Ростана). Эти драматические спектакли не требовали серьезного музыкального сопровождения. Для них Тихон сочинял по две-три проходные песни. А случай продолжить музыкальную линию, начатую в «Много шума из ничего», ему представился спустя несколько лет, после того как Театр имени Вахтангова принял к постановке «Дон Кихота» Михаила Булгакова (по Сервантесу).

Стихи для песен вновь написал Павел Антокольский, да и почти вся постановочная группа во главе с режиссером И. Раппопортом осталась той же. Мюзикл получился не хуже

* Интересно, что после передачи дома на баланс государства несколько непроданных квартир были отданы хотя и не музыкантам, но людям тоже отнюдь не последним. Так, в третьем подъезде появился нарком промышленности строительных материалов СССР Леонид Соснин — и стал другом Хренниковых на долгие годы. Его жена, очаровательная Татьяна Валерьяновна, по происхождению была дворянкой. Ее родителям принадлежали несколько домов на Садовой улице, отец был известным адвокатом. Во время революции он уехал в Прибалтику, а жена в это время со всеми детьми отдыхала на вилле в Крыму. Обратный путь в Москву через охваченную Гражданской войной страну занял у них больше года. По дороге она потеряла сначала сына, который исчез на Кубани, а потом и красавицу-дочь. Но дочь, к счастью, не совсем. Как оказалось, в нее влюбился и увез на тачанке лихой красноармеец Леонид Соснин. Они прожили вместе всю жизнь. Их дочь Марина стала сердечной подружкой дочери Хренниковых, почти сестрой.

предыдущего, возможно, его мелодическая палитра оказалась даже шире. Как и прежде, тот же современный дух в трактовке классики, никакой отсылки к эпохе, та же праздничная, приподнятая атмосфера упоения жизнью. И вновь песни из постановки быстро переключались в репертуар известных эстрадных исполнителей — и песенка Антонии «Вечер потух!», и серенада «Ах! Краса твоя, без спора...», и баллада «Мерлин, волшебник мудрый». Но вот только сам спектакль... Его, возможно, яркую жизнь прервала война. Премьера была сыграна 8 апреля 1941 года с прицелом на следующий сезон. Но и в эвакуации, где всю войну играли «Много шума из ничего», и после победы спектакль «положили на полку». Виной тому было имя его автора — Михаила Булгакова. Трагедия этого большого писателя, с которым Сталин долго играл в кошки-мышки, отразилась и на судьбе превосходного по всем своим качествам спектакля. Соответственно, и музыка Хренникова к пьесе была мало востребована.

Великая Отечественная война стала трагическим рубежом, разделившим жизнь страны на «до» и «после». Тихон Николаевич вступил в 1940-е годы в самом расцвете сил, полным творческих замыслов, энергии, юношеского энтузиазма. Он начал писать Вторую симфонию, задумал посвятить ее молодым строителям коммунизма. Одновременно работал над музыкой к кинокомедии Ивана Пырьева «Свинарка и пастух», которая должна была стать его дебютом в кино. С В. Немировичем-Данченко уже была обговорена следующая опера — «Вешние воды» по И. Тургеневу. Но после 22 июня 1941 года рухнули все планы.

Опера не была написана, Вторая симфония превратилась из воспевающей мирный труд в «оборонную», и только работу над фильмом удалось закончить прямо перед войной. Монтировал его Пырьев уже в дни первых фашистских авианалетов на Москву. А сценарист поэт Виктор Гусев срочно дописал актуальный куплет для финальной песни:

И когда вражьи танки помчатся,
Мы с тобою пойдем воевать.
Не затем мы нашли свое счастье,
Чтоб врагу его дать растоптать!

Композитор полагал, что киноленту ждет судьба «Дон Кихота»: кому нужны сейчас фильмы о счастливой мирной жизни? Ненависть к врагу и все помыслы о победе — вот чем живет страна. Но он ошибся! Зритель повалил в кинотеатры.

«Свинарка и пастух» был по сути первым в нашей стране подлинным киномюзиклом. Персонажи в нем почти всё вре-

мя разговаривают стихами и очень много поют. Каждый кадр этой веселой картины напоминал зрителям о той мирной и счастливой жизни, ради которой стоило умирать на фронте. Тяготы военного времени уходили на второй план, и после картины каждый и в тылу, и на фронте был готов к новым жертвам во имя победы. Такова сила искусства.

Сегодня, конечно, понятно, что фильм о любви пастуха-ударника из Дагестана и прославленной доярки из далекого северного колхоза — это красивая музыкальная сказка о той жизни, которую обещала людям партия за их тяжкий труд и жертвы. Но штука в том, что в эту сказку безгранично верили как миллионы простых тружеников Страны Советов, так и сами ее создатели. Они искренне верили, что запечатленный ими мир если и не существует в действительности, то очень скоро будет существовать, что ВДНХ — это вечный праздник труда и мира, что Волго-Донской канал — символ преимуществ перевоспитания социалистическим трудом, что все свиноводы и доярки страны должны быть похожи на кипучую и цветущую Глашу в исполнении Марины Ладыниной, а все пастухи — на ловкого джигита, бесстрашного Мусаиба в исполнении Владимира Зельдина. И хотя реальность была далека от этой сказочной декорации, язык не повернется назвать фильм И. Пырьева пропагандистской поделкой. Американский Голливуд тоже шел в это время по пути «мифотворчества» и осознания силы воздействия «киносказок» на массовую аудиторию, но сегодня мы называем это время «золотым веком» американского кинематографа, оставляя исследования его социальной функции узким специалистам-киноведам. Поэтому главное, что фильм «Свинарка и пастух» появился на экранах в то время, когда главным лозунгом дня было «Всё для фронта, всё для победы!», и способствовал тому патриотическому подъему, без которого не удалось бы одолеть лютого врага.

Песни из нового фильма мигом облетели всю страну, обрели всенародную популярность. В письме Кларе в Свердловск, куда семья была отправлена в эвакуацию, Тихон удивлялся: «“Свинарка” до сих пор идет в Москве с огромным успехом, народ ходит на нее по несколько раз, я часто уже слышу на улице свои песни из “Свинарки”» (17.02.1942).

Свою семью Тихон Хренников эвакуировал из Москвы при первой же возможности, в самом начале июля 1941-го. Вызвано это было беспокойством в первую очередь за маленькую дочь, Наташу. Сам же композитор остался в Москве. С большинством своих коллег по цеху он встретился в первый же день войны в композиторском клубе на Миусской улице. Там уже собрались Виктор Белый, Матвей Блантер, Владимир

Власов, Рейнгольд Глиэр, Дмитрий Кабалевский, Вано Мурадели, Самуил Фейнберг, Юрий Шапорин, Лев Шварц и многие другие, чтобы объявить о том, что, отложив все свои планы, композиторы приступают к сочинению массовых боевых песен. Отрядили было делегацию в Союз писателей — за стихами. Но поэты пришли сами: Лебедев-Кумач, Безыменский, Жаров, Сурков, Панов, Алтаузен.

В первые дни войны родились и быстро завоевали популярность песни Хренникова — «Вороны фашистские будут перебиты» на слова Василия Лебедева-Кумача, «Песня о дружбе» на слова Агнии Барто, солдатская строевая песня «Все за родину!» на слова Виктора Гусева. Немного позже появилась, пожалуй, главная песня Хренникова военной поры — «Прощание» на стихи Федора Кравченко. Этой теме — девушка прощается с любимым, уходящим на фронт — было посвящено немало произведений, но лишь несколько из них остались в музыкальной летописи войны. Суровая, гневная и в то же время полная глубокой задушевности мелодия Хренникова звучала как страстный призыв к защитникам Отчизны, вселяла решимость и мужество в сердца советских воинов. Песня «Прощание» была написана специально для оборонного фильма-концерта «Мы ждем вас с победой», снятого на киностудии «Мосфильм» режиссерами И. Траубергом и А. Медведкиным для показа бойцам на фронте. Помимо песни Хренникова в фильме звучали «Священная война» А. Александрова — В. Лебедева-Кумача и «До свиданья, города и хаты» В. Захарова — М. Исаковского. На удивление точный выбор авторов фильма — сегодня все три эти песни представляются нам музыкальными символами военных лет.

В июле 1941 года Тихон Хренников был мобилизован ЦК партии на работу при Всесоюзном радиокомитете. Вместе с ним там оказались еще четверо композиторов — Виктор Бельый, Дмитрий Кабалевский, Вано Мурадели и Арам Хачатурян. Туда же начальником литературного отдела был назначен автор стихотворных текстов «Свинарки и пастуха» Виктор Гусев. С ним Хренников познакомился значительно раньше, еще в 1936 году, когда непродолжительное время работал заведующим музыкальной частью Парка культуры и отдыха имени Горького. Тогда они впервые выступили творческим тандемом, сочинив «Песню о парке». Теперь же между ними произошло настоящее сближение. Тихон писал жене: «С Виктором очень приятно работать, он умный, обаятельный человек и хороший товарищ. Мы с ним решили теперь работать только на пару, тем более что пока наши совместные работы пользуются большим успехом».

К огромному сожалению, этот творческий союз оказался непродолжительным. 23 января 1944 года Виктор Гусев скончался от гипертонического криза на руках своего товарища. Вместе с Тихоном они зашли пообедать в ресторан Дома журналистов в Москве, там Виктору стало плохо, вызвали врачей, но пока «скорая» ехала, поэта не стало.

Тем временем жить в Москве становилось всё опаснее. Уже в конце июля 1941 года Тихон писал в письме: «Я так счастлив, что вы уехали. Какие бы вы там лишения ни переносили, все это абсолютные пустяки по сравнению с тем, что сейчас переживает Москва. Ежедневные бомбежки, разрушенные здания, жертвы людские. Немецкие налеты начинаются в 10 ч. вечера и кончаются в 3 часа ночи. ... Ввели карточки на все продукты и на промтовары. ... Люди мало спят, нервничают. Зажигательные бомбы, которые сбрасываются немцами, не страшны и москвичи быстро научились их тушить, так что пожары принесли Москве мало вреда, но вот фугасные бомбы — это штука посерьезней, с ними разговор короток. Театр Вахтангова абсолютно разрушен, там убило Кузу, Чистякова и пожарника. Дом напротив, там, где жили Шерешевские, полуразрушен, от квартиры Шерешевского и всех его прекрасных вещей осталось одно воспоминание*. ...Из нас созданы пожарные дружины, мы через день во время тревоги дежури́м в своем доме на чердаке. Дисциплина у нас военная, за уход с поста — ревтрибунал. На наш дом пока, слава Богу, не упало ни одной бомбы. Ждем!»

И в этих условиях тягот и лишений композитор не прекращал творческой работы. Из музыки к «Дон Кихоту» он сделал сюиту, и ее передали по радио почти одновременно с сюитой из «Много шума из ничего». К августу была готова первая часть Второй симфонии, и 14 августа она была исполнена оркестром под управлением Николая Голованова в прямой радиотрансляции. Комитет по делам искусств заказал Тихону оперу о Петре Первом, но в хаосе осенней паники, когда немцы оказались на подступах к Москве, этот проект был отложен.

* Известный врач-эндокринолог профессор Николай Шерешевский (1885—1961) — друг семьи Хренниковых. Он был женат на знаменитой виолончелистке Анне Любошиц (1887—1975), в 1953 году оказался арестован по «делу врачей». Их дочь, Надежда, филолог по образованию, занималась с внуком Хренниковых английским языком. Когда он впервые попал к ней домой в конце 1970-х годов, то был поражен обилием антиквариата — несколько массивных позолоченных бронзовых часов XVIII века в виде слонов и других крупных экзотических животных, бронзовые торшеры и канделябры, мейсенский фарфор, мраморные статуэтки, стены густо увешаны картинами — музей, да и только!

Дела в эвакуации шли лучше, но тоже многого не хватало. Уезжали в спешке, никто не думал, что надолго, но фронт стремительно откатывался вглубь страны, и становилось понятно, что война затягивается. Тихону Николаевичу удалось послать с оказией теплые вещи, но Наташа стала болеть ангиной, и это его сильно волновало. Семьи композиторов раскидали по совхозам Свердловской области, и Тихон всерьез боялся голодной зимы. В хорошие-то времена в тех краях из-за суровости климата всегда было голодно, а теперь, когда туда понаехали сотни тысяч беженцев, голод казался неминуемым.

Вначале Хренниковы, как и все семьи композиторов, жили вместе в помещении какой-то школы. Спали буквально вповалку. Маленькие дети и старики много болели, несколько детей умерло. Еды не хватало на всех. Варили крупу. Позже Хренниковых переселили в деревню Лысьва, где они собрались зимовать в крепкой крестьянской избе. По крайней мере было тепло.

Уже в сентябре Тихон строит планы, как можно вызволить оттуда родных и поселить на даче под Москвой, но планам этим не суждено было сбыться. Когда стало понятно, что немцы уже очень близко от столицы и за Москву придется драться, государство решило побережь творческую интеллигенцию и разрешило многим покинуть город. Хренников немедленно отправился к своим. С дороги он писал жене: «Кларуша, без тебя жить не могу, будем всюду вместе, если уж придется умирать, так тоже вместе».

Однако надолго на Урале Тихон не задержался. Он перевез семью в Свердловск, и как только немцы были отброшены от Москвы, его тут же вызвали обратно. 17 января 1942 года к начальнику Совинформбюро Александру Щербакову явились с десяток композиторов и столько же поэтов. Перед ними была поставлена задача создать новый гимн Советской страны, взамен устаревшему Интернационалу.

В Москве было голодно и холодно. Трубы отопления полопались от морозов в половине домов, квартиры не отапливались. Обогревались комфорочным газом. Двери были открыты, запираТЬ запрещалось — заходи, бери, что хочешь. Людей из разрушенных домов селили в пустые квартиры эвакуированных. Но Хренниковым повезло. Во время отсутствия в их квартире жила композитор Пава Туртыгина, которая сохранила вещи и обстановку нетронутыми.

Хуже обстояло дело в Ельце. Город оккупировали немцы. Они оставили неизгладимый черный след в душе Варвары Васильевны. Германские солдаты несколько дней жили у нее в доме, требовали топить баню и тереть им спины. «Я десять де-

тей родила, а мужа своего голым никогда не видела», — говорила она. Для нее голод, разруха, немец — всё это было невероятным потрясением.

И хотя немцы пробыли в городе всего пять дней, последствия уличных боев виднелись на каждом шагу. Многие здания были разрушены полностью, в остальных выбиты окна и рамы. Варвара Васильевна жила вместе с дочерью и двумя сыновьями, но проку от них было мало. Николай страдал от туберкулеза, подхваченного еще в Орловском центре в 1937 году, и сдавал день ото дня. Другой сын, Алексей, был с детства болен эпилепсией, и теперь припадки следовали один за другим. У Сони диагностировали порок сердца, ей вообще требовались санаторные условия.

Жили в голоде и холоде. Отапливаться было нечем — немцы разграбили всё и всё сожгли. Кое-как заколотили окна, собрали по крохам немного муки. Все были катастрофически истощены. Тихон даже в такой ситуации пытался найти способы переслать в Елец деньги на еду и лекарства. Но ничего уже нельзя было изменить. Первым в мае 1942 года после нескольких месяцев мучительной агонии умер Николай, так и не получивший никакого лечения. Его здоровье оказалось подорвано окончательно после того, как немцы угнали его на работу в Германию. В суматохе отступления ему удалось бежать, и он едва одетый пробирался несколько дней в лютый мороз по лесам и полям обратно в город. Варвара Васильевна вроде бы стала поправляться, но гитлеровские войска подступили к Ельцу во второй раз, и тогда она, понимая, что еще раз не переживет такого кошмара, согласилась на эвакуацию в город Курган. Они поехали втроем — мать, Соня и Алеша.

Для старой женщины и дальняя дорога, и жизнь на новом месте оказались непосильным бременем. Варвара Васильевна вообще, кроме Москвы, нигде не была, не уезжала никуда из Ельца. И хотя переселенцам помогали курсанты и педагоги военно-воздушной школы, устроили их у себя, а Соню взяли в школу педагогом, Варвара Васильевна очень тосковала. Она перебирала фотографии детей и близких, потом заболела гриппом и окончательно слегла. Тихон приезжал в Курган, пытался наладить медицинский уход, но было уже слишком поздно. 27 апреля 1943 года Варвара Васильевна скончалась от истощения. Перед смертью она была в сознании, гладила руки сына, потом заснула — и не проснулась.

Тихон был безутешен: «Для меня ее уход стал страшной трагедией, поскольку я мать любил невероятно. Она была не просто для меня матерью, она была близким человеком духовно, она жила моей жизнью, моими интересами. Она, простая

женщина с трехклассным образованием, иногда давала мне в письмах такие советы по поводу того, что я делал, что я просто удивлялся ее чуткости и ее таланту проникновения в то, что ей было мало знакомо».

А война продолжала наносить по большой семье Хренниковых всё новые удары. Осенью 1941 года в боях под Москвой пропал без вести брат Клары Борис Вакс. Хотя ему было уже за пятьдесят, он вступил в народное ополчение и, как потом выяснилось, погиб, защищая столицу. В июне 1943 года погиб на фронте двадцатилетний Вячеслав — сын старшего брата Тихона Бориса. Сам Борис скончался в августе того же года в далеком Княж-Погосте, где работал после освобождения из лагеря. В 1944 году не выдержало и больное сердце у Сони...

Удивительно, но тяжелые испытания военных лет, семейные трагедии, страдания и лишения лишь укрепляют композитора в желании работать, сочинять, и произведения его светлы и оптимистичны: «Чем больше испытывают человека жестокостью, тем больше нуждается он в сердечном слове, светлой лирике, веселой, жизнерадостной и остроумной песне...» Именно там, в глубине своей оптимистической натуры черпал он духовные силы для преодоления всех страшных бед, которые выпали на долю его семьи и всего советского народа. Даже в эти кошмарные дни и годы не иссякал родник его мелодического дара, «оборонные» произведения искрились верой в победу и лучшее будущее.

В конце 1941-го — начале 1942 года Хренников находился в поисках следующей театральной работы. Параллельно он писал Вторую симфонию, но потребность поддержать своим мощным оптимизмом любимый народ в ярких сценических образах искала своего выхода. Помните фразу Хренникова, с которой начинается первая глава этой книги — «рождалось и зрело во мне желание отдать накопившиеся силы моим дорогим соотечественникам»?! Это желание не покидало композитора даже в самые трудные времена, неотрывно связало с народом, со страной. В этом кроется понимание его русского мелодического дара, отсюда — популярность его музыки у широких слоев слушателей.

Среди обсуждавшихся постановок значились: оперетта по неназванному либретто Льва Кассиля, которая поначалу готова была перерасти в оперу, а потом исчезла с горизонта из-за невероятно медленной работы писателя; балет «Франческа» по либретто Сергея Ценина для Театра Станиславского и Немировича-Данченко, который был отставлен в дальнейшем в сторону из-за появления идеи оперы «Фрол Скобеев»; опера «Олеко Дундич» для Театра Красной армии, который был эва-

куирован в Свердловск. Это последнее обстоятельство сыграло немаловажную роль в творческой судьбе Тихона Хренникова.

Когда в октябре 1941 года Тихон первый раз приехал проведать семью, он договорился с директором свердловской оперы Бернером* и перевез Клару с дочерью и ее матерью из деревни в оперное общежитие. Им дали целых три комнаты, и они зажили вполне прилично. Клару взяли на работу заведовать музеем оперного театра. Вскоре из Москвы удалось перевезти и Наташину няню — Полину Степановну Краснову. Эта молодая крестьянская женщина, тетя Поля, появилась в семье Хренниковых перед войной в качестве помощницы по хозяйству — и осталась в их доме на полвека. Она вырастила Наташу, потом ее сына и была больше, чем просто няней или домработницей, — символом домашнего уюта и семейного гостеприимства.

В Свердловске Тихон Хренников познакомился с художественным руководителем Театра Красной армии Алексеем Дмитриевичем Поповым. Тот очень скоро предложил Хренникову возглавить музыкальную часть театра. Опера «Олеко Дундич» была первой творческой идеей, но ее вскоре затмила другая — театр принял к постановке пьесу А. Гладкова «Питомцы славы», и композитор тут же засел за работу.

В основу пьесы положена известная история кавалерист-девицы Надежды Дуровой, героини Отечественной войны 1812 года. Дворянская дочь переодевается в мужское платье и сбегает из отчего дома в действующую армию, где поступает в гусары и совершает целый ряд подвигов. Спектакль «Давным-давно» — такое название получила пьеса в окончательном варианте — стал подлинно бессмертным благодаря музыке Тихона Хренникова, сумевшего подхватить дух стиха, его бесшабашность, геройство и высокий патриотизм, что полностью отвечало велению военного времени и народному подъему. Интересно, что писатель отдал свою пьесу во многие театры, и почти одновременно ее ставили на сценах разных городов страны с разной музыкой (Театр Революции в эвакуации в Ташкенте, Театр Николая Акимова в Ленинграде), но жить осталась лишь одна постановка — свердловская с музыкой Хренникова.

* Удивительно, как зло порой смеется судьба над людьми! Бернер, милейший человек, по национальности был евреем, но с немецкой фамилией. В последней довоенной переписи населения СССР он указал свою национальность — немец, надеясь, что это спасет его от подозрений в космополитизме. Мог ли он предполагать после заключения Договора о дружбе между СССР и Германией, что через несколько лет, в 1942 году, окажется в лагере для интернированных немцев под Свердловском?

В спектакле было всего пять песен, зато каких! Лирико-драматическая «Песня Шуры» — «Прелестница молодая, прощаюсь я с тобой...», задорная, залихватская гусарская «Давным-давно» — «Меня зовут юнцом безусым...», искрящаяся юмором «Песенка Лепелетье» — «Жил-был Анри Четвертый, он славный был король...», потрясающий романс Жермон — «Меня позови, избранник мой милый...» и вершина всего песенного творчества Тихона Хренникова, пробирающая до мурашек «Колыбельная Светлане» — «Лунные поляны, ночь как день светла, спи, моя Светлана, спи, как я спала...». Именно эти пронизывающие ткань спектакля мелодии делают его опять-таки похожим на русский мюзикл, где пластика мелодий органически сливается с пластикой игры актеров и динамикой действия.

В Театре Красной армии в то время играли замечательные актеры, которые великолепно пели, имелся большой оркестр. Шурочку Азарову играла Любовь Добржанская, которая пела так по-актерски проникновенно, выразительно, что зал рыдал, когда она исполняла «Колыбельную Светлане». Успех спектакля был ошеломительным. Достаточно сказать, что с тех пор спектакль прошел на сцене Театра Красной (потом — Советской, ныне — Российской) армии более полутора тысяч раз и находится в репертуаре по сей день.

Песни из постановки сразу переключались на подмостки эстрады, многие певцы стали исполнять их на своих концертах, и вскоре музыка из спектакля стала поистине народным достоянием. Всего в течение пары лет до конца войны Тихон Хренников занимал должность музыкального руководителя Театра Красной армии, но небывалый успех спектакля сдружил его с коллективом на долгие десятилетия*.

В начале 1960-х годов режиссер Эльдар Рязанов снимет на этот сюжет свой шедевр — «Гусарскую балладу». Все песни Тихона Хренникова будут сверкать в этой жизнерадостной и стремительной кинокомедии, в которой всё — движение. И вызовут к жизни такие строки, что написал в письме автору музыки украинский композитор Олесь Чишко:

* Особо близкие отношения установились у Хренниковых с актером театра и талантливым поэтом Яковом Халецким. Он очень помогал в эвакуации, был всегда на подхвате. Клара Арнольдовна называла его «наш рыженький». Это прозвище сохранилось до старости, немало удивляя тех, кто не знал в молодости этого седого джентльмена. Яков Халецкий был удивительно позитивным человеком, с большим чувством юмора и тягой к незамысловатым фокусам, которыми он поражал детей. В 1970—1980-е годы он стал соавтором Хренникова, написав стихи к трем музыкальным спектаклям — «Фуэнте Овехуна», «Доротей» и «Золотой теленок».

«Милый Тихон Николаевич!

Извините, что надоедаю своими высказываниями, но вчера, 9 октября в 12.30 по первой программе телевидения я слушал с огромным волнением Вашу музыку в “Гусарской балладе”. Конечно, я не молод, чувствительность у меня изрядная, но я не мог сдержаться от рыдания, когда слушал “Колыбельную”, исполняемую Л. Голубкиной... Конечно, сюжет хорош, сюжет помогает, но музыка — она и так живет и будет жить, оставаясь таким же шедевром, как “Куда, куда Вы удалились” и другие наши русские шедевры».

Осенью 1941 года свердловская газета «Уральский рабочий», ответственным редактором которой был Лев Степанович Шаумян, сын одного из двадцати шести бакинских комиссаров, организовала конкурс на лучшую песню об Урале. Хренников написал песню на стихи Агнии Барто «Уральцы бьются, бьются здорово» — и она получила первую премию. Песню запели, на Урале она стала суперпопулярной. А в качестве награды обком партии прислал семье победителя много продуктов — в тот момент большего счастья нельзя было и желать.

Одновременно двигалась вперед и работа над Второй симфонией. Задачи перед ней ставились композитором куда более серьезные, чем перед песнями. Музыка этой самой крупной музыкальной формы должна была отражать сплетение разных тем, их развитие в другом временном масштабе, глубоко и разносторонне выражать внутренний мир композитора. Именно по такой монументальной форме распознается природа авторского таланта, угадываются те неведомые многим другим людям тропинки и тропы, которыми неуклонно пробиваются качества самого характера композитора, в данном случае его природный оптимизм и сила духа. Музыка Второй симфонии — это гармония чувств самого стоящего за ней автора, его предельно открытой и ясной души.

«Вторая симфония — одно из самых драматичных произведений композитора. Создавая “военные” разделы, автор, по его собственным словам, стремился повествовать о печальном, тяжелом для Родины времени, о жертвах фашизма — во второй части; о жестокой схватке с врагом — в третьей; выразить предчувствие победы, уверенность в ней — в четвертой. Но, думается, столь буквальное восприятие симфонии, предлагаемое иной раз на этом основании, ни в малейшей степени не исчерпывает ее многогранного образного содержания. В этом смысле она, пожалуй, менее поддается конкретному словесному истолкованию, нежели современные ей военные партитуры. Но ясно, что в соответствии с характером дарования

Хренникова, это не столько “глобальная оптимистическая трагедия”, сколько проникновенная, но в конце концов жизнеутверждающая лирическая драма. И именно это своеобразие определяет прочное место сочинения в ряду вершинных музыкальных памятников Великой Отечественной войны вместе с Седьмой и Восьмой симфониями Шостаковича, Пятой — Прокофьева, Второй — Хачатуряна» (Л. Григорьев, Я. Платек «Его выбрало время». М., 1983).

Пытаться буквально трактовать музыкальные образы — неблагоприятное дело. Каждый слушатель ощущает и переживает нечто свое, оживляя свою собственную жизнь и свой человеческий опыт чувствования и переживания. Но талантливая музыка почти всегда пробуждает в слушателе то, что представляется вполне осмысленным выражением чувств и мыслей автора. В этом чудо безусловной власти и популярной народной песни, и великой симфонической музыки над нашими чувствами. Недаром композиторов когда-то называли «разговаривающими с Богом». Поэтому стоит серьезно отнестись к словам Тихона Хренникова о смысле его Второй симфонии: «Мне очень хотелось укрепить веру людей в то, что приносимые в войне жертвы не напрасны — рано или поздно они непременно приведут к победе. И скерцо (в третьей части. — А. К.) здесь было переломным, самым событийным и напряженным эпизодом симфонии — битвой добра и зла. Финал же должен был воплотить образ Победы, до которой в действительности было еще очень далеко».

Впервые симфония была исполнена под управлением Николая Голованова в Колонном зале Дома союзов в январе 1943 года. Хренников только-только успел закончить партитуру — она была расписана по партиям и спешно выучена оркестром. В первых трех частях симфонии явственно ощущалось нарастание драматизма, который должен был разрешаться в динамичном и впечатляющем финале волевым, жизнеутверждающим порывом. Однако композитор после первого исполнения почувствовал неудовлетворение написанным финалом и в итоге коренным образом переделал его. «Чего-то в нем не хватало. Долго раздумывал, искал. Потом понял, что нужна еще одна, новая тема, которая несла бы в себе пусть пока еще очень далекие образы радостного молодежного веселья. Хотелось выразить оптимизм, что жил в нас и в самые тяжелые периоды войны. Хотелось показать, что оптимизм и вера, сила и вечная молодость неиссякаемы в народе. Можно разрушить то, что создано, но нельзя уничтожить силы созидющие».

В окончательном виде симфония была впервые исполнена 9 июня 1944 года.

8. КОНЦЕРТ ПОБЕДИТЕЛЕЙ

В первых числах марта 1945 года композиторы Тихон Хренников и Матвей Блантер были откомандированы в распоряжение политуправления 1-го Белорусского фронта. За годы войны Тихон Николаевич не раз выступал перед бойцами и офицерами Красной армии, давал концерты в госпиталях. Но в этот раз поездка была особенной — на передовую.

Выехали на поезде из заснеженной, скованной двадцатиградусными морозами Москвы, за трое суток добрались до столицы Польши Варшавы. Там задержались на несколько дней — Тихон очень сильно простудился и слег с высокой температурой, — а потом на машине отправились в сторону фронта.

Политуправление размещалось в маленькой деревушке на польско-германской границе. Обоих композиторов по их собственной просьбе направили в части легендарной 8-й гвардейской армии, которой командовал дважды Герой Советского Союза генерал-полковник Василий Иванович Чуйков. Эта армия отстояла Сталинград и за три года боев прошла путь от Волги до Берлина. Часть наших войск уже была на другой стороне Одера, на Кюстринском плацдарме. Но основное ядро 8-й армии еще находилось по эту сторону реки. Здесь же располагались командный пункт и штаб Чуйкова.

На следующий день Хренников и Блантер были представлены командарму. Боевой генерал, грудь которого была одета в броню орденов, принял посланцев Москвы тепло и радушно и тут же пригласил отобедать в кругу членов Военного совета. Обед проходил с шутками и тостами. В общем настроении сквозило предчувствие близкой победы. Не обошлось и без импровизированного концерта. После намека командарма: «А не пора ли и вам высказаться, дорогие гости?» — неизвестно откуда в комнате появилось пианино. И с этого момента Блантер и Хренников не отходили от инструмента, сменяя друг друга. Истосковались военачальники по душевной музыке; может, вспомнились каждому их мирная жизнь, семья. Больше всего просили исполнять песни лирические, чувственные. Тихон потом рассказывал дома: «Даже командарм не выдержал, прослезился».

Концерт продолжался до двух часов ночи. А потом Чуйков держал речь: «А ведь композиторы, оказывается, сами превосходно исполняют свои произведения! Право же, товарищи, если бы артисты, исполняя ваши песни, смогли бы так постигать замысел и проникаться настроением, их воздействие на слушателей было бы намного большим. Поэтому я сегодня

вручаю вам боевую путевку: поезжайте по частям армии и сами исполняйте ваши песни. Наши доблестные солдаты заслужили такой подарок. А жить будете при моем штабе, так что вечерами, прошу не забывать — концерт у нас. Если хватит сил!» — и он крепко пожал им руки.

В течение двух месяцев Хренников и Блантер почти ежедневно выступали в частях, на батареях, в штабах дивизий, в полках и госпиталях, в общей сложности отыграв около пятидесяти концертов на передовой линии фронта. Везде к ним подходили растроганные бойцы и офицеры, просили писать еще больше хороших песен. Удивительно, увидав смерть в лицо, они хотели именно лирики — больше мягких, простых, человеческих песен об Отчизне, о родной земле. Однажды после выступления перед бойцами штурмовых групп командир полка в порыве чувств снял с себя пояс с личным оружием и надел на Хренникова, как бы принимая его в ряды бойцов, уравнивая его композиторский труд с их ратным подвигом. Часто, вспоминая потом об этом событии дома, композитор плакал. И говорил: «Ради таких минут стоило жить!»

За март—апрель 1945 года Хренников и Блантер объездили почти весь фронт. В их бригаду входили ансамбль под управлением хормейстера Шейнина и совсем еще молодые тогда юмористы Тарапунька и Штепсель. В письме Кларе Тихон Николаевич писал: «Сейчас я работаю над веселой берлинской песней, как солдаты Чуйкова от Сталинграда дошли до проклятой германской земли и водрузили знамя победы над столицей империи. Текст мне сочиняет Долматовский».

Песня была закончена и подарена бойцам 8-й армии, которые тут же разучили ее и пели. Но ноты с текстом были утеряны в решающем штурме немецкой столицы. Вот ведь как случается в жизни! Возможно, погиб тот солдат, которому передал композитор листок с нотами и текстом, а может быть, до сих пор хранится тот листок где-то в ящике письменного стола вместе с другими бумагами деда-ветерана... А композитор не стал больше возвращаться к той песне.

По собственным воспоминаниям Тихона Николаевича, больше всего ему запомнился концерт в артиллерийском полку, который первым открыл огонь по центру Берлина. Композитор пел в минуты затишья, когда ненадолго умолкала, по его собственному выражению, «победная симфония всесокрушающего огня советских орудий». «Марш артиллеристов» из кинофильма «В шесть часов вечера после войны» как будто был специально написан для них еще в самом начале войны, и это общее ликование свершившейся победы охватило тогда всех присутствующих на концерте. Автору пришлось исполнять

песню более десяти раз! Он уже охрип, а артиллеристы его не отпускали.

Тут уместно сказать о самом фильме. Кинокартина «В шесть часов вечера после войны» стала последней совместной работой Тихона Хренникова и Виктора Гусева. На экраны она вышла уже после смерти поэта. Виктор Гусев задумал этот сюжет еще в начале войны. Идея увидеть грядущую победу в самое тяжелое время отступления и поражений была не только смелой, но и рискованной. Могли и не понять радостного, приподнятого настроения музыкально-поэтической кинокомедии.

Создателей фильма легко могли обвинить в чем угодно. В сознательном отказе от героизации военных будней советского народа, например. Или в преступном легкомыслии. Ведь фильм опять был о любви, о простых и радостных человеческих чувствах. Он полон был счастья, а не ненависти. Но Гусева поддержали его соавторы по предыдущему фильму «Свинарка и пастух». Тихону Хренникову и режиссеру Ивану Пырьеву удалось угадать общее настроение в лихую годину, несокрушимую общую убежденность в конечной победе. Они верили, что сумеют поднять дух своего народа. И доказать, что легкий жанр водевиля (опять же: советского мюзикла!) никак не принижает ни возвышенности чувств, ни глубины страданий, ни боли утрат, ни патриотического пафоса. Достаточно было лишь нескольких лирических тактов, чтобы настроить слушателей на позитивный и возвышенный лад.

Герои фильма — влюбленные друг в друга лейтенант-артиллерист Кудряшов (Евгений Самойлов) и воспитательница детского сада Варя (Марина Ладынина) — дают клятву встретиться в Москве в шесть часов вечера после войны. Поезда уносят их в разные стороны, впереди еще много боев и потерь, тяжелые ранения, превратности судьбы, грусть и сомнения, но в музыке чувствуется: всё равно он придет, этот желанный час радостной встречи — на московском мосту у Кремля, после победы.

Тихон Хренников написал несколько ярких, разнообразных песен, которые органично вплелись в драматургию фильма: лирическую «Казак уходил на войну», шутивную «Но дело не в этом, друзья», красноречивую «Лихую артиллерийскую». Но главная слава досталась «Песне артиллеристов», которую немедленно запели в войсках. Ее называли гимном советских артиллеристов. После тяжелых разоблачений культа личности из песни вымарывали имя Сталина, но поют песню и до сих пор — с этим именем или без него. Такова сила музыки! Кстати, во всем творчестве Хренникова это единственное упоминание имени Сталина:

Артиллеристы, Сталин дал приказ,
Артиллеристы, зовет Отчизна нас.
Из тысяч грозных батарей,
За слезы наших матерей,
За нашу Родину — огонь, огонь!*

Тихон Николаевич уехал на фронт еще до того, как началось тиражирование копий фильма, и картины не видел. Посмотрел же он ее в первый раз на передовой, вместе с бойцами! Кино на фронте показывали кинопередвижки: переносной кинопроектор устанавливали перед экраном из растянутых между деревьями белых простыней, садились, когда уже начинало темнеть, и смотрели целыми ротами.

«Я сидел рядом с людьми, о которых была эта картина, — вспоминал позже композитор. — Они увидели в фильме конец войны. Многие из тех, кто сидел со мной рядом, до конца войны не дошли. Ведь впереди еще были кровавые бои, уличные бои в Берлине. И эти люди, которых, может, завтра уже не будет в живых, смотрели сейчас эту картину вместе со мной. У меня в жизни было много разных потрясений, но такого потрясения не испытывал никогда. Об их реакции трудно рассказать. Когда фильм закончился, поднялся невероятный шум, ор. Люди буквально кричали от восторга, плакали: какая картина! Я был потрясен больше всех...»

Московская журналистка М. Игнатьева свидетельствует: «Этот фильм собирал буквально толпы перед входом в кинотеатры. Мы жили надеждой на скорую победу и, стараясь продлить это счастье приобщения к мечте, смотрели несколько сеансов подряд, а на следующий день после уроков, заводской смены или дежурства в госпитале опять спешили в ближайший кинотеатр. И грозная “Песня артиллеристов” из этого фильма, и песни-мечты о скорой победе, о встрече в шесть часов вечера после войны помогали нам жить и бороться в то трудное время».

16 апреля началось наступление на Берлин. Тихон Николаевич был непосредственным участником этого последнего исторического этапа Великой Отечественной войны. Во время боев он находился возле Чуйкова на его командном пункте. И стал свидетелем всех драматических событий этой битвы. Наши танковые атаки были остановлены немцами на подступах к Зееловским высотам новым оружием — фаустпатрона-

* В 1960-е годы, после развенчания культа личности, имя вождя убрали отовсюду, откуда можно. Выкинули его и из песни Хренникова. Строчка в «Марше артиллеристов» стала звучать так: «Артиллеристы, точный дан приказ...» Фонограмма к фильму была переписана. А потом, в 1990-е годы, был возвращен на свое место первоначальный вариант.

ми. Немцы в упор били ими по нашим танкам, легко выводили их из строя.

Но на командном пункте никто не паниковал. Спешно искали противоядие. И нашли! По русской пословице — голь на выдумки хитра. Кто-то на ходу придумал защищать танки... железными пружинными матрацами для кроватей, которые были в изобилии в любом немецком доме. Фаустпатроны взрывались от соприкосновения с первым же препятствием, которое появлялось на их пути. Буфера из матрацев хватало, чтобы снаряд разрывался на некотором удалении от брони танка. И наступление возобновилось с новой силой.

Тихон Хренников видел этого изобретателя — солдата, который, можно сказать, спас наше наступление на Берлин, говорил с ним, восхищаясь русским умельцем. 25 апреля наступление вступило в решающую фазу. Всех, даже в самом штабе Чуйкова, поразила тогда выдумка главнокомандующего маршала Жукова, который приказал сосредоточить на передовой все имеющиеся в наличии прожекторы и в четыре часа утра направить их на немецкие позиции одновременно с ураганным артобстрелом. Враг был ошеломлен, думал, что мы тоже используем какое-то новое оружие. Его части оказались охвачены страхом, побежали.

Казалось бы, тут уже было не до концертов. И все равно, в момент передышки, в краткие минуты затишья, увидев рядом на передовой родных советских артистов, бойцы тут же находили рояль или пианино и требовали исполнения любимых песен. Музыканты ездили по линии фронта с военными корреспондентами. Хренников в какой-то момент оказался в компании корреспондентов газеты «Правда» Всеволода Вишневского и Ивана Золина. Вместе они продвигались с войсками Чуйкова к Берлину.

Оба журналиста произвели на Хренникова неизгладимое впечатление. Особенно Вишневский, который был уже знаменитым писателем. Еще в юные годы, во время Первой мировой войны, Вишневский был награжден за храбрость двумя орденами, и эти георгиевские кресты носил на груди рядом с орденом Ленина. Был он тогда капитаном второго ранга, носил подполковничью морскую форму, а Золин — капитаном первого ранга.

Хренников и раньше слышал о том, что Вишневский — великолепный оратор. Но когда он увидел воочию, как тот выступает с речью перед бойцами, из которых формировались группы для уличных боев в Берлине, то был потрясен до глубины души. Начиная Вишневский тихо, задушевно, без всякой героики. Но постепенно его пафос достигал такой силы,

что люди вскакивали с мест, кричали. Вместе с бойцами Хренников переживал эмоциональный подъем такой силы, что чуть и сам не записался добровольцем!

«Помню, с Вишневым и Золиным мы поехали в Ленинградский артиллерийский полк. После концерта перед бойцами командир полка пригласил нас в штаб поужинать вместе с ним. Мы прошли в подвал какого-то дома. И командир, едва пожав нам руки, сказал: “Тихон Николаевич, мы хотим послушать ваши песни, спойте для нашего штаба. Мы сюда сейчас пианино притащим”. Бойцы принесли пианино, но оно никак не проходило в дверной проем. Ничего, говорят, мы сейчас его подорвем, расширим. Для них это ничего не стоило. Но я их остановил. Ни в коем случае, говорю, не надо. Я сейчас петь не могу, я же у вас в части уже голос сорвал. В общем, пианино осталось у входа в подвал командного пункта полка. Мы сели ужинать, и вдруг я слышу, как на пианино кто-то играет финал первой сонаты Бетховена. Я обалдел. Бросился наверх. И увидел: стоит девушка в военной форме. Один из солдат держит огарок свечи, прикрыв пламя рукой, потому что был режим строжайшего затемнения, а девушка играет на пианино. Закончив играть, она собралась бежать. Я задержал ее за рукав, спросил: “Откуда вы?” — “Из Ленинградского полка. Я студентка Ленинградской консерватории. Пить захотела, забежала сюда, а тут — пианино. Я давно не играла, меня так потянуло к клавишам...” — и она побежала догонять свой полк.

Вот такая встреча, которая произвела на меня неизгладимое впечатление. В первые дни войны я и помыслить не мог, что когда-нибудь в Берлине русская девушка из наступающей Советской Армии будет играть финал сонаты великого немецкого композитора Бетховена. Мне всю жизнь до слез было жалко, что я не успел узнать ни имени, ни фамилии той девушки...» — вспоминал много лет спустя Тихон Николаевич.

С Вишневым связана еще одна памятная история, которую любил рассказывать Тихон Николаевич. В распоряжении композитора и журналиста был джип с лихим водителем, из моряков. Вишневский великолепно владел немецким языком и каждую остановку использовал, чтобы организовать митинг среди населения, призывал не оказывать сопротивления нашим войскам. Настроение у всех тогда было приподнятое — война заканчивается, поднимали тосты за победу. И вот как-то они втроем на этом джипе заплутали. Едут: развалины кончились, людей на улицах нет. В окнах занавески висят, свет горит, магазины открыты, в кафе двери нараспашку — как будто никакой войны нет. Хренникову стало тревожно. Вишневский

же говорит водителю: «Жми вперед. Мы русские, освободители. Чего нам бояться?!» Проехали еще полкилометра, остановились у какой-то пивной. Вошли. Потребовали пива. Хозяева обомлели. Два советских офицера и... чекист! Надо сказать, что на войне Хренников ходил в собственном довоенном кожаном пальто, которое ассоциировалось у немецкого обывателя с ЧК. К тому же на боку у «чекиста» висел «вальтер» (из которого он так ни разу и не выстрелил — просто потому, что не знал, как). Но для немцев его вид был особенно зловещим. Вот он, комиссар, о которых все были наслышаны всяких ужасов.

Вишневский рывкнул: «Где немецкий народ? Почему не встречаются русские войска?» Хозяева лепечут: «Все попрятались по подвалам, бояться вас». Тогда Всеволод требует: «Ведите нас в подвал». Немец послушно ведет их в какой-то сарай, поглядывая на «вальтер» Хренникова. В сарае — подпол, там в полумраке прячется от бомбежек человек триста. Увидев русских, матери стали прижимать к себе детей. Вишневский на хорошем немецком начинает агитировать: «Русские войска несут вам избавление от Гитлера, а вы не выходите нам навстречу?» Постепенно распаляется всё больше, немцы тоже разгорячились, кричат. Даже женщины вскочили с нар и стали что-то доказывать. Хренников, который ничего не понимал по-немецки, встал у двери и на всякий случай даже «вальтер» вытащил. Единственный из троих он сохранил трезвый взгляд на происходящее и боялся, как бы их тут же не разорвали на части. К счастью, на улице появились советские солдаты. Оказалось, что отважная тройца обогнала наше наступление и только чудом не заехала в расположение немецкой военной части.

Победные майские дни Хренников провел в Берлине. Много в то время было неожиданных встреч, ярких событий, которые оставили в его душе неизгладимый след. Тихон Николаевич охотно вспоминал впоследствии:

«Мы встречали 1 мая в штабе политуправления армии В. И. Чуйкова. Штаб располагался в Берлине, недалеко от аэродрома Темпельгоф. Это почти в центре немецкой столицы. Гостями командарма были Всеволод Вишневский, Константин Симонов, Евгений Долматовский, Иван Золин, Матвей Блантер — музыканты, поэты, журналисты. Мы ужинали. Чуйков отсутствовал — был занят какими-то делами. И вдруг звонит: “Скоро ко мне привезут генерала Кребса, последнего начальника генерального штаба Гитлера. Кто может, приезжайте”. Мы всё бросили и поехали к Темпельгофу на машинах в сплошной темноте — фары зажигать было нельзя. Впро-

чем, шофера знали, куда ехать. Я был в одной из последних машин. В первой уехали Вишневский, Долматовский и Симонов — журналисты, а мы, музыканты, немного позже. Может, на полчаса, может, минут на сорок. Приехали на командный пункт. Вошли туда, а Кребс уже там. Оказывается, на переговоры его прислал Геббельс. Когда Гитлер покончил с собой, Геббельс был назначен премьер-министром правительства не занятого еще советскими войсками маленького клочка немецкой земли. Там, на том клочке, располагались имперская канцелярия, рейхстаг. Там собрались остатки армий Гитлера...

Мы зашли в комнату, где Чуйков разговаривал с Кребсом. Немецкий генерал хорошо говорил по-русски, потом выяснилось, почему. Чуйков был соединен телефонным проводом с Жуковым, а Жуков — со Сталиным. Кребс сказал: “В ночь на 30 апреля наш фюрер Гитлер ушел из жизни, покончил жизнь самоубийством”. На что Чуйков ему ответил: “Мы это уже знаем”. Кребс удивленно спрашивает: “Откуда?” Чуйков отвечает: “Из американских источников”. Далее выяснилось, что Кребс приехал просить перемирия, чтобы можно было привезти в Берлин адмирала Деница, которого Гитлер назначил главой немецкой империи. Дениц в то время был где-то на севере, в районе Гамбурга, где оставалась недобитая группа немецких войск. Кребс просил перемирия и самолет, чтобы доставить в столицу Деница.

Чуйков доложил о просьбе Кребса Жукову, а Жуков — Сталину. Сталин приказал: “Никаких привозов Деница, никаких самолетов, ничего. Только безоговорочная капитуляция!”

Чуйков передал это требование Кребсу, Кребс ответил, что Геббельс всего лишь премьер-министр и ничего не может решить сам. Стал рассказывать о полномочиях гитлеровской верхушки. Чуйков ему еще раз повторил, что Советское правительство требует безоговорочной капитуляции. Кребс неожиданно встал и сказал: “Тогда мои солдаты будут драться до последнего!” Чуйков принял торжественную позу и произнес: “Хвала и честь той армии, солдаты которой дерутся до последнего!”

Мы наблюдали за этой сценой, затаив дыхание. Слова Чуйкова произвели на нас невероятное впечатление. В ситуации, когда Германия разгромлена, наш командарм отдает должное своему противнику. Хотя всем было ясно, немцы драться уже не могли.

Кребс попросил немного отсрочки, и мы пошли завтракать. В соседней большой комнате был накрыт стол. Было 1 мая, солнце уже встало, день был замечательный...

В это время приехал генерал Василий Соколовский, заместитель Жукова, командующего первым Белорусским фронтом. Тут Кребс встает, подходит к окну и говорит: “Сегодня первое мая — великий праздник наших народов”. При этом обращается к Соколовскому, потому что у того выше чин, чем у Чуйкова. Соколовский отвечает: “Я не знаю, как у вашего народа, но у нашего народа сегодня действительно великий праздник! А откуда вы так хорошо знаете русский язык?” Кребс говорит: “Я помню, как в 1941 году вы, господин генерал, командовали парадом на Красной площади. А я в то время работал военным атташе немецкого посольства в Москве”. Соколовский ответил, что не помнит его. Кребс попросил уединенной встречи с Соколовским и Чуйковым. Они ушли в кабинет, и там Кребс начал вновь упрашивать разрешить прилет Деница. На что получил ответ: если Сталин сказал — безоговорочная капитуляция! — значит, так оно и будет. Кребс предложил: “Тогда давайте я вам привезу провод, и вы сами об этом скажете Геббельсу”.

Мы пошли провожать Кребса, его сопровождал генерал-лейтенант Михаил Духанов. Когда Кребс уехал, Чуйков дал приказ: как только фашистский генерал пересечет линию фронта, открыть огонь из всех орудий, бить по центру Берлина, измолотить его весь. Мы ждали первых залпов с замиранием сердца. И когда генерал Духанов довез Кребса до линии фронта — это было очень близко от нашего штаба — началась сильная артиллерийская канонада. Советская артиллерия била по рейхстагу, по имперской канцелярии, где покончил с собой Гитлер. В подвале канцелярии находился Геббельс. Позже мы узнали, что в этот же день Геббельс со своей семьей и Кребс вместе с ним покончили жизнь самоубийством. Получается, что мы видели Кребса в последний день его жизни...

После артиллерийского огня всё в Берлине закончилось. Из оставшихся немцев — кто был убит, кто сдался. Мы победили! Всех нас переполняло чувство огромного праздника.

Утром 2 мая мы поехали к рейхстагу. У меня есть фотография, где мы у этого горящего здания. И, кстати, на стене там была надпись: “Мы из Ельца!” Кто-то из моих земляков написал чем-то белым, не то мелом, не то краской. Было очень ярко написано. Эту надпись снимали во всех фильмах о последних днях гитлеровского рейха...

Мы зашли в имперскую канцелярию, в кабинет Гитлера. Я рылся в его письменном столе. Там было много всяких бумаг. В частности, ворох поздравительных телеграмм немцам, которые прожили в супружеском браке по 50 лет. Гитлер лично поздравлял семьи, которые отмечали золотую свадьбу.

У меня сохранилась еще одна фотография: стою у имперской канцелярии, и в руках у меня те самые письма Гитлера. Я их потом тут же выкинул, кому они были нужны...

Видел тела семьи Геббельса, видел, как некоторые наши солдаты со слезами на глазах в иступлении стреляли в труп второго фашиста Германии: "Изверг! Исчадие ада! Даже своих детей не пожалел!"

Мне в те дни довелось быть свидетелем таких событий, которые даже нарочно придумать совершенно невозможно. Это было невероятное время...»

Когда замолкли пушки, вновь настало время муз. Через несколько дней, 7 мая 1945 года, случился самый знаменательный концерт из всех, которые были у Тихона Хренникова в военное время. И ведь этот концерт, в отличие от всех других, оказался записан на пленку! И не просто записан, а передан в радиоэфир в непосредственной живой трансляции!

А дело было так. Войска, проводившие последнюю зачистку столицы Германии от прятавшихся фашистов, обнаружили полуразрушенную студию Берлинского радио. Уже известному нам по воспоминаниям композитора генералу Духанову пришла в голову светлая мысль: «А ну-ка, ребята, скоммутировать получится? Вдруг заработает?» Техники поколдовали над кучей развороченных проводов и доложили: «Работает! Можем выходить в эфир!» Генерал отрапортовал Чуйкову, тот приказал: срочно позвать артистов и дать на весь мир первую радиопередачу из логова поверженного врага. Пусть через музыку и песни мир узнает, что войне пришел конец, мы победили.

Поблизости оказались композиторы Матвей Блантер и Тихон Хренников, поэты Константин Симонов и Евгений Долматовский. Перед небольшой аудиторией из солдат и офицеров Советской армии артисты дали часовой концерт, каждый исполнил по пять-шесть своих произведений. По несколько стихотворений прочитали поэты, по несколько песен спели композиторы, аккомпанируя себе на рояле.

Берлинское радио было неплохо оборудовано, поэтому концерт не только передавали в эфир, но еще и записали на магнитофонную пленку. Запись забрал с собой генерал Духанов. Впоследствии он сделал копии для Чуйкова и всех участников концерта. Получила ее и войсковая радиостанция «Волга», которая передавала концерт в записи летом 1945 года. Крутили его целиком и отрывками по радио и в последующие годы, но мало кто знал, что это за концерт и где он записан. А ведь по символичности этот концерт победителей можно сравнить разве что с водружением знамени Победы над

рейхстагом. Скорее всего, Сталину никогда не докладывали подробности о концерте, и приказ на «раскрутку» этой истории не был отдан.

В начале июня 1945 года Тихон Хренников вернулся в Москву. Приехал он на трофейной немецкой автомашине «Ханса», подаренной ему Чуйковым. Автолюбителем Хренников никогда не был, водить машину так и не научился. Чуйков выделил ему в качестве шофера демобилизованного бойца. Доехали они из Берлина прямо до 3-й Миусской улицы. «Всё, Тихон Николаевич, я вам больше не нужен?» — спросил боец. Попрощались. «Минуточку, я только вещи свои заберу из машины» — и парень полез обратно. На глазах изумленного композитора он отодрал обшивку одной из дверей, и оттуда посыпались часы, кольца, цепочки. Торопливо рассказав свои трофеи по карманам, случайный попутчик исчез в утреннем московском тумане. А Тихон вспомнил про свой рюкзак с единственным трофеем из Германии, который он вез семье, — вяленным окороком, и вздохнул. Не мог он судить того солдата.

Даже спустя семьдесят с лишним лет после тех событий мы, к сожалению, так и не говорим вслух об этом. Неужели война всё спишет? Жажда справедливой мести вполне объяснима и понятна, но стоит напомнить, что официально грабежи и насилие в Советской армии пресекались, за это даже расстреливали. Однако неофициально начальство на многое закрывало глаза. И всё же где граница между репарациями — компенсацией гигантских потерь от оккупации Германией советской территории — и обычным грабежом?

Кстати, автомобиль тот немецкий Тихон Хренников на следующий же день передал в пользование Союзу композиторов.

«...Есть глубокий смысл в том, какой застали мы Москву спустя три месяца после нашего отъезда, — писал в своих воспоминаниях Тихон Николаевич. — Согретая животворным солнечным теплом, ярко освещенная по вечерам столица радостно встречала своих граждан-воинов. Через два дня я повстречался с друзьями — доблестными солдатами и офицерами, приехавшими на парад победителей. Я ходил с ними по улицам Москвы, и, казалось, самый воздух был напоен дыханием победы, чудесной, живой, осязаемой. И всё существо мое наполнялось гордостью, что рядом со мной шагали люди, завоевавшие эту победу своей стране, своему народу!»

В шесть часов вечера 9 мая 1945 года, в незабываемый день великого праздника Победы, тысячи москвичей устремились к мостам у Кремля — Москворецкому и Большому Каменно-

му. Давно уже был загадан многими этот желанный час первого послевоенного свидания — с легкой руки авторов провидческой киноленты. Тысячи людей пришли «в шесть часов вечера после войны» на берега Москвы-реки, туда, где поэт и композитор назначили им свидание с осуществившейся мечтой.

9. НЕОЖИДАННЫЙ ВЫБОР СТАЛИНА

После войны Тихон Хренников был уже очень популярным, как говорят теперь, раскрученным композитором. Песни его стали подлинно народными. Хотя в лицо его почти никто не знал — телевидения тогда еще не было. Но он уже был дважды сталинским лауреатом (за музыку к фильмам «Свинарка и пастух» и «В шесть часов вечера после войны»), его имя было на слуху. Тихона, кажется, никак не волновала его популярность, но случались и забавные истории.

Однажды в его квартире на 3-й Миусской улице раздался звонок. Клара пошла открывать. На пороге стояла молодая женщина с грудным ребенком. «Скажите, здесь живет Тихон Хренников?» — спросила она. «Да-да, проходите, пожалуйста, правда, его нет дома, но он скоро придет». «А кто вы ему будете?» — спросила женщина. «Жена», — ответила Клара. Женщина разрыдалась и рассказала ей, что ехала год назад в поезде в Хабаровск и познакомилась с молодым человеком, который представился ей композитором Тихоном Хренниковым. Он прекрасно пел, рассказывал о Ельце, где родился, о братьях и сестрах. Женщина в него влюбилась, пригласила в дом, поила, кормила. У них завязался роман. Дней через десять он сказал, что его вызывают в Москву. Перед отъездом дал ей свой московский адрес, сказал, чтобы она ему писала, что он за ней вернется и перевезет к себе и они обязательно поженятся. Женщина писала, но он не отвечал — адрес оказался неправильный. Три месяца назад она родила сына и вот приехала к нему. В адресном бюро узнала настоящий адрес композитора.

Клара сразу поняла, что женщину обманули, так как Тихон никогда в Хабаровск не ездил. Сказала об этом госте. Но та не верила и только плакала. Женщину накормили, ребенка перепеленали. Наконец пришел Тихон Николаевич. Когда он вошел в комнату, Клара сказала: «Вот Тихон Хренников». «Не он, не он!» — закричала приезжая и потеряла сознание. В конце концов Хренниковы дали ей денег на обратный билет и она уехала.

Постепенно налаживался послевоенный быт, росла дочь, в квартире снова звучала музыка, композиторская работа набирала темп. Первым сочинением мирного времени, за которое взялся композитор, оказалась опера «Фрол Скобеев». В свое время В. Немирович-Данченко предложил Тихону Николаевичу в качестве следующей совместной работы повесть неизвестного автора конца XVII века, превращенную писателем и драматургом XIX века Д. С. Аверкиевым* в комедию о русском Фигаро. Комедия шла во многих театрах дореволюционной России и имела большой успех. Этот литературный материал, по мнению Немировича-Данченко, идеально подходил для русской комической оперы и ложился на стилистику музыкального языка Тихона Хренникова. «У него распев, у него чутье на исконно русское...» — говорил великий режиссер о своем молодом друге.

Теперь, казалось Тихону Николаевичу, пришло время для воплощения этого замысла. Композитор дал себе слово в память о Владимире Ивановиче обязательно создать спектакль. Еще до отъезда на фронт он уговорил Сергея Ценина, на счету которого к тому времени уже было несколько либретто для советских опер, поработать с этой пьесой. Ценин, который не только писал, но и служил артистом Театра имени Станиславского и Немировича-Данченко, просьбу Тихона не забыл, и к лету 1945 года либретто оказалось готово. Оно было принято композитором, и Хренников начал понемногу сочинять музыку. В общей сложности работа над оперой заняла более трех лет. Мы еще вернемся к ней.

Параллельно шли заказы на музыку для кино. Первым послевоенным фильмом стал «Поезд идет на восток». В отличие от предыдущих фильмов с музыкой Хренникова этот не стал киномюзиклом. Режиссеру Юлию Райзману потребовались всего две песни («Студенческая» и «Поезд идет всё быстрее»); обе также стали суперпопулярными — их распевала вся страна. Но сам фильм быстро сошел с экранов. Говорили, что Сталина он показался чересчур легкомысленным. Главному редактору советского искусства не приглянулся образ главной героини, которую сыграла Лидия Драновская. Сталин не любил бойких, дерзких, эмансипированных женщин. За эту версию говорит еще и то, что режиссер не был никак наказан и продолжал вовсю снимать, а вот Драновская исчезла с экранов. «Поезд идет на восток» обрел вторую жизнь только с появлением телевидения. Его регулярно показывают до сих пор, и эта незатейливая комедия пользуется неизменным зритель-

* Д. Аверкиев — автор либретто оперы Александра Серова «Рогнеда».

ским успехом. Любопытно, что в ней нашлась роль и для самого композитора.

Произошло это так. Режиссер Юлий Райзман долго не мог подыскать исполнителя на эпизодическую, но важную для создания атмосферы фильма роль матроса. Тот должен был спеть одну из песен, аккомпанируя себе на баяне. Время шло, съемочный период подходил к концу, а поиски нужного актера не приносили успеха. Один не мог убедительно держать в руках музыкальный инструмент, другой был слишком вял, третий выглядел скучно. В общей сложности на роль пробовалось около пятидесяти человек. И однажды Райзман предложил композитору: «Знаешь что, пой сам!» Эпизод сняли, Тихон Николаевич сам спел свою песню с присущим ему темпераментом. Это было просто здорово: чубатый красавец как метеор врывался на экран и заражал всех всплеском энергии и задора. В этом легко убедится любой, кто посмотрит кинокартину. И хотя в титрах даже нет упоминания «моряка с баяном», многим зрителям именно эта мимолетная сцена запомнилась больше других.

Конечно, новое амплуа оказалось в жизни Хренникова таким же эпизодом. «Киноактер из меня все-таки не выйдет», — улыбаясь, говорил он. Но его широкое, открытое русское лицо привлекало кинорежиссеров. Всеволод Пудовкин, например, долго уговаривал его сыграть главную роль в задуманном им фильме о Сергее Есенине. «Вы идеально подходите», — убеждал он композитора, но тщетно. Хренников знал, что он принадлежит музыке, и даже не помышлял о том, чтобы разбрасываться и красоваться на экране. Музыкальное сочинительство — кропотливая и требующая сосредоточенности ежедневная работа. И он ее любил.

Ничего не предвещало в жизни Хренникова того резкого и необратимого поворота, который случился в 1948 году, когда Сталин решил поставить его во главе вновь сформированного Союза композиторов СССР. Композиторам могло показаться, что попытки партийного регулирования их творчества остались в 1930-х годах. Казалось бы, за время войны, когда песня и музыка встали на защиту отечества, когда было создано огромное количество патриотических произведений, послуживших для поднятия духа советского народа, композиторам должны были простить любые старые грехи. Но на самом деле вышло иначе.

Справедливости ради надо заметить, что и сами композиторы немало способствовали тому, чтобы «за них взялись». Во-первых, созданный еще в 1939 году Оргкомитет Союза композиторов СССР, которому было поручено организовать

Первый Всесоюзный съезд композиторов и, таким образом, официально учредить новую организацию, практически не работал. За девять лет, на которые, правда, пришлось и четыре военных года, съезд так и не был подготовлен. Во-вторых, разделение композиторов на «демократов» и «аристократов-формалистов» продолжало культивироваться: творцы по-прежнему «с пеной у рта» учили друг друга писать музыку. Знаменитые строчки стихотворения Дмитрия Кедрина: «У поэтов есть такой обычай: в круг сойдясь, оплевывать друг друга» со всей очевидностью относились не только к поэтам.

О такой стороне жизни советских композиторов мало кто знает. Но истины ради стоит сказать и об этом. Композиторы — впрочем, как и поэты и писатели — не противостояли единым фронтом идеологическому диктату партии. У них шли свои разборки. Сказывались не только особенности творческого дарования, но и слабость характеров.

В 1944 и 1946 годах состоялись два пленума Оргкомитета Союза композиторов, на которых велись яростные и нелестные споры по поводу поиска советского музыкального языка. В 1944 году главным докладчиком был Д. Шостакович. Он обрушился с резкой критикой на Мясковского, Прокофьева, Кабалевского, Шапорина, Попова. Последних трех вообще обвинил в дилетантизме. Камня на камне не оставил от оперы Д. Кабалевского «В огне». Не менее резко выступил Шебалин с обвинениями против Коваля и Держинского.

Складывалось такое впечатление, что Шостакович и Шебалин вспомнили события тринадцатилетней давности и свои прошлые яростные споры с рапповцами. Таких острых критических речей в биографии Шебалина больше не было. Досталось от него и Хренникову: за примитивизм в романсах на стихи Р. Бернса и за ставшую знаменитой «Песню о Москве» из кинофильма «Свинарка и пастух». Им Шебалин дал уничижительную характеристику: «просто плохое голосоведение», «чрезмерная примитивность», «дурно понятая декоративность».

И это о песне, которую уже годы поют миллионы людей, которая стала позднее хитом своего времени, официальным гимном ВДНХ! Что же стало причиной многочисленных взаимных упреков? Что двигало коллегами композиторами, взявшими на себя функции оголтелой критики и самокритики? Раздражительность и истеричность, распространившиеся в композиторской среде в те годы, по всей видимости, были отражением и следствием той гнетущей общей атмосферы, в которой приходилось жить и работать творческой интеллигенции в послевоенную эпоху, когда вместо ожидаемого рас-

крепощения после трудной победы Сталин отдал команду покрепче закрутить гайки.

Пленум 1946 года был посвящен постановлениям ЦК партии. Их было несколько: о журналах «Звезда» и «Ленинград», в котором идейному избиению подвергались Зощенко и Ахматова; о театральной жизни — «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению»; о кинематографе — «О кинофильме “Большая жизнь”». Непосредственно музыке в этих постановлениях была посвящена буквально одна строчка. Но этого оказалось достаточно. Запуганные композиторы собрались на свой пленум, чтобы одобрить решения ЦК об идеологически вредных, чуждых советскому человеку произведениях искусства. Ну какая тут может быть творческая атмосфера? Партия ждала от них самобичевания. И она его получила.

Пленум поспешил признать, что всё, что говорится в постановлениях ЦК 1946 года, имеет непосредственное отношение и к композиторам. Легко и, пожалуй, безнравственно обвинять или хотя бы порицать людей, чье сознание было угнетено страхом невымысленных репрессий, загнано в рамки жесткой идеологии, а мировоззрение было освещено дальним светом счастливого коммунистического будущего. Но поиски чужих и собственных ошибок, раскаяние в надуманных грехах явно начинали выходить за рамки разумного.

Разгромной критики подверглись композиторы-песенники, те самые, которые еще недавно были на вершине славы за великолепные песни, вдохновлявшие советских бойцов на героические подвиги на полях сражений Великой Отечественной войны: Дунаевский, Богословский, Фрадкин, Блантер, Соловьев-Седой. Как оказалось, они попали под тлетворное влияние Запада, их творчество осквернили элементы чуждых советскому народу джаза и блюза.

Раскритикованный Д. Шостаковичем два года назад Д. Кабалевский говорил с трибуны о Дунаевском: «Товарищ Дунаевский должен был вспомнить и свои ошибки. Ведь он все же был, пожалуй, первым композитором, попытавшимся форму западноевропейской джазовой музыки приспособить для выражения чувств и мыслей советских людей. Он справедливо обвинял Блантера и других композиторов в том, что с их стороны было бестактным чистейший блюз делать формой выражения заветных чувств и мыслей советского бойца, но я думаю, что было не менее бестактно со стороны И. О. Дунаевского делать такой же чистейший блюз формой выражения сокровенных мыслей советской девушки в песне из фильма “Моя любовь” или в песне “Сердце, тебе не хочется покоя...”»

Е. Жарковский, который в своем выступлении первым делом признал собственные идейные просчеты в песенном жанре, вообще заявил, что Дунаевский уже в годы войны переживал творческое молчание. Но больше всего досталось Никите Богословскому, чье имя попало в текст постановления ЦК «О кинофильме “Большая жизнь”» как имя автора музыки к этой кинокартине. Его самого на пленуме не было, но он прислал покаянное письмо: «В постановлении ЦК ВКП(б) о кинокартине “Большая жизнь” подвергнуты суровой и справедливой критике написанные мною для этого фильма песни. С глубокой горечью должен признать, что в этой работе я потерял чувство творческой ответственности перед народом и проявил крайнее легкомыслие, действительно написав песни, проникнутые кабацкой меланхолией, чуждой советскому народу...» И так далее.

Выступил на пленуме и Тихон Хренников. Он попытался немного смягчить удар по своим друзьям Блантеру и Соловьеву-Седому, заняв более примирительную позицию: «Сама по себе форма еще не является исчерпывающим определением существа произведения. Важны мысли и музыкальный язык композитора, в соответствии с которыми форма принимает нередко совершенно иной вид. Суть дела не в заимствовании форм танцевальной музыки, а в разрыве между музыкой и текстом, который очень часто наблюдается в наших песнях. Когда механически берется музыкальная форма блюза и под нее подписываются слова, резко противоречащие обывательской музыке, выходит так, как вышло с песней Богословского “Ночь под Белградом”. Совсем иное получилось, когда бытующие в нашем народе танцевальные ритмы использовались творчески. Тогда возникали такие произведения, как вальс Блантера “В лесу прифронтовом” или блюз Соловьева-Седого “Вечер на рейде”. Все эти вопросы требуют серьезного изучения».

Но критиковали на пленуме не только композиторов-песенников. Получил отповедь и Д. Шостакович. «Творческий облик Шостаковича весьма сложен и противоречив. Некоторые особенности его музыкального языка, как мне кажется, коренятся в известной обособленности пути Шостаковича от основных путей русской художественной культуры в ее наиболее ярких реалистических и демократических традициях. <...> Шостакович... не обнаружил потребности окунуться в русскую классику... Отсутствие положительного идеала в творчестве Шостаковича рождает скептическое отношение к жизни...» — надрывался с трибуны музыковед Г. Бернандт.

«В творчестве Шостаковича преобладает не мелос (именно мелос и является наиболее типичным для русской музыки), а сложная комбинация различного рода музыкальных элементов — изысканная гармония, тембры и т. д. <...> Генезис его творчества западноевропейский», — наводил на зарубежный след композитор Г. Крейтнер.

Дискуссия всё больше накалялась. Стали раздаваться голоса о том, что песенники в своих выступлениях были самокритичны, а вот композиторы крупных форм — нет; что вообще у крупных мастеров-симфонистов отсутствует критическая атмосфера, потому что у них сложились давние приятельские отношения и они боятся обидеть друг друга. Многие из выступавших заявляли, что симфоническая и камерная музыка обладают идейными и художественными недостатками, которые нельзя замалчивать. По существу, на пленуме было высказано, а потом и сформулировано в резолюции требование жестче критиковать крупных мастеров, «потрясти их авторитеты»: «Пленум осуждает как порочную установившуюся практику прослушивания без обсуждения и критики новинок крупных мастеров. <...> В этом проявляется ложное опасение “обидеть” или “уронить авторитет” видных композиторов, нарушить “мирную творческую атмосферу в композиторской среде”, испортить личные отношения с теми или иными музыкантами». (Резолюция пленума.)

Основным докладчиком на пленуме 1946 года был Арам Хачатурян. Его, как заместителя главы оргкомитета, тоже нещадно критиковали. Говорили, что он бездействует, что он фактически самоустранился от повседневного руководства, потерял влияние на издательство, филармонию, музыкальную общественность. Один за другим докладчики повторяли мысли о спаде творческой активности всего музыкального сообщества, о потере советской тематики, социальной значимости музыкального искусства. Собственноручно ими было сформулировано то, что потом, через полтора года, будет зафиксировано в новом постановлении ЦК партии, которое уже напрямую будет адресовано советским композиторам.

Как вспоминал Тихон Хренников уже после перестройки, «выход постановления 1948 года наш Союз композиторов сам же и подготовил чистосердечным признанием своих в обсуждении найденных грехов. Оказались святее папы римского. Хотя, наверное, и без того бы не оставили нас в покое, так как планомерно прорабатывались, как теперь можно понять, все отрасли хозяйства, науки, виды искусства.

Ошибка сама по себе не страшна. Кто не совершает ошибок? Но вот теперь представьте, что тема ошибки развивается,

углубляется. Ошибка становится порочной, глобальной, массовой, препятствует полноценности творчества, общению с народом в ответственную и великую эпоху.

В таком повороте после темы ошибки по логике того времени прямо просится тема наказания. Оно и было выдано советским композиторам в форме постановления ЦК ВКП(б) 1948 года. Я вновь и вновь думаю, что мы, Союз композиторов, отчасти спровоцировали его своими выступлениями. Подготовили почву, при этом были уверены, что делаем все по совести, ставя идеи выше личных переживаний и чувства обиды. Стоило ли удивляться, что после того, как пленум Союза композиторов 1946 года нашел все свои недостатки, они были затем повторены в тексте постановления ЦК. Спорить с ним было нелепо, поскольку мы сами все это сформулировали устами рядовых и руководящих членов Союза композиторов».

Но Тихону Николаевичу представлялось, что есть в этом и другая, позитивная, сторона. Если вспомнить тексты постановлений ЦК 1946 года о художественной литературе, то их стиль напоминает обвинительное заключение, которое предполагало меру наказания: постановлением повелевалось вообще закрыть журнал «Звезда», сменить редколлегия журнала «Ленинград», запретить публикацию произведений Зощенко. Постановление 1948 года «проезжалось стальным катком» по композиторам, но вот меры наказания в нем отсутствовали! Хренников высказывает предположение: «...А не самортизировал ли пленум Оргкомитета Союза композиторов 1946 года резкость обвинений советских музыкантов в постановлении ЦК 1948 года? Кто знает, что было бы, не будь этого пленума, наших самобичеваний да и вообще просто споров о нашем творчестве».

Уже 10 января 1948 года в ЦК ВКП(б) собирается совещание деятелей советской музыки, на котором главным действующим лицом выступил А. Жданов. По воспоминаниям Т. Хренникова, ничего нового он не говорил. «Мы, композиторы, даже искренне аплодировали ему. Ратовал он за народность музыки. Кто против этого? Выступил против формализма. То же все “за”. И Прокофьев, и Шостакович, и все присутствовавшие на совещании соглашались с этим. Я тому свидетель... По поводу доклада потом ходило немало небылиц. Как-то мне в руки попались мемуары одного из наших известных писателей (И. Эренбурга. — А. К.). Перелистал книгу и вдруг попал на то место, где автор пишет, что, по рассказам, на совещании музыкальных деятелей Жданов садился за рояль и показывал Прокофьеву и Шостаковичу, как им надо сочинять музыку и т. д. Признаться, мне стало стыдно, когда я прочитал эту

сказку. В ЦК никогда не было инструмента, и уже по этой причине Жданов никак не мог сесть за инструмент. Это был зал заседаний ЦК, в котором, как помнят очевидцы, музыкальные инструменты не водились.

И еще одно соображение. Конечно, Жданов был человеком очень самоуверенным, но не настолько, чтобы играть в присутствии цвета советской музыки. Ведь в зале сидели выдающиеся музыканты! Рассказывают, что где-то, когда-то на каких-то вечеринках и сборищах Жданов действительно любил садиться за инструмент и играл вальсики. Под эти вальсики танцевали высокие лица. Но не более.

Между прочим, Жданов выступал довольно обоснованно. Доклад он свой не читал, а импровизировал. Поначалу искал цитаты Владимира Васильевича Стасова, Александра Николаевича Серова, наших корифеев музыкальной критики в своих записях, а потом махнул рукой и начал говорить по памяти. Цитировал к месту, и с ним трудно было не согласиться...»

На заключительном заседании совещания 13 января Жданов называет поименно основных композиторов-формалистов: Шостакович, Прокофьев, Мясковский, Хачатурян, Попов, Кабалевский, Шебалин. Кто-то с места добавляет: Шапорин. Тихон Хренников в ряду многих тоже выступает на этом совещании и вновь пытается сглаживать углы: «Я могу персонально говорить о наших композиторах-сановниках, потому что я абсолютно доброжелательно к ним настроен, и откровенность — самая лучшая черта, характеризующая дружбу между людьми». Можно быть уверенным в искренности этих слов. Доброжелательность лежала в основе самой натуры Тихона Николаевича. И скорее всего, прочитанный им вскоре доклад на Первом съезде композиторов был бы куда более сдержанным, если бы не вмешались ЦК партии и лично Сталин.

Далее события развивались стремительно. 20 января профессор и бывший ректор Московской консерватории А. Гольденвейзер пишет на имя Жданова докладную записку «по всем важнейшим вопросам, затронутым на совещании». Он резко отзывается о сочинениях Прокофьева, Вайнберга, Кабалевского, утверждает, что композиторская молодежь не знает, не любит и не хочет слушать великие образцы западной и русской музыки. Текст Гольденвейзера создает ощущение полной катастрофы в современной музыкальной жизни страны.

10 февраля газета «Правда» публикует постановление ЦК ВКП(б) о музыке, которое наполнено негативными характеристиками ведущих композиторов СССР. Подготовлено оно было в недрах управления по пропаганде и агитации, которое

возглавлял М. Суслов. Этот будущий «серый кардинал» брежневского Политбюро старался никогда не проявлять инициативу и держаться в тени. Действовал он также и на этот раз, загрузив ответственной работой своего заместителя Д. Шепилова.

«Дмитрий Трофимович Шепилов — человек большой культуры, эрудит, блестящий оратор, имевший три высших образования, — вспоминал Т. Хренников. — Послушали бы вы, как он выступал! Он был членом-корреспондентом Академии наук СССР и мог вырасти — это не только я так думаю, но таково мнение многих, кто его знал близко, — до первого лица государства и партии. Я с ним дружил всегда: и до его отставки (помните формулировку на Пленуме ЦК: “... и примкнувший к ним Шепилов...”?). Дружили и после нее, когда он был сослан в Киргизию, и потом, когда, вернувшись в Москву, он работал уже в архиве.

Дмитрий Трофимович частенько приходил ко мне просто так — пообедать, чайку попить. Так вот я не раз спрашивал его, что тогда произошло с постановлением. И он рассказал, что постановление изначально было другим, близким к выступлению Жданова и не содержало столь обширной персональной ругани. Но оно “ушло” к Сталину, и тот, отредактировав первоначальный вариант, внес такие резкие формулировки, так облил наших главных композиторов грязью, что следующим ходом их можно было объявлять “врагами народа”, а потом и “сажать”. Видимо, мы просто попались первыми, на нас обкатали новые методы расправы с обществом. Вскоре ведь начались разборки со спецами в области языкознания, потом — экономики, верхом всего стало “дело врачей-отравителей”».

Д. Шепилов в своих воспоминаниях подтверждает: «...мы начали готовить в отделе Агитпропа серьезный, но спокойный документ. <...> Совершенно искренне говорю (к чему мне сейчас лукавить!): там не было даже признаков того, что потом прозвучало — антинародность и т. п. И никаких оскорблений в чей-либо адрес! Больше того: я вообще не припоминаю там каких-нибудь фамилий».

Незадолго до выхода постановления, в самом конце января, Тихона Хренникова вызвали в ЦК. Звонок последовал в 11 часов вечера. Работа в ЦК по ночам, как известно, была тогда нормой. Шло это веяние от самого Сталина, который ложился спать под утро.

Когда Тихон Николаевич приехал, его направили как раз к Д. Шепилову. В приемной уже сидели Голованов, Свешников, Хачатурян. Хренников спросил: «Зачем пригласили?» Все по-

жали плечами — никто ничего не знал. Первым вызвали в кабинет Хачатуряна. Он вышел оттуда сам не свой, сразу подошел к Хренникову:

— Я тебя поздравляю.

— С чем?

— Сейчас все узнаешь сам.

Он попрощался со всеми и уехал. Следом вызвали Голованова. Через некоторое время он вышел и сказал, что его опять назначили художественным руководителем Большого театра вместо Самосуда. Потом пригласили Свешникова. Когда он вышел, Хренников спросил его:

— Что там такое?

— Вот, — говорит, — меня назначили ректором консерватории, Шебалина отстранили.

— А кто назначает и отстраняет?

— Зачитывают приказ Сталина.

Хренникова пригласили последним. Шепилов протягивает ему бумагу:

— Ознакомьтесь, пожалуйста.

В распоряжении, подписанном Сталиным, от работы в оргкомитете освобождались его председатель Р. Глиэр и заместитель А. Хачатурян. Председателем назначался академик музыковед Б. Асафьев, генеральным секретарем — Т. Хренников. В трехмесячный срок им поручалось подготовить Первый Всесоюзный съезд композиторов. Далее в тексте распоряжения значилось: назначить Хренникова председателем музыкальной секции комитета по Сталинским премиям, председателем музыкальной секции ВОКСа (Всесоюзного общества культурной связи с заграницей).

Так росчерком пера, без всякого обсуждения и согласия Тихона Николаевича Сталин направил 34-летнего композитора на важнейшую руководящую работу, пост, на котором он оставался сорок два года — и после Сталина, и после Хрущева, и после Брежнева! Это назначение круто изменило его жизнь, но не его самого. Он оказался прекрасным руководителем, антиподом чиновника и сановника, хотя известно, что он пытался сопротивляться сталинской воле. Но все попытки были отклонены.

«Я умолял Шепилова, что я не могу, я не подготовлен, я провалю всю работу. А Шепилов отвечал: “Да что вы, Тихон Николаевич, мы вам поможем. Ведь вас назначил товарищ Сталин, обратного хода нет”. А я тогда был молодой коммунист, в 1947 году стал кандидатом в члены партии. Так что тут у меня было в принципе безвыходное положение. Генеральный секретарь партии дает мне такое задание, а я от него отка-

зываюсь? От первого же задания генерального секретаря Коммунистической партии!»

В одном из поздних интервью он признавался: «Назначение на эту должность я воспринял как личную трагедию. Мы с женой проплакали всю ночь. Когда я вернулся домой и все ей рассказал, она пришла просто в ужас, стала говорить, что я немедленно должен отказаться. Тем более что я сам был убежден, что ни к какой организаторской работе неспособен! Однако выхода не было. Не выполнить распоряжение Сталина было невозможно.

Мне казалось, что на этом кончается вся моя композиторская деятельность, что я уже не смогу ничего сочинять, поскольку должен теперь заниматься какими-то организационными делами. Помню, как думал: неужели мне теперь придется каждый день ходить “на службу”? Ведь я же целыми днями занимался только музыкой. Я играл, сочинял. И от мысли, что мне придется все это отставить и только “служить”, меня холодный пот прошибал. Да ведь и какой груз: Сталин, по сути, передал в мои руки всю музыкальную культуру страны!

На следующий день я пошел в Оргкомитет, который находился в моем же доме, на 3-й Миусской, даже не зная, что я там буду делать. Ко мне пришел утром Хачатурян, расстроенный, конечно. Говорит: “Тихон, мне передавать тебе нечего, никаких дел нет”. Я ему: “Ничего не надо передавать, Арам, успокойся”. Мы были с ним друзьями, самыми близкими друзьями. И вдруг получилась такая ситуация. Я начал всячески его утешать. Говорил: между нами ничего не может измениться, я твой поклонник, я обожаю твою музыку, я считаю тебя колоссальным композитором; могу пообещать, что и впредь буду только помогать тебе...»

Это Хренников говорил Хачатуряну наедине. А с трибуны пришлось произносить более обидные вещи, которые, справедливости ради надо заметить, тоже были недалеки от истины: «Та атмосфера, которая была создана Хачатуряном и всем Оргкомитетом, не имеет ничего общего с той системой руководства, которая принята в советских учреждениях. <...> Мне кажется, что Арам Хачатурян был никуда не годный руководитель Союза композиторов. Это фигура волевая, властолюбивая, могу сказать совершенно открыто. <...> Ведь Хачатурян с нашими делами почти никогда не шел в ЦК. Это же министерство музыки, и нужно было тебе как министру музыки обращаться во все организации и разговаривать достойно со всеми людьми, которые имеют отношение к Союзу советских композиторов».

Приводя эти слова в качестве примера коварности Хренникова в своей книге «1948 год в советской музыке», музыковед Е. Власова подытоживает: «Новый 34-летний руководитель нового Союза уже вошел во вкус огромной власти, которой обладал последующие 42 года». Однако исследователь не учитывает личностного фактора: не могло быть ничего более несовместимого с характером и поступками этого человека, чем упоение властью!

Но как же вообще такое поведение может характеризовать человека? Чтобы ответить на этот вопрос, надо не только глубоко разбираться в самой эпохе, но и понимать мотивы поступков людей, их психологию. Как и почему в пространстве личных отношений произносится одно, а публично — другое? Это явление раздвоения сознания на частное и публичное все шире распространялось не только между членами партии, но и между обычными людьми. Руководителям приходилось труднее всего. Им не оставалось выбора, кроме как умереть или подчиниться. Но даже подчиняясь, выполнять приказы начальства можно по-разному. Как выполнял их Хренников, широко известно: Союз композиторов был единственной творческой организацией в СССР, где не было никаких арестов.

«Не то чтобы про нас забыли, — вспоминал впоследствии Тихон Николаевич. — Наоборот, мне настойчиво звонили, нажимали и требовали отрицательных характеристик. Подобные характеристики из Союза были основанием для ареста, потом дела разворачивались по известному сценарию с небольшими вариациями. Так вот, таких характеристик Союз композиторов ни одной не дал. Как-то помимо Союза на короткое время арестовали М. Вайнберга (в феврале 1953 года; он был женат на дочери Соломона Михоэлса и шел по «делу врачей». — А. К.) и тут же потребовали от нас характеристику. Мы дали ему такую блестящую характеристику, что его почти сразу же выпустили».

Да, на Первом съезде композиторов СССР Тихону Николаевичу Хренникову пришлось прочитать доклад, подготовленный в недрах ЦК, который расширял и дополнял постановление 1948 года. В этом докладе было много несправедливой критики в духе времени, порой даже в оскорбительных выражениях. Но не прочитать его он не мог.

Анализируя слова доклада на Первом съезде композиторов, а также выступления Хренникова на страницах печати и с различных трибун в последующие несколько лет, нужно сравнивать их не с лексикой сегодняшнего дня и не с современным восприятием действительности, а с лексикой публицистики и политических речей того страшного времени. Эти

цитаты могут выглядеть ужасно только в отрыве от контекста, от риторики тех лет. Самые жесткие обличительные обороты в композиторско-музыковедческой «бойне» 1948 года не шли ни в какое сравнение с той вакханалией подлости и гнусности, что утвердилась в советской общественно-политической прессе.

С высоты прошедших с тех пор лет можно смело утверждать, что для композиторов советской эпохи не могло быть большего блага, чем этот неожиданный выбор Сталина. «Я знал, кто составлял мой доклад, но никогда не назову фамилий, — говорил впоследствии Т. Н. Хренников. — Я его прочитал, за это и отвечаю. В нем критиковались выдающиеся советские композиторы, многие из которых были моими друзьями, а Шебалин — моим учителем. После того как я освоился в должности руководителя Союза композиторов, моим главным долгом я счел помогать им. В Сталинском комитете я играл очень крупную роль, от меня многое зависело. Год-полтора спустя те же Шостакович, Прокофьев стали регулярно получать Сталинские премии, а после XX съезда партии мне удалось уговорить Хрущева дезавуировать Постановление ЦК по музыке 1948 года, на котором был основан тот доклад на съезде».

Выбор Сталина в итоге оказался правильным. В Тихоне Хренникове, в этом русском народном характере сочетались качества, которые наилучшим образом отвечали труднейшим вызовам времени, позволили ему — уже как руководителю и общественному деятелю — успешно сглаживать те негативные последствия, которые принесло вмешательство государства в творческие вопросы. Все, что он делал потом в рамках, допущенных системой, служило на благо композиторов и композиторской организации. Он как бы превратился в руководителя профсоюза, который защищал своих членов по всем вопросам жизни и творчества. А главной задачей для себя считал сохранение преемственности традиций русской музыкальной культуры. На долгие годы ему удалось создать единое представление о советской музыке, которое сейчас, к сожалению, утрачено.

В свидетели этого нужно привлечь того же самого Арама Хачатуряна, который спустя 15 лет после событий 1948 года написал Тихону Хренникову такое письмо к юбилею:

«Дорогой Тихон!

Интересную, славную и трудную жизнь ты прожил за свои 50 лет. Поздравляю тебя с твоим знаменательным пятидесятилетием. Будь счастлив, здоров и еще более знаменит. У тебя огромный талант. Еще больше развивай свое незаурядное да-

рование. Ты должен непрестанно двигаться вперед и ввысь потому, что тебе только 50. Пиши как можно больше. Когда мы умрем, никто не вспомнит нашу общественную работу и поездки на авторские концерты. Все будут считать, сколько опусов мы оставили. Потому пиши и пиши, пиши как можно больше и лучше. Нет предела совершенству.

Я ценю твоё отношение ко мне и благодарю тебя за твоё терпение. В трудные годы мы сумели сохранить наши хорошие, дружеские отношения. В этом прежде всего твоя заслуга, дорогой друг! С нетерпением буду ждать новых твоих работ — концерта для виолончели и Третьей симфонии.

Любящий тебя Арам Хачатурян».

10. ТРАВЛЯ

Да, с Хачатуряном они оставались друзьями до конца жизни этого по-кавказски темпераментного и в то же время мягкого, доброго человека. Но на посту первого секретаря творческого союза Хренников обязан был проводить линию партии, ибо творческие союзы для этого и создавались. Что и как он говорил в ЦК, отстаивая здравый смысл и свою точку зрения, знали только в ЦК. В конце концов он должен был выполнять волю партии, и он ее выполнял, но так, чтобы причинить как можно меньше вреда творчеству, жизни и здоровью своих коллег. Постепенно, по мере того как приходил организационный опыт, он научился лавировать, говорить одно, а делать (или не делать) другое, спускать на тормозах наиболее людоедские указания сверху. Члены Союза об этом догадывались, видели персонально в нем своего защитника; поэтому его и переизбирали своим руководителем неизменно все эти десятилетия.

Спустя полвека, на закате долгой и плодотворной жизни, уже отошедший от союзных дел и незаслуженно обиженный, оскорбленный оголтелыми антисталинистами, почти девяностолетний Хренников мучительно переживал и переоценивал свое прошлое: «Сопричастность к тому, что происходило, тяжким грузом лежит на моей душе. Мысленно, про себя, я часто возмущался тем, что происходило. Приходилось маневрировать, произносить громкие слова, ловчить, чтобы не вызвать гнева верхов и в то же время не предать товарищей. Но если положить на весы дела, они перетянут слова».

«Судите по делам», — сказано в Библии. Так будут судить и нас наши потомки. Так понимал свою миссию и сам Хренников, сохранивший заложенную с елецкого детства нравствен-

ную чистоту и веру в правду. Первые годы на посту генерального (потом — первого) секретаря Союза композиторов были самыми сложными. Поначалу он даже не знал, за что браться и что делать в своем кабинете. «Дельный совет дал мне как-то Александр Фадеев, — со смехом рассказывал потом Хренников. — Он был тогда руководителем Союза писателей СССР, а меня только что назначили на Союз композиторов. И вот мы стоим в очереди за гонорарами в радиокомитете, он передо мной, и я его спрашиваю: “Слушай, Саша, что мне делать, как можно сочетать творчество и работу в Союзе? Я хочу писать музыку, много писать!” Он немножечко заикался, говорит: “Т-т-тиша! А ты давай, м-м-манкируй, манкируй!”».

Манкировать не очень получалось, так как Союз должен был заниматься не только творческой работой, но и пропагандой музыки, издательскими делами, строительством жилья для композиторов, домов творчества в республиках, организацией семинаров и концертов новой музыки. Кроме того, ЦК требовал проработок на собраниях и пленумах с обязательным руководящим участием. К тому же генерального секретаря Союза композиторов по рангу практически сразу загрузили и всей сопутствующей общественной работой. В 1948—1951 годах Хренников, до этого выезжавший за границу только на фронт в 1945 году, побывал трижды в Польше, дважды в Чехословакии и ГДР, по разу в Албании, Австрии, Венгрии, причем лишь половина поездок была непосредственно связана с вопросами музыкального строительства (собственные концерты даже не планировались). Другая половина прошла по линии Комитета защиты мира, ВОКСа или Конгресса деятелей науки и искусства. События следовали одно за другим, общественные нагрузки росли как снежный ком. 150 лет со дня рождения А. С. Пушкина — Хренников назначен в юбилейный комитет; X съезд профсоюзов — Хренников делегат; 125 лет со дня рождения Бедржиха Сметаны — Хренников выступает с докладом; 150 лет со дня смерти А. В. Суворова — Хренников опять в комитете; Всемирная конференция сторонников мира в Москве — Хренников читает доклад и т. д. и т. п.

По собственному признанию Хренникова, ему очень повезло с ближайшим помощником. В оргкомитете Союза советских композиторов должность ответственного секретаря занимал бывший рапповец композитор Виктор Белый, автор знаменитой песни «Орленок». И когда в 1948 году он лишился этого поста, Хренников привлек его к работе неофициально, как своего консультанта: «Он обладал умом не только блестящим, но и трезвым. Это был человек взвешенных решений, осторожный. Все ответственные выступления по поводу оче-

редных кампаний мы писали вместе с ним. И он всегда находил такие слова, чтобы всё было сказано как надо и в то же время наказывать было не за что. Именно он помогал мне амортизировать в Союзе то давление, которое оказывал ЦК».

Уже с первых шагов на новом поприще миссия защиты своих коллег стала для Хренникова главной. В этом он видел смысл пребывания на ответственном посту. Защищал он музыкантов даже перед самим Сталиным. Широко известен случай, когда Тихон Николаевич отстоял виртуоза-балалаечника Павла Нечипоренко на заседании Комитета по Сталинским премиям. Нечипоренко был самым известным советским балалаечником, его называли «Ойстрахом на балалайке». Но председатель Комитета по делам искусств Н. Беспалов, зная отношение Сталина к неклассическому искусству как к балагану, заявил, что балалайка вообще не музыкальный инструмент и присуждать премию балалаечнику не стоит, ибо это ее (премию) принизит. Сталин уже был готов согласиться с Беспаловым, но тут слово взял Тихон Хренников и очень эмоционально выступил, сказав, что балалайка — это инструмент, который изучают в консерватории, что он прославил русское исполнительское искусство во всем мире, а такие мастера, как Андреев и Трояновский, приезжали к Льву Толстому в Ясную Поляну, и старец плакал, слушая их игру. Сталин коротко резюмировал:

— Значит, надо дать.

Назначение на высокий пост личным указанием «отца народов» нередко служило «охранной грамотой» Хренникову, придавало ему смелости идти дальше других руководителей в отстаивании своей точки зрения в разных советских инстанциях. Хотя не всегда заступничество достигало цели.

В 1930-е годы директором московского Парка культуры и отдыха имени Горького была Бетти Глан. В 1936 году Хренников работал у нее в качестве музыкального редактора парка. Ее мужем был один из деятелей югославской коммунистической партии, секретарь ЦК КПЮ Милан Горкич. Его в 1937 году арестовали и расстреляли. Арестовали и Бетти Глан по обвинению в троцкизме. После войны ее выпустили, и Тихон Николаевич как-то узнал, что она живет в Ивановской области. «Союзу композиторов нужен был человек, который занялся бы пропагандой советской музыки, — вспоминает Тихон Хренников в книге «Так это было». — Бетти Глан блестяще владела пропагандистским искусством, и я отправился на поиски ее в Иваново. Нашел, выяснил, что ей запрещена прописка в Москве. Договорившись с Бетти о том, что она приедет и будет работать у нас, я начал хлопотать ей разрешение на

прописку в столице. Здесь еще оставалась ее квартира, и в ней жила дочь.

Поехал к коменданту Москвы. Им был тогда, если я не ошибаюсь, Ревякин, милый человек и генерал. Написал ему бумагу по поводу того, что я давно знаю Бетти Глан, что она нужна в Союзе для работы и т. д. Короче, с комендантом Москвы я договорился. Ей разрешили прописку. Бетти Глан начала работать в Союзе композиторов.

И вдруг меня вызывают в ЦК. Некто Рюриков, заведовавший тогда отделом культуры, строго вопрошает:

— Вот вы хлопотали за Бетти Глан. Вы знаете, что она троцкистка?

— Нет, — отвечаю, — ничего не знаю и не знал, что она троцкистка. Знаю только, что она была директором Парка культуры и великолепно работала. Сейчас вот Союзу нужен работник по пропаганде, и я ее пригласил.

— Так имейте в виду, — продолжал Рюриков, — что генерала вашего, который дал разрешение на прописку, сняли с должности коменданта Москвы, и мне велено вам передать, чтобы вы перестали хлопотать за подобных людей. И только потому, что вы недавно назначены самим Сталиным, вас сейчас не тронут... и т. д.

И Бетти Глан выслали из Москвы. Это кто-то из негодяев встретил ее в Москве, увидел, поговорил, узнал, что она работает в Союзе композиторов, что у нее прописка, и, видимо, сразу донес. Выяснили, кто ее прописал, и генерала наказали».

Но в конечном итоге Хренников добился своего. В 1955 году Бетти Глан была реабилитирована и уже без всяких препятствий стала помощником генерального секретаря Союза композиторов и директором Всесоюзного бюро пропаганды советской музыки.

К сожалению, сам Тихон Николаевич немного рассказывал о том, кому и как помогал в то время. Хотя историй таких, какая случилась с Нечипоренко, очень много. Память о его добрых делах хранят люди как связанные, так и не связанные с музыкой. Вот что написал харьковский композитор Илья Польский в мае 1988 года. Его очень взволновала статья «Кому принадлежит искусство?» в газете «Советская культура» (мы будем говорить о ней в свое время), и он решил высказаться об известных ему событиях конца 1940-х годов:

«С чувством глубокого недоумения и — не скрою — безгласности я обнаружил в газете “Советская культура” за 12.05.1988 статью пианистки В. Горностаевой... Она не может не помнить кошмарную, убийственную, страшную атмосферу “собраний творческой интеллигенции” конца 1940-х гг. — этих

смертельных “проработок”, после которых бесследно исчезали сотни творческих работников, их жены и дети. Среди них были поэты, журналисты, писатели, артисты, кинематографисты, художники, биологи, языковеды и многие другие, а композиторов и музыковедов ругали, изгоняли, третировали, но — не репрессировали. Чья это заслуга, тов. Горностаева, Вы не задумывались? В статье приводятся цитаты из тогдашних докладов и выступлений Тихона Николаевича Хренникова; надо быть просто слепым (или ослепленным?), чтобы не заметить их основную тенденцию — всеми силами ослабить, самортизировать силу ударов, направленных на невинных людей. <...>

В марте 1949 года мой учитель, покойный Д. Клебанов, был объявлен “презренным космополитом” и стал объектом почти ежедневных “клеветонов” в местной прессе и многочасовых “проработочных” собраний, на много лет сокративших его жизнь. Разумеется, там же фигурировали его ученики — “клебановские молодчики”. Однажды он с грустным юмором спросил меня, приготовил ли я себе ватник и сухари... В конце апреля Дмитрий Львович поехал в Москву, к Тихону Хренникову — искать защиты. Не знаю, что сделал Тихон Николаевич, куда и как он обращался, но травля Клебанова немедленно прекратилась, он продолжал работать в консерватории и в Правлении Союза композиторов. Надо помнить и знать атмосферу тех лет, чтобы оценить гражданское мужество и благородство Тихона Николаевича, понять тот огромный риск, на который он шел — и, думаю, не один раз. Так что, если на гребне волны (как пишет В. Горностаева) судьба подарила нам Тихона Хренникова с его великолепными человеческими качествами — то это просто наше композиторское счастье».

8 декабря 1948 года в Кремль пришло письмо от доселе никому неизвестной Анны Бебичевой. Оно начиналось словами: «Товарищ Сталин! В нашем искусстве действуют враги». Врагами оказались тысячи деятелей культуры, в большинстве своем евреи. Волна арестов прокатилась по Академии наук, Медицинской академии, ВАСХНИЛ, по институтам, творческим союзам и прочим учреждениям. Единственной организацией, где никого не арестовывали, оказался Союз композиторов. Хренникова не раз вызывали «на ковер» с требованием развернуть борьбу с засильем евреев, разоблачить космополитов и врагов. Но Союз композиторов выдавал своим членам одну блестящую характеристику за другой.

Было страшно, почти как в уже далеком 1937-м. Но композиторы находили место и для юмора. По Москве ходила, например, соленая шутка Василия Соловьева-Седого в адрес его

друга — не находившего себе места от страха дирижера Большого театра Бориса Хайкина:

— Боря, тебе-то что беспокоиться? Стоит всего-то вторую букву в твоей фамилии заменить, как ты сразу станешь самым знаменитым русским музыкантом.

Но на самом деле всем уже было не до смеха. «Дело врачей» набирало обороты, когда в самом конце 1952 года на заседании Политбюро, в котором принимал участие Тихон Николаевич, произошло неожиданное. Обсуждались кандидатуры на сталинские премии. Заседание вел Маленков, Сталин сидел в сторонке. И вдруг он взял слово и начал говорить очень резко:

— У нас здесь, в ЦК, что, оказывается, антисемиты завелись?! Это позор для партии, это позор для всей страны. Надо немедленно положить этому конец!

В зале находились представители интеллигенции, руководители государственных комитетов по культуре, искусству, науке. После Сталина Маленков сразу же добавил:

— Мы, все члены Политбюро, должны сделать из слов товарища Сталина далеко идущие выводы.

Выводы члены Политбюро сделали. И — ничего не изменилось. Процесс был запущен на полную катушку. Вождь просто развлекался. Он в очередной раз сыграл с участниками заседания свою любимую шутку. На следующий день по всей Москве только и говорили что о его словах. Эффект был как от взорвавшейся бомбы. Но уже готовились вагоны для выселения евреев из столицы*.

Тогда время было не для рефлексии. Значительно позднее Тихон Николаевич скажет: «Он будто не связывал себя ни с чем негативным. То, что происходило в стране, вроде бы его не касалось. Для народа он был и хотел остаться богом. Пастернак как-то сказал Эренбургу: “Вот если бы кто-нибудь рассказал про всё Сталину!” Эренбург лишь горько усмехнулся. Да, многие верили, что ко всему плохому, страшному в стране Сталин не имел отношения. Мол, это всё творят его соратники. А те ведь делали то, что он им говорил. Без его слова не делалось ровным счетом ничего. Сталин был величайший актер, коварный и жестокий...»

Но времена, как сказал поэт, «не выбирают, в них живут и умирают». Хренников продолжал жить и работать, писать музыку и противостоять произволу, как мог. Становился изобре-

* В конце 1980-х годов молодой журналист Андрей Караулов брал у Тихона Хренникова интервью. Он задал ему вопрос, а как бы сам Тихон Николаевич поступил, если бы его жену выслали. Хренников с недоумением посмотрел на Караулова: «Вы это серьезно?» Получив утвердительный ответ, сказал: «Конечно, поехал бы с Кларочкой, а как иначе?»

тательнее. Были придуманы временные исключения из рядов Союза на полгода, год. Проводились «суды чести», где композиторы и музыканты разыгрывали целые судебные процессы с прокурорами и адвокатами; только после таких «судов» подсудимые шли к себе домой, а не в тюрьму. Одну из поразительных историй тех полных тревоги дней рассказал заместитель главного редактора газеты «Музыкальное обозрение» Петр Меркурьев со слов композитора Михаила Мееровича. Друг Мееровича Семен Шлифштейн, тот самый музыковед, который в конце 1930-х годов устроил Хренникову публичную экзекуцию по поводу его оперы «В бурю», попал в беду.

«Из каких-то достоверных источников Шлифштейн наверняка узнал, что вот-вот, через день-два за ним должны прийти. Тюрьма — перспектива самого ближайшего времени. Что делать? Он начинает метаться в панике по друзьям-знакомым, ищет помощи. Обращается к Мееровичу:

— Миша! Я погибаю, что делать?

— Иди к Хренникову.

— Ты что? Я ведь его так оскорбил, опозорил перед нашими классиками — он мне не простит!

— А у тебя есть другой выход? Хуже не будет, — посоветовал Меерович.

И вот Шлифштейн на негнувшихся деревянных ногах переступает порог кабинета Хренникова.

— Семен Исаакович! Добро пожаловать! Что вас привело ко мне? — радушно встречает его Хренников.

После того как Шлифштейн излагает свою беду, Тихон Николаевич снимает трубку и набирает номер главного редактора журнала «Советская музыка»:

— Вам нужен был музыковед, который поехал бы в Якутию? Пошлите Шлифштейна. И немедленно. Завтра же.

На следующий день Шлифштейн уехал в Якутию, а еще через день за ним в московскую квартиру пришли... Но он уже был в служебной командировке там, куда его хотели сослать».

Как много было таких историй! Никто не вел им счет. Сам же Тихон Николаевич полагал: такая у него работа. И не ждал благодарностей. Хотя они и приходили, иногда через десятилетия. Так, в начале 2000-х годов режиссер документального фильма об Исааке Дунаевском рассказал ему о письме Исаака Осиповича к своей сестре, которое он обнаружил в процессе работы: «Дорогая Зиночка! Я разучился молиться. Но если ты не потеряла этой способности, то помолись нашему еврейскому Богу за русского Тихона. Он спас мне жизнь и честь». И Тихон Николаевич вспомнил, как ходил в ЦК отстаивать «в лобовую» своего коллегу, когда идеологи попробовали взяться за

Дунаевского. И отстоял — Дунаевского оставили в покое. Никто никогда не узнал бы об этой схватке с режимом, не обмолвись режиссер об истории с письмом.

Вцепились в Дунаевского в 1951 году, и поводом к травле послужила неприятная история, в которую попал его старший сын Евгений. Он учился в Суриковском институте, был талантливым художником. Однажды на машине отца он поехал с товарищами по институту во Внуково, на дачу, встречать Новый год. Повеселились, погуляли. Когда Женя заснул, его товарищ взял у него ключи от папиной машины и поехал кататься с девушкой. Конечно, был нетрезв; конечно, едва умел водить. К тому же — зима. На полном ходу они врезались в дерево, девушка погибла. Студент уцелел. Но под «разбор полетов» в первую очередь попал Женя. Его арестовали. Был громкий скандал. В газетах стали появляться статьи: «Вот она, золотая молодежь! Ей можно всё! Разбаловали!» Кто разбаловал? Ясно — родители. Так переключились на Исаака Осиповича. И пошло-поехало. У Дунаевского всегда хватало завистников, в том числе и из числа коллег. Поддержал «наезд» один из заместителей министра культуры, откровенно антисемитски настроенный человек. Это придало уверенности хулителям Дунаевского; они решили, что отдан приказ свыше «спустить всех собак». Вакханалия в прессе ширилась. Тут-то и вмешался Хренников. Он дошел до того, что пригрозил в ЦК выступлением в печати с особым официальным заявлением!

Были и более запутанные ситуации. Пользуясь тем, что понятия «формализм» и «космополитизм» были крайне расплывчатыми и неопределенными, отдельные композиторы и музыковеды с готовностью бросились сводить личные счеты, голословно обвиняя своих товарищей. Приведу лишь один пример: музыковед Оголевец, который многие годы «честно» вел непримиримую борьбу с космополитами, вдруг сам оказался в ряду критикуемых им Мазеля, Рыжкина, Житомирского, Шлифштейна. Он был потрясен, но ничего поделать не мог. Секретариат Союза композиторов решил исключить его из рядов Союза. Озвучил это решение... только что избранный Хренников. И что же? Прошло немного времени, и на стол Маленкову легло следующее письмо от генерального секретаря Союза композиторов СССР:

«В мае Секретариат Союза советских композиторов СССР представил в Центральный Комитет ВКП(б) свои соображения о дальнейшем пребывании в Союзе советских композиторов музыковедов А. С. Оголевца и С. И. Шлифштейна. Несмотря на то что Оголевец и Шлифштейн были выявлены как наиболее яркие представители космополитизма, как апологе-

ты формалистического направления в советской музыке и музыкальной теории, Секретариат Союза советских композиторов, в настоящее время, считал бы возможным пока не ставить вопроса об исключении их из рядов нашей творческой организации. Секретариат Союза рассчитывает на то, что в результате выступлений газеты “Правда” и “Культура и жизнь” и общественного воздействия Союза композиторов Оголевец и Шлифштейн сумеют перестроиться и принять участие в общей нашей работе над осуществлением исторических решений ЦК ВКП(б) о музыке».

Такая вот была творческая атмосфера в те времена.

Сегодня об этом периоде в истории советской музыки часто упоминают как о времени гонения на музыкантов, но мало или почти ничего не говорят об отчаянных попытках противостояния репрессивному механизму. А надо бы! Полезно знать о технологиях самозащиты, о многоходовых комбинациях, которые приходилось разыгрывать Хренникову в рискованной игре с властью. О том, как Хренников требовал исключить упомянутых музыковедов из Союза, пишут везде, но почти нигде не говорится, что он же их в рядах Союза и сохранил!

Как ни горько это признавать, усилия Хренникова не всегда находили понимание у своих же товарищей в Союзе композиторов. Среди них, как и в Министерстве культуры, как и в ЦК, водились настоящие черносотенцы. Они всячески поощряли гнусные нападки на евреев, требовали крови. В их числе оказались даже некоторые крупные композиторы.

Досталось от них и самому Тихону Николаевичу. В первую очередь, потому что его жена Клара была еврейкой. Почти каждое утро в почтовом ящике Тихон Николаевич находил, кроме газет, анонимные письма и карикатуры на себя: то он сидит на электрическом стуле, то висит на виселице, то ему вручают пропуск на кладбище. И надписи всюду соответствующие: «Тишка, лапоть, проданся евреям!» В ЦК партии шли подметные письма, доносы. Содержание их было типичным: Хренников — еврейский ставленник в Союзе, он покрывает все черные делишки евреев. Но хулители не учли одного. С точки зрения партийного руководства, у Хренникова действовал мандат доверия, выданный непосредственно товарищем Сталиным. Однажды его пригласил к себе Михаил Суслон и просто-напросто познакомил со всеми письмами, присланными в адрес ЦК.

«Писали мои товарищи по работе, по композиторскому цеху, — с горечью вспоминал Тихон Николаевич. — Многие из них бывали у меня дома, обедали, за рюмкой водки клялись в



Подобные рисунки Тихон Николаевич находил в своем почтовом ящике во времена сталинской борьбы с «безродными космополитами». 1951 г.

вечной дружбе. Один музыковед писал, что я нахожусь под влиянием евреев, сионистов, и объяснял, как евреи на меня воздействуют через жену и других людей. Суслов предупредил, чтобы я ничем себя не выдал, что читал эти доносы. А я и не собирался. Всю жизнь я виду не подавал, что знаю всё об их истинном отношении ко мне из их же собственных писем, посланных в ЦК. И даже сейчас не хочу называть никакие фамилии. Муж одной из подружек моей жены был генералом КГБ и работал как раз в том отделе, куда приходили все письма-доносы на меня. Он тоже не раз знакомил меня с их содержанием и всё спрашивал: “Тихон, как ты можешь работать с ними?”»*.

Стоит ли удивляться тому, что к 1952 году у Тихона Николаевича стали сдавать нервы? Начался вегетативный криз, появились проблемы со сном, апатия. Подлечиться его направили в главный кремлевский санаторий «Барвиха». Однако легче ему там не стало, несмотря на роскошь и прекрасное обслуживание. В санатории пациенты подчинялись полувоенным правилам, днем и ночью носили полосатые пижамы, за каждым кустом прятался работник НКВД, а жен пускали только раз в неделю. «Таких, как я, там было немало. Большинство страдало нарушением мозгового кровообращения. Работа по ночам изматывала людей, и многие не выдерживали. И в санатории не могли войти в нормальный ритм, бродили по коридорам, каждый со своими бедами. И поговорить не с кем».

В итоге Хренников вообще потерял сон. Не спал 17 суток. Начались галлюцинации. Спасла его Клара. Эта решительная женщина, увидев мужа в таком тяжелом депрессивном состо-

* Эти письма-доносы наверняка сохранились в партийном архиве. Когда-нибудь кто-нибудь из исследователей наткнется на них и откроет для себя много любопытного. И хотя в семейном кругу несколько имен самых яростных подковерных борцов с космополитами из членов Союза композиторов не были секретом с конца 1990-х годов, мы не станем здесь идти против воли Тихона Николаевича и обнародовать их. Приведу в качестве примера только один донос, который уже был опубликован в материалах Российского центра хранения и использования документов новейшей истории. Это письмо под грифом «секретно» ответственного редактора газеты «Советское искусство» В. Вдовиченко. В нем, в частности, есть такие пассажи: «Ни в одной области у нас нет такого нездорового положения с критикой, как в музыке. Групповщина, теоретический разброд, укрывательство космополитов и формалистов, беспринципность, интриганство — вот что характеризует в значительной мере нынешнее состояние музыковедения и критики. <...> Одновременно прошу учесть, что в Союзе советских композиторов нет ни одного по-настоящему партийного человека, который бы сумел во всем трезво разобраться, ликвидировать имеющиеся недостатки и направить всю деятельность музыковедов и критиков по пути, указанному партией».

янии, тайком вывезла его из санатория, прикрыв на заднем сиденье служебного автомобиля своими одеждами. Охрана санатория напрасно искала пациента по территории «Барвихи» с собаками, пока вечером Клара Арнольдовна не позвонила и не сообщила, что Тихон Николаевич дома, что ему лучше и что завтра она привезет казенную пижаму и официально выпишет его из санатория.

В «Барвиху» в том году он уже не вернулся. Дальше Тихон Николаевич лечился дома. Пришлось взять долгосрочный отпуск по болезни. Слушал пластинки с духовными песнопениями. Часто Клара вывозила его на Воробьевы горы, и они просто сидели там на лавочке. В одном из интервью композитор вспоминал: «Я клал голову ей на колени и просто отдыхал. Дышал воздухом. Мы разговаривали. Я засыпал». Сейчас бы это назвали психотерапевтическим сеансом. Так прошел целый год.

Очень помог тогда Тихону знаменитый невропатолог Николай Коновалов. Он научил его мгновенно расслабляться. На всю жизнь Тихон Николаевич приобрел эту счастливую способность засыпать на 5—10 минут в любой обстановке — дома в кресле, в машине, на заседании или в президиуме. Последнее особенно помогало. Удивительным при этом оставалось то, что Хренников умудрялся не терять нить дискуссии или доклада. Эта способность стала его спасением и помогла выдерживать безумный ритм общественной жизни.

При этом Хренников продолжал сочинять музыку. Она звучала в его душе, и он находил время записывать ее. 24 февраля 1950 года в Музыкальном театре имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко состоялась премьера оперы «Фрол Скобеев». Дирижировал С. Самосуд. «Тихон Хренников написал музыку, мелодически богатую и выразительную, проникнутую духом русской песенности, пленяющую и своим задушевым лиризмом, и жанровой характерностью комических образов, и сочным, чисто народным юмором. В этом главное и неоспоримое достоинство его оперы», — писал музыковед Г. Хубов.

Хубов оказался в числе немногочисленной группы музыковедов, которые встали на защиту «Фрола Скобеева». Большинство критиков вновь подвергли сомнению право композитора на лирику. И вновь пришлось вступить в борьбу за возможность оставаться самим собой и наслаждаться придуманными мелодиями, вычерпанными из духовных кладовых своего народа.

Не лучше ль, Тихон Хренников,
Заметить современников?

Эта эпиграмма, размещенная на страницах газеты «Вечерняя Москва», отражала суть основных упреков к новой опере. Журнал «Советская музыка» писал: «Может ли советский композитор обратиться к сюжету, неполноценному по своей идейности и теме, бедной по своим образам? Нет, разумеется, не может».

Обвинения в печати сыпались одно за другим: в искажении исторической правды, в неверном воссоздании музыкального колорита эпохи, в апологетике нравов далекого прошлого. Договорились до того, что «герой оперы Фрол Скобеев — ярко выраженный представитель буржуазной морали, проповедующий жизнь для себя, жизнь для личного обогащения и карьеры». Композитору, по сути дела, отказывали в праве вообще обращаться к подобного рода сюжетам. «Какие же благородные чувства будит опера Хренникова, какие передовые идеи несет она в массы? Чью волю она мобилизует и на какие цели ее направляет? Таких общественно значимых идей нет в опере Хренникова», — подытожил журнал «Советская музыка».

Есть основания полагать, что инициатором всей этой вакханалии был некто К. Саква — «музыковед в штатском», как его называли за глаза, в 1947 году окончивший консерваторию и работавший консультантом Комитета по делам искусств.

Премьеры могло не состояться вовсе. На генеральную репетицию пришли представители Комитета по делам искусств.

— Что это у вас там бояре поют? Кому нужны эти старые бояре? — возмущались чиновники.

Спектакль решили запретить. В полном соответствии с постановлением ЦК ВКП(б) от 1946 года «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению», где прямо указывалось, что увлечение пьесами на исторические темы — крупный недостаток, поскольку в них нет исторического и воспитательного значения и они идеализируют жизнь царей, ханов, вельмож.

Одновременно в Союзе композиторов и в консерватории были устроены обсуждения «Фрола», участники которых пришли к выводу, что опера Хренникова — продукт буржуазного распада, а композитор играет на пошлых вкусах публики. Еще немного, и первый секретарь сам будет записан в ряды формалистов и космополитов!

И тогда Тихон Николаевич решается на отчаянный шаг. Он пишет письмо Сталину. Когда-нибудь это письмо будет найдено в закрытых сталинских папках. Хотя суть его можно и теперь восстановить по другим источникам: «Сюжет этот близок советскому зрителю ярко выраженным в нем национальным русским колоритом, силой характера основного героя.

Он представляется мне прообразом современного советского человека с его принципиальностью, неутомимостью в достижении поставленной цели, неугасимым весельем, дружелюбием и терпеливым нравом. Я ставил себе задачей отобразить в музыке оперы те народные черты русских людей, которые заслужили уважение всего передового человечества» (из интервью газете «Рабочий край» города Иванова, 27 апреля 1947 года).

Сталин отреагировал быстро. Через несколько дней Маленков вызвал к себе председателя Комитета по делам искусств Поликарпа Лебедева. Разговор был коротким:

— Вы что же, хотите, чтобы бояре были у вас коммунистами и пели современные песни?

Спектакль разрешили.

Пытаясь постичь сегодня компенсаторную функцию музыки в эпоху тоталитарного сталинского режима, невольно приходишь к выводу, что не совсем справедливо причислять к понятию «сопротивляющейся культуры» одних только композиторов-«формалистов» на том основании, что они сочиняли музыку, не вписывающуюся в идеологическую доктрину. Культура могла сопротивляться диктату власти и таким вот скрытым образом, прорастая семенами традиционного мелодизма там, где этого никто не ждал.

«Идеологически вредная опера» Хренникова появилась не потому, что ее создатель был сознательным идейным оппонентом власти и ее культурной политики (чего не было), а потому, что истинный художник всегда стремится уйти от штампа, вырваться из-под диктата цензуры и пусть даже подсознательно делать то, что ему подсказывает его внутренний голос. Тяготение Хренникова к лирической стороне часто рождало упреки в несерьезности, легковесности его музыкального кредо, предполагая необходимость наличия трагедийных высот в музыке для адекватного отражения реальности в условиях «культы личности» и «эпохи застоя». Однако стоит вспомнить, что красота, по меткому выражению музыковеда В. Задерацкого, «конечно, не может спасти мир, наоборот — в состоянии помочь разрушению мира, в основании которого лежат зло, насилие и ложь». Так что вряд ли действует формальный принцип, изобретенный западными музыкальными критиками во времена холодной войны и радостно подхваченный отечественными «перестроечными» музыковедами, согласно которому любая мажорная, жизнеутверждающая музыка из СССР по определению способствовала в те годы поддержанию режима, а значит, подлежит бичеванию.

Спустя 15 лет Тихон Хренников сделал вторую редакцию оперы. Музыка подверглась минимальным переделкам, а вот

либретто освободили от излишней детализации, сделали кое-какие перестановки. «Вся музыкальная ткань обрела при этом особую легкость, столь необходимую в комедийном жанре, — пишут в книге «Его выбрало время» Л. Гинзбург и Я. Платек. — Более рельефным и убедительным стал центральный образ — Фрол Скобеев. Наконец, цельность и завершенность произведению придали новый финал; вся опера кончается нежным и просветленным лирическим хором, воспевающим радость жизни, добро и любовь». Опера получила и новое название — «Безродный зять».

Теперь в СССР разрешено было интересоваться стариной, а «музыка оперы, ее живой, свободный тон оказались в высшей степени созвучны не только настроениям аудитории, но и самой атмосфере жизни полтора десятилетия спустя», в эпоху «оттепели».

Сам композитор считал «Фрола Скобеева» («Безродного зятя») своим большим творческим достижением, и если не самым лучшим произведением вообще, то лучшей своей оперой уж точно. Нет сомнений, что это произведение, вторично ставшее жертвой уже перестроечного времени, вернется на театральные подмостки. Уже есть первые свидетельства о возрождении интереса к опере со стороны маститых музыкантов. В год столетнего юбилея Тихона Хренникова художественный руководитель Мариинского театра Валерий Гергиев в частных беседах с автором этой книги неоднократно возвращался к идее поставить «Фрола» в Санкт-Петербурге. Тогда не получилось. Но время по-новому взглянуть на достоинства этой оперы еще обязательно придет.

11. «...И МУЗЫКА ХРЕНОВАЯ, И МАТЕРНЫЙ СЮЖЕТ»*

Едва оправившись от нервного срыва, Тихон Николаевич вернулся к работе. Но, увы, не столько к сочинительству, сколько к секретарским заботам в Союзе композиторов. Отныне так или иначе приоритеты в его жизни выстраивались следующим образом: сначала дела «союзные», потом собственное творчество.

Болезнь выбила Тихона Николаевича из жизненной колеи более чем на год. И если в 1951 году он написал музыку к двум фильмам — «Донецкие шахтеры» и «Кавалер Золотой Звез-

* Из анекдота 1950-х годов: «Вопрос армянского радио: что такое “И музыка хреновая, и матерный сюжет”? — Ответ: это опера Тихона Хренникова “Мать” на сцене Большого».

ды», то в 1952—1953 годах никаких сочинений ему закончить не удалось. Уже фильмы 1951 года показали, что творить ему стало тяжело: мелодии не то чтобы померкли, но потеряли ту неуловимую душевную интонацию, за которую его так полюбили соотечественники. Ни одной песни из этих двух фильмов народ не запел. Была в них какая-то механичность, пройденность. Исполнялись на концертах «Как в степи кубанской» и «Ты звени задорней, бубен» (из «Кавалера Золотой Звезды»). Песня из «Донецких шахтеров» попробовала было претендовать на роль неофициального шахтерского гимна, но до славы «Марша артиллеристов» ей было не дотянуться.

Справедливости ради надо сказать, что и сами фильмы не могут быть причислены к шедеврам советского кино. Ни музыкальное изобилие, ни великолепные актеры, ни режиссерское и операторское мастерство не могли вдохнуть жизнь в надуманные, бесконфликтные сюжеты. Создатели, видимо, боялись ошибиться и в чем-то не угодить главному цензору страны. Но близились время перемен.

1953-й — год сорокалетия композитора — оказался годом смерти Сталина. Он умер 5 марта 1953 года. Когда об этом сообщили средства массовой информации, поэтесса Маргарита Алигер, жившая в одном подъезде с Хренниковыми, примчалась к ним в квартиру вся в слезах.

— Тихон, что же теперь будет с нами? Как мы будем жить? — билась она в истерике.

Тихон Николаевич не скрывал своего удивления:

— Маргариточка, что с тобой? Успокойся, всё будет нормально.

В тот момент его больше заботило то, что в тот же день скончался великий русский композитор Сергей Сергеевич Прокофьев. Тихон Николаевич безуспешно пытался разместить некролог о смерти Прокофьева в газетах. Не удалось не только пробиться в прессу, даже цветов достать. В Москве все свежие цветы ушли в тот день Сталину. В мире о том, что Прокофьева не стало, узнали много позже. Так смерть «отца народов» затмила уход из жизни величайшего композитора XX века. Но только не для Союза композиторов. Там срочно собрался секретариат. Вот «Выписка из протокола № 10 заседания Секретариата Союза советских композиторов СССР» от 10 марта 1953 года:

«Присутствовали: тт. Т. Хренников, Д. Кабалевский, Г. Хубов, М. Чулаки, М. Коваль, Ю. Шапорин, В. Власов.

Повестка дня: Об увековечении памяти композитора Сергея Сергеевича Прокофьева.

Постановили:

а) Войти с ходатайством в Совет Министров СССР:

1. О разрешении Союзу советских композиторов СССР установить мемориальную доску на доме № 6 по проезду Художественного театра, где жил и умер С. С. Прокофьев;

2. Об издании в 1953—1955 гг. Государственным музыкальным издательством собрания избранных сочинений С. С. Прокофьева в 30-ти томах;

3. О разрешении Союзу советских композиторов СССР установить памятник на могиле С. С. Прокофьева на Новодевичьем кладбище;

4. Об установлении вдове С. С. Прокофьева Марии Абрамовне Прокофьевой персональной пенсии.

б) Просить Комитет по делам искусств при Совете Министров СССР:

1. Организовать в Большом и Малом залах Московской консерватории концерты памяти С. С. Прокофьева;

2. Организовать в фойе Большого зала МГК выставку, посвященную С. С. Прокофьеву;

3. Установить в помещении Московской и Ленинградской консерваторий бюст С. С. Прокофьева;

4. Включить в план абонементных концертов Московской филармонии на сезон 1953—1954 гг. цикл концертов из произведений С. С. Прокофьева;

в) Образовать комиссию по творческому наследию С. С. Прокофьева в составе тт. Д. Кабалевского (председатель), Г. Хубова, Д. Шостаковича, М. Чулаки, М. Ростроповича, М. Прокофьевой. К работе комиссии привлечь т. Л. Атовмяна».

Приводим это постановление по архивным источникам полностью, потому что впоследствии кто только не бил себя в грудь, утверждая, что именно он нес гроб с телом Прокофьева. Даже в документальном фильме о последних днях Сергея Сергеевича и прощании с ним Хренникову места не нашлось, хотя именно он занимался всей организацией похорон. И не только по долгу службы, но и по зову сердца.

В многочисленных интервью, которые Тихон Николаевич раздавал на протяжении всей своей жизни, его неоднократно спрашивали, кто из композиторов является для него идеалом, чью музыку он любит больше всего. Ответ Хренникова был неизменен: питают меня Бах, Чайковский и Прокофьев. Бах — потому что это основа музыкального искусства, философского, полифонического; Чайковский — потому что обладал ярким разносторонним талантом, был успешен во всех музыкальных жанрах; а Прокофьев — потому что был крупнейшим композитором XX века, который соединил прошлое

с настоящим и открыл ему дорогу в будущее, осветив новые горизонты в музыкальном искусстве.

Нынешнему поколению, дезориентированному правдой, полуправдой и откровенным оправданием геноцида большевистской партии против собственного народа, уже готовому забыть тот трагический и страшный период в истории нашей страны, может показаться незначимой подробностью признание Клары Арнольдовны Хренниковой о том, как даже в 1980-х годах она, бывало, просыпалась ночью от случайных звуков в парадном подъезде в ужасе от мысли, что это пришли за ними.

Не в этой книге описывать, через какие физические и моральные муки прошла страна в первой половине XX века, в каком постоянном страхе жили люди. Но нельзя не помнить об этом, когда рассказываешь о жизни крупного композитора, которого история (или Сталин лично) поставила на ответственный пост, поглотивший его время и силы. Душевные и физические силы, которые он мог бы, должен был отдавать творчеству. Но наделенный ярким общественным темпераментом, сознававший важность порученного ему дела, Тихон Николаевич Хренников всегда и упрямо повторял во всех своих многочисленных интервью, что общественная работа для него — источник вдохновения, что без погружения в напряженную музыкальную жизнь страны он не представляет своего творчества.

Может быть, и так. Но ведь есть предел человеческим силам и возможностям!

Только к концу 1953 года, когда страна медленно оживала от кошмаров недавнего прошлого, Тихон Николаевич с воспрянувшим духом и силами приступил к работе над музыкой к фильму любимого им жанра музыкальной лирической комедии.

Фильм назывался «Верные друзья». Едва выйдя на экраны, он получил премию Международного кинофестиваля в Карловых Варах. О фильме с незамысловатым сюжетом о трех товарищах с московских окраин написано много восторженных рецензий. Его давно разнесли на цитаты, а песни знают и поют до сих пор. Вот только имя талантливого сценариста, ловко обыгравшего навязчивые идеологические штампы, вскоре было стерто из титров. Ибо имя этого сценариста — Александр Галич.

Фильм про то, как Сашка-«Кошачий барон», Борька-«Чижик» и Васька-«Индюк» спустя 30 лет встретились вновь, оказался настоящим долгожителем. Даже странно. Подумаешь, сюжет: вспомнив данное когда-то друг другу обещание,

верные друзья, ставшие один известным московским хирургом, другой профессором-животноводом, а третий академиком архитектуры, отправляются в плавание по реке на бревенчатом плоту. Для одного из них путешествие оказывается особенно счастливым: он встречает давно любимую и любящую его женщину.

Ну и что? Да в том-то и дело, что ничего! Просто искренность человеческих чувств в обыденных житейских ситуациях. Что было подобно взрыву в еще не пришедшем в себя обществе. Чистота смысла — так через 60 лет назовет любительскую рецензию в своем блоге Дмитрий Рябов. Вот она, эта рецензия простого зрителя совсем уже другой эпохи (взято из комментариев к фильму, июль 2013 года):

«Не из каждого советского пацана, пожалуй, получался архитектор или великий хирург, но в каждом сорванце советского пространства жила мечта о великих свершениях, океанах или просто о реках, у которых нет ни конца ни края. ...Лента на нестареющую тему мужской дружбы, в замкнутом пространстве при непрерывном созерцании спокойных вод Яузы. Конечно же, это советский фильм, совок, совдеп, made in USSR, на сто процентов это краснознаменный серп и молот со всеми вытекающими, но от того он и хорош. Даже несмотря на то, что лента заточена под формирование качеств добротного советского гражданина, прекрасно исполняющего приказы и пятилетки, отношения друзей проиграны тончайше точно.

В пожилых мужчинах 50-х годов двадцатилетние парни XXI века без труда читают чистейшую мужскую дружбу, наполненную приколами, поддержкой и откровениями. И все описанные в фильме вспомогательные события для раскрытия главной темы не нагружают его хитросплетениями сюжета, а лишь помогают выделить самое важное — дружбу, одну из важнейших сил в нашей жизни. В этом сила фильма. Смысл не спрятан, его не нужно искать. Он в названии, он в начале и в конце, в каждом кадре и вообще везде, во всем.

Все действия происходят в таких локациях, что страна под серпом и молотом предстает прекрасной, чистой, светлой, с бесконечно добрыми людьми, амбициями и верой в лучшее будущее. Эта страна прекрасна! Фильм можно смотреть вне времени, потому как на таких кинематографических произведениях никогда спокойно не уляжется вековая пыль. И скорее всего, фильм был и остается предназначенным для просмотра в период становления подростков, отроков и юношей, и я предпочел бы его сотням безнравственных блокбастеров и бестселлеров.

Думаю, и оговариваться не стоит о том, что ретроградом после просмотра этого фильма никто не станет, и вернуться под царя-батюшку никто не поспешит. Каждый вынесет лишь важное, потому что фильм о важном, и ни в какие стереотипы он не укладывается. Советую всем. Совет да любовь!»

А вот написанные гораздо раньше, в 1982 году, для другой книжки о Тихоне Николаевиче Хренникове строчки замечательного актера Бориса Чиркова, исполнителя одной из главных ролей в этом фильме. Так получилось, что это последние написанные им воспоминания. Чирков скончался через несколько дней после того, как авторы книги о Т. Хренникове «Его выбрало время» Л. Гинзбург и Я. Платек получили от него несколько исписанных листков.

Пожалуй, это даже небольшое эссе, посвященное личности Тихона Хренникова. Опубликовать его здесь целиком представляется целесообразным, дабы читатель мог почувствовать, какое впечатление производили и сам композитор, и его творчество на современников. Глубоко проникает Чирков в осмысление феномена хренниковской музыки, неразрывно связывая ее с русской природой, с русской землей. Съемки фильма проходили на родном для Тихона Николаевича Дону, и это обстоятельство придает свидетельству Чиркова еще больше смысла. Не будучи музыкантом, он абсолютно свободен от любых предвзятостей, далек от суеты событий в Союзе композиторов, партийной и общественной работы, которую ведет Хренников. Он словно бы услышал и восхитился внутренним голосом творца, растворенным в его мелодиях:

«Еще до того, как я увидел Тихона Николаевича, я уже напевал его песни, сочиненные для театральных представлений. Самих спектаклей еще не видел, но по одной этой музыке представлял их себе как нарядное, темпераментное, увлекательное зрелище. Мне казалось, что такие полные чувства, всякий раз своеобразные, мелодичные, певучие сочинения помогают и постановщикам, и актерам, звучат не просто как вставные музыкальные номера, а развивают, углубляют спектакль. У Хренникова были уже написаны опера, симфония, но я-то знал его только как театрального композитора и любил его песни.

И вот, не то в конце 40-го, не то в начале 41-го года мы сидели в небольшой компании в какой-то комнате на “Мосфильме” и говорили о сценарии будущего фильма. Кажется, это был “Александр Пархоменко”. Вдруг дверь быстро и широко распахнулась, на пороге показался режиссер Пырьев и очень убедительно, настойчиво объявил, что ему нужно здесь прослушать серенаду для его нового фильма “Свинарка и па-

стух". Не ожидая нашего согласия, он пригласил в комнату невысокого, крепко сложенного молодого человека с портфелем в руках. Они уселись около рояля. Спутник Пырьева недолго помолчал, склонившись над клавиатурой, потом повернулся к нам и сказал, что ему придется немного потревожить нас — он будет петь, но недолго. И сразу же заиграл вступление и запел романс колхозного "Дон Жуана", который пытался обольстить приглянувшуюся ему девуцу:

Стою один я у окошка,
Печаль туманит мне глаза,
Играй, играй, моя гармошка!
Катись, катись, моя слеза!

Голос у певца был небольшой, но ясный, а пел он, весь отдаваясь песне, увлекаясь ею, переживая ее. Это была прелестная серенада, и содержанием, и мелодией близкая к народной песне. Я подумал, что ни одна колхозная красотка не устояла бы перед такими горячими и нежными излияниями. И пожалел, что не мне достанется исполнять ее в фильме. Хотя, пожалуй, я и не смог бы спеть ее с такой же страстью, как автор.

Я глянул на своего собеседника и кивнул головой на певца. "Хренников..." — тихо ответил он.

После того мне не однажды доводилось слушать, как пел Тихон Николаевич. Не раз смотрел эпизод из фильма "Поезд идет на восток", в котором композитор в матросской тельняшке, аккомпанируя себе на аккордеоне, пел свою песню о Дальнем Востоке. И всякий раз думал: напрасно он так невнимателен к своему искусству пения, и эстрада много теряет, что не может уговорить его выступать на своих подмостках.

Широкой дорогой шли его музыкальная жизнь и его слава, но до меня по-прежнему больше всего доходили его сочинения для театра и кино. По-моему, никто, кроме Дунаевского, не умел и не умеет так сочетать свою музыку с создаваемыми фильмами и спектаклями, что она становится неотрывной частью этих произведений. Она не только придает им дополнительную выразительность, но помогает авторам образовывать особую своеобразную их атмосферу. Как погасла бы, как потускнела бы лучшая, на мой взгляд, картина Пырьева "Свинарка и пастух", если бы вдруг оборвалась на пленке звуковая дорожка, на которой записана радостная, обаятельная музыка Хренникова! Конечно, и сценарист и режиссер задумали музыкальную комедию, но ведь их товарищем мог стать и другой композитор...

Живешь день за днем, а неприметно складываются они в месяцы, потом в годы. И вот, оказывается, что тем первым

песням Хренникова, о которых я вспоминал, уже перевалило на пятый десяток лет. Но так полны они сердечностью, темпераментом и талантом автора, что и теперь звучат так же молодод, остроумно и лирично, как и в годы их создания. А особенно кажутся свежими и молодыми песни, да и вся музыка, написанная Тихоном Николаевичем для дорогого мне фильма "Верные друзья".

Было это чуть ли не тридцать лет назад. Давно, но, как вспомню об этом времени, вроде бы молодею. Юмор, лиричность, добрая мысль о верной дружбе людей, что держится не на снисходительности к недостаткам товарищей, а на требовательности друг от друга душевной чистоты. В общем, замысел нравился всем нам, будущим участникам фильма. А собрались в нем работать не только опытные люди, но и талантливые. Режиссер М. Калатозов, у которого за плечами не одни годы в кино, но и выдающиеся картины, снятые им, оператор М. Магидсон, один из интереснейших в Союзе. Актеры, которых знала вся страна. И композитор, много раз украшавший своим творчеством и театральные спектакли, и кинофильмы.

Хренников и в этот раз написал музыку, которая расцветила картину, помогла актерам ярче и характерней представить своих персонажей, а режиссеру объединить творчество всех своих соратников в произведение, которое поистине стало народным. Музыка была не аккомпанементом в фильме, а такой же равноправной его частью, как драматургия, мизансцены, монтаж, операторское искусство.

Особенно повезло нам — исполнителям. Мы много пели, и не как оперные певцы, а как драматические актеры: каждую песню надо было играть, каждая давала возможность выразить какую-нибудь черту характера действующих лиц либо настроение. Песни были и эпические, и лирические, и полные юмора. Распевали мы их, получая великое удовольствие. Нравилась они и всем, кто их слушал на съемках и на киностудии. А когда фильм вышел на экраны, их стали петь и зрители. И дома, и на улице, и в одиночку, и целыми компаниями. Пели все песни, но самой милой и душевной стал романс, любовное изъяснение одного из героев картины любимой им женщине. Я услышал его на съемке, и он стал одним из самых ярких впечатлений от пения на всю жизнь. В общем, в фильме показывается история о том, как трех человек, друживших еще с детских лет, после долгой разлуки снова потянуло друг к другу, и они решили провести вместе свой отпуск. Решили прожить эти свободные дни именно втроем, но не в санатории. Заказали себе собственный плот и отправились на нем в путешествие вниз по большой реке. Этот вояж был полон приключе-

ний и стал испытанием их дружбы, которое они в конце концов успешно выдержали.

Мы, актеры, все пели в этом фильме, но только я и Меркурьев больше мурлыкали и декламировали, а вот Борисов пел. Пел так... Ну, очень хорошо пел. И вот осенним днем многие участники съемочной группы сидели на берегу Дона и смотрели, как готовился к съемке эпизод, в котором был занят только Борисов.

Маленький буксир, примериваясь, таскал по реке плот с шалашом, в котором мы, “верные друзья”, укрывались во время нашего плаванья. Сейчас же на плоту сидел только один Александр Федорович с гитарой в руках. А на палубе буксира сустились операторы и осветители, собираясь начать съемку.

День был тихий, ясный, воздух такой прозрачный, что даль была видна чуть ли не до Цимлянского моря. Буксир с плотом скрылись за поворотом реки. Мы, зрители, перестали разговаривать, и стало еще тише. Потом снизу, с воды, донеслась какая-то команда, и после небольшой паузы над рекою пронеслись звуки гитары, и тут же мы услышали голос певца:

Что так сердце,
что так сердце
Растревожено?
Словно ветром
Тронуло струну...

И из-за берегового изгиба неторопливо выплыл плот. Борисов, перебирая струны гитары, пел. Его голос, усиленный микрофоном, вдруг начал заполнять всё пространство вокруг нас, он как будто спускался по реке вместе с плотом и тут же подымался вверх и улетал куда-то далеко в поля...

Нехитрая как будто бы мелодия так тесно связалась со всем окружавшим нас миром, что стала частью его, как небо, как река, луга, берег. От этой гармонии, от радости, которая охватила нас, защемило сердце. Будто бы всё вокруг замерло, и только песня говорила с землей...

Я много раз слушал музыку и более сложную, и более изысканно написанную, но такой искренности звучания, такой доходчивости до сердца слышать не доводилось, и такой благодарности к сочинителю я не испытывал.

С того дня прошли уже десятилетия, но я так же живо помню его, как день вчерашний, и с той же признательностью вспоминаю его. За минувшие годы композитор создал много чудесных произведений, встретивших широкое признание и получивших высокую оценку. И я понимаю, что его искусство стало более зрелым, содержательным, тонким. Но мне все помнится та песня, что звучала над тихим Доном в тот давний осенний день...»

Светлая память доброму человеку Борису Чиркову...

И все-таки композитору тесен был песенный жанр. Ему хотелось работать в больших формах. Во время вынужденного творческого простоя, связанного с депрессией, Тихон Николаевич не переставал оставаться композитором. И хотя работать в прежнем ключе было невозможно физически, мысль творца остановить не могли никакие передрыги. В голове проносились обрывки музыкальных образов, копились внутренние силы для новых работ. Еще непонятна была ни форма, ни жанр этой музыки, но она уже зарождалась в недрах его души. В какой-то момент забрезжила на горизонте большая оратория, посвященная борьбе за мир, потом долго зрела мысль об опере на сюжет романа Г. Николаевой «Жатва». Но даже по одним названиям этих нереализованных проектов можно смело сказать, что, скорее всего, ничего хренниковского в них не могло быть.

Но вот однажды на глаза попалась повесть М. Горького «Мать». Конечно, Тихон Николаевич читал ее прежде, но впечатления стерлись и забылись. Перечитав заново, он понял, что хочет очеловечить революцию, вдохнуть высокий душевный порыв в темное сознание просыпающегося класса. И он вновь будет писать оперу. Его не смутило и то обстоятельство, что пока еще ни одной удачной попытки оперного и драматического воплощения образов горьковской повести отмечено не было.

На первый взгляд в революционном пафосе и острой публицистичности горьковской повести мало простора для фантазии. Ощерившееся штыками солдат самодержавие — и Мать с древком красного знамени в руках... Это же просто Эжен Делакруа, «Свобода» по-русски! Но для Хренникова не это было главное. Не развивающиеся красные флаги овладели его сознанием. Композитора снова увлекла интимная, лирическая душа произведения — образ матери. Как из забитой деревенской Ниловны вырастает Человек, способный на протест, на борьбу, — вот ключ к тому творческому подъему, который породил Горький в душе композитора. Решенный в ярком лирическом ключе, этот образ стал вневременным, общечеловеческим, обобщающим. Перед мысленным взором композитора начал подниматься образ его собственной матери, Варвары Васильевны.

Как и горьковская Ниловна, происходила она из простой крестьянской семьи, вся жизнь ее прошла в трудах и лишениях в небольшом провинциальном городе. Больше всего на свете любила она своих детей, готова была ради них и жизнь отдать. По мере того как рождалась музыка к новой опере, Тихон всё больше и больше погружался в воспоминания. Вот мать

падает без сознания, получив похоронку на Глеба, вот она несет передачу в тюрьму своим старшим детям, Николаю и Борису, вот посылает Тихона в ночное с тройкой лошадей, вот выхаживает Алешу после приступа эпилепсии... Всё возвращало композитора в его любимый Елец, в родной дом, к близким ему людям. Даже либреттистом Хренников позвал давнего знакомого А. Файко. Он тоже напоминал композитору то время, когда мать была жива. В 1936 году Хренников провел с Файко целое лето в Ельце, работая над оперой «В бурю». Они тогда много беседовали с Варварой Васильевной...

Принять сердцем — вот что было главным для вдохновения. Жажда сделать материнскую любовь силой, преображающей личность матери, постепенно сформировала творческую задачу, помогла найти нужные для выражения сложнейших социальных чувств музыкальные формы и образы. Так начиналось созидание, как писал музыковед В. Кухарский, «музыкального памятника женщине большого сердца, чуткой, гуманной, покоряющей своей духовной чистотой и силой. И, что особенно важно, композитор сумел создать образ глубоко национальный, раскрыть всё величие духа русской женщины-матери».

На этот раз даже Шостаковичу понравился результат. Он присутствовал на прослушивании оперы в Большом театре по долгу службы — в ту пору он занимал пост официального музыкального консультанта главного оперного театра страны. Вот что он сказал:

«Музыка эта разнообразная, интересная, она меня захватила. Есть в ней вкус. Но мне кажется, что во всем этом надо разобраться и попробовать посоветовать автору кое-что еще сделать».

Вот такие мысли возникли у меня, когда я слушал музыку. Здесь говорили об изобилии мелодического богатства музыки. Я охотно присоединяюсь к этому мнению. Тут есть настоящее хорошее пение, и я это считаю высоким качеством в опере. Затем я считаю высоким качеством, и что мне понравилось, — это почти все народные революционные сцены. В частности, очень удалась сцена демонстрации. Это наиболее сильное место. Композитор сумел использовать революционные песни, и все идет в едином порыве.

Я слушал оперу в первый раз, и она на меня подействовала очень сильно. Какие еще удачные моменты? Почти все хорые части мне понравились. Запомнился характерный, остроумный (может быть, не то слово) хор сторожей. Чрезвычайно мне понравился в последней картине хор пассажиров. Пассажиры не действуют: они ждут поезда. И тут должны петь более значительные лица, чем пассажиры. Режиссер должен поду-

мать об этом, потому что это превосходный хор. Очень мне понравилась песня в соль миноре “Мы требуем счастья”. <...>

После первого прослушивания музыки в чем хотелось бы предупредить автора и театр? Меня не удовлетворил финал оперы. И я думаю, что по этому поводу имело бы смысл бить тревогу. Я бы не сказал, что это плохая музыка, что она бледная, серая. Но я не почувствовал ни развития, ни финала. Опера для меня не кончилась, а прекратилась. Еще что мне не понравилось? Когда происходит обыск — это очень большая трагедия, а сам обыск обрисован (простите за грубое выражение) не музыкальным способом, а бутафорским. Приходят жандармы, и мы не видим той значительности, трагедии того, что должно происходить на сцене. Мне хотелось бы тут почувствовать большую силу от музыкального выражения этой сцены.

Мне кажется, что действующие лица охарактеризованы автором очень хорошо. И Ниловне, и Павлу, и Находке, и Пьяному купчику, и Сашеньке автор сумел дать свои характеристики, а также и эпизодическим персонажам. Эти действующие лица запоминаются. Каждый образ имеет свою яркую характеристику, которая запоминается несмотря на то, что пел автор. Всегда было ясно, кто поет. Мужской дуэт Павла и Находки в четвертой картине: хорошие чувства, но по языку он мне показался тяжелым. Мне казалось, что эти действующие лица могли петь по-другому. Мне показалось, что тут есть налет салонности Рахманинова — стиль, чуждый действующим лицам этой оперы. Меня не удовлетворили последние слова, сказанные Павлом на суде. Они должны звучать строже, динамичнее. А это мне напомнило очень сильно романс Грига “Мне снится дивный сон”. Это некстати. Это, конечно, ничего, что похоже на тот романс, но сам язык — не тот. Вот этот дуэт и последние слова резанули мне слух.

В опере много метких характеристик, юмористических, саркастических, сатирических, в описании враждебного лагеря. А больше всего мне понравились народные революционные сцены и хоры.

Я думаю, что надо подумать относительно сокращений, потому что музыки очень много. Вчера мы прослушали два акта и сегодня. Это заняло около пяти часов. Об этом надо подумать. Если будет три антракта, да еще между картинами тоже будут антракты... Но пока трудно советовать, что надо сократить».

Как отличается этот вдумчивый анализ произведения, в целом необычайно положительный, от оскорбительного тона письма двадцатилетней давности по поводу оперы «В бурю»? А ведь суть хренниковской лирической оперной концепции

не поменялась! Шостакович же выглядит совсем другим человеком.

Постановку в Большом театре приурочили к 40-летию Октябрьской революции. 26 октября 1957 года состоялась премьера. Постановку осуществляли режиссер Николай Охлопков, художник Вадим Рындин и дирижер Борис Хайкин — все известные, опытные мастера. Их замыслы были интересны, необычны, работали они вдохновенно. В том, что делал прославленный режиссер, было много яркой изобретательности, неожиданных приемов, подлинной театральности. Но многогранная музыка Хренникова требовала более тонкого подхода.

Тихон Николаевич впоследствии вспоминал: «Моя опера была написана в лирическом ключе, а Охлопков привык к большим полотнам, ставил спектакли с пафосом. Он подавал взаимоотношения людей несколько преувеличенно, что никак моя музыка не выдерживала. Хотя отдельные сцены, такие как расстрел маевки, были поставлены им просто гениально».

Идею осмыслить повесть Горького через лирический образ матери Охлопков не понял или не принял. Павел, революция, обыски — для композитора это всё имело второстепенное значение. Для режиссера же — главное. Хренникова волновали переживания матери, он стремился к психологической глубине. Охлопков же действовал монументально, мыслил на сцене историческими эпохами.

Так и вышло, что понять друг друга создатели спектакля не смогли. Особенно очевидны стали разночтения, когда работа была завершена и оперу начали показывать в «собранном» виде. Отдельные удачные сцены не могли спасти громоздкую, перенасыщенную деталями постановку. Так, для масштабной сцены майского шествия требовался движущийся круг, которого в Большом театре не оказалось. Пришлось сделать накладной круг. На каждый спектакль «Матери» в Большом театре приходилось его монтировать, а после спектакля — убирать. Всё это усложняло постановку до крайности.

Поэт и друг Сергей Городецкий откликнулся на премьеру очень справедливой и точной стихотворной рецензией:

Горький, друг людей, на сцене —
Нашей оперной — впервые
Молодежной нашей смене
Спел про подвиги былые.

Это было очень трудно —
Рассказать о старых муках,
О надеждах, о подспудных,
В нотописных точных звуках.

Музыка сильнее слова!
Дружбу, нежность, горе, счастье —
Все пропеть она готова,
Чтоб будить людские страсти.

Нужен был талант — и силы! —
Чтоб мысль в звук переиначить!
Тихон скромный, Тихон милый
С этой справился задачей.

Хороши большие хоры,
Оркестровых звуков грозы.
Хорошо, хоть слишком скоро
Пролетают ариозо.

Но зачем дерзец удалый,
Умный режиссер-новатор,
Заклучил в стальные скалы
Мебель, комнаты, вокзалы?

Он нарушил правду жизни,
Быт живой, хоть и не сладкий.
Мейерхольдом сцену сбрызнул —
Думал он — и все в порядке?

Нет, Охлопков! Вы ошиблись!
Не нужна чужая призма!
Ведь в стилистике погибли
Сцены, полные лиризма.

Все ж прекрасно дерзновенье
Дорогого мне Большого!
Защищая правду в пенье,
Молвил веское он слово.

Тонкий замысел композитора не нашел своего адекватного воплощения. Грандиозность замысла режиссера погубила его. А ведь созданной Тихоном Хренниковым к этому спектаклю хорошей музыки было беспрецедентно много! Как писал музыковед Л. Энтелис, «это была русская музыкальная речь во всем многообразии своего богатства: и задушевная, именно “за душу берущая” песня “Осень темная, тень ненастная”, и четкая, как удары молота по наковальне, революционная песня “Довольно нам горя”, и задорная песня Корсуновой, и ария Ниловны, и дуэты-диалоги Павла и Сашеньки — всё проникнуто той интонационной правдивостью, которая сразу же воскрешает образы людей, события, самую атмосферу».

На сцене Большого театра опера просуществовала всего несколько сезонов. Попробовали ее поставить еще только два театра: Ленинградский имени Кирова и Горьковский. Но везде режиссеры старались показать революцию, а не человеческую драму. Ближе всех к первоначальному замыслу оказалась

постановка в Горьком (Нижнем Новгороде). Осуществил ее режиссер А. Бакалейников в камерных масштабах, и от этого значительно выиграла музыка.

Примечательно, что когда в 1968 году на «Мосфильме» будут восстанавливать знаменитый черно-белый фильм Всеволода Пудовкина «Мать», в него войдет значительная часть музыки этой оперы. Она удивительно гармонично дополнит и усилит зрительные образы бессмертного фильма.

Но на этом история оперы «Мать» не заканчивается. С ней оказался связан очень знаменательный эпизод в жизни Союза советских композиторов. Один из первых спектаклей в Большом театре посетило руководство страны во главе с Никитой Сергеевичем Хрущевым. Опера очень понравилась, и создателей спектакля во главе с Тихоном Хренниковым пригласили в центральную ложу. Там Хрущев сказал композитору много лестных слов, отмечал, что хоть опера и героическая, но производит лирическое впечатление. Видя такое расположение, Тихон Николаевич решил воспользоваться моментом и заговорил об отмене постановления ЦК партии 1948 года. Он сказал, что в этом постановлении были несправедливо облиты грязью ведущие отечественные композиторы и оно лежит на партии несмываемым пятном. Конечно, историю нельзя исправить задним числом, но тот документ был по сути дела правоустанавливающим, и его надо как-то дезавуировать. Хрущев нахмурился и ответил, что формально ЦК не отменяет свои постановления, но он подумает, что тут можно сделать.

Прошло несколько месяцев, и в начале 1958 года вышло новое постановление ЦК партии о музыке, которое хотя и не отменяло старое, но снимало его отрицательные оценки и уродливые определения. Это была победа здравого смысла, и Тихон Хренников был счастлив.

Надо добавить, что другие творческие союзы не смогли добиться пересмотра сталинских постановлений, порочащих советскую культуру. Только композиторам удалось это сделать, и в этом есть несомненная личная заслуга первого секретаря их Союза.

12. «ИГОРЬ ФЕДОРОВИЧ, А ПОЧЕМУ БЫ ВАМ НЕ ОТПРАЗДНОВАТЬ ЮБИЛЕЙ НА РОДИНЕ?»

Железный занавес начал приподниматься с конца 1950-х годов, после XX съезда партии, на котором был разоблачен «культ личности» Сталина. Для музыкантов переломным моментом, наверное, надо признать ставший уже легендарным

Первый конкурс имени П. И. Чайковского в Москве, который состоялся в марте—апреле 1958 года, и победу на нем пианиста из США Вана Клиберна. Хотя начало было положено чуть раньше — за год до этого в СССР прошел Всемирный фестиваль молодежи и студентов, в рамках которого в нашу страну приехали известные зарубежные композиторы и музыканты — Алан Буш, Франческо Мандер, Джованни Фаяни, Микис Теодоракис, Ганс Эйслер, Богдан Бабич, Тито Скипа, Витольд Рудзинский, Шандор Соколаи. Большинство из них представляли социалистические страны или отличались левыми взглядами (как англичанин Буш или грек Теодоракис), но все равно такого представительного зарубежного музыкального десанта СССР никогда до этого не видел. А затем последовали громкие гастроли Филадельфийского симфонического оркестра под управлением Юджина Орманди в мае—июне 1958 года (12 концертов в Москве, Ленинграде и Киеве) и сразу вслед за ними приезд другого прославленного дирижера — Леопольда Стоковского, который продирижировал несколькими советскими оркестрами. В этих визитах уже никакого идеологического подтекста не существовало.

Конечно, формально Тихон Хренников никогда не определял ни внутреннюю, ни внешнюю гастрольную политику в СССР. Этим занимались другие организации, не Союз композиторов. Ну а вопрос о приезде в СССР крупных зарубежных музыкантов решался на самом высоком уровне, даже не в Министерстве культуры, а скорее, в секретариате ЦК партии, в его отделе культуры. Однако вряд ли по поводу первого приезда в СССР американских музыкантов мирового уровня не посоветовались с первым секретарем Союза композиторов. А возможно, его роль в осуществлении этой революционной идеи была более существенной. Косвенно об этом говорит тот факт, что именно эти два дирижера — Орманди и Стоковский — в 1930-е годы познакомили американскую аудиторию с его Первой симфонией. Оба тепло отзывались о советской музыке, знали и хотели ее играть. Они идеально подходили на роли «посланцев доброй воли».

В сентябре того же года Тихон Хренников впервые в своей жизни посетил капиталистическую страну. В Брюсселе проходила первая послевоенная Всемирная выставка, и советское правительство послало на нее представительную делегацию для презентации достижений науки и народного хозяйства СССР. Делегация отплыла на теплоходе «Грузия» из Ленинграда, и Хренников входил в группу артистов, которая поднимала делегатам боевой дух. Ничего более нескольких концертов в салоне теплохода запланировано не было, поэтому для компо-

зителя поездка получилась почти туристической. В Бельгии было красиво, погода стояла шикарная, но тянуло на родину.

По возвращении в Москву Тихон Николаевич попал на другое важное международное событие. В СССР приехали четверо крупных американских композиторов — Питер Менин, Роджер Сэйнс, Юлисес Кэй и Рой Гаррис. Тут уже принимающей стороной однозначно был Союз советских композиторов. 15 октября в Концертном зале Московской филармонии был дан концерт из произведений американцев, Тихон Хренников приветствовал их со сцены и каждого представил публике. Успех был предсказуем: это первое появление на советской сцене деятелей культуры из США. Потом их провезли по стране. К традиционной тройке крупнейших городов СССР — Москва, Ленинград, Киев — прибавился солнечный Тбилиси. Видимо, хотелось наглядно продемонстрировать, как необъятна наша держава: из завьюженного Ленинграда прямо во фруктовый грузинский рай.

Такой же сенсацией стали приглашение и ответный визит в США советских композиторов. Год спустя на целый месяц за океан полетели Хренников, Шостакович, Кабалевский, которые в представлениях не нуждаются, два композитора от республик — азербайджанец Фикрет Амиров и украинец Константин Данькевич, а также «соглядатай» от ЦК музыковед-функционер Борис Ярустовский. Они посетили Нью-Йорк, Вашингтон, Филадельфию, Сан-Франциско, Лос-Анджелес, Луисвиль, Бостон.

Во время этой поездки по Америке случилось много удивительных, незабываемых встреч. Первая неожиданность произошла почти сразу.

К Тихону Николаевичу бросился с расprostертыми объятиями незнакомый мужчина:

— Тихон Хренников, это я, Сэм! Вы знаете, сколько вы сделали для меня?

Переводчик едва успевал переводить:

— Я Сэмюэл Барбер, американский композитор. Благодаря вам я, можно сказать, получил возможность творить. Вы помните, в 1935 году я написал вам письмо?

— Что-то припоминаю, — неуверенно забормотал смущенный Хренников, опасаясь провокации.

Но что-то действительно тут же вспомнил. После того как Всесоюзный радиокомитет организовал трансляцию его Первой симфонии на Америку, из-за океана пришло несколько теплых писем. Одно оказалось совершенно неожиданным. Его автор жаловался, что он молодой композитор, в данный момент служит в армии, и ему не дают там сочинять музыку.

Он постоянно занят строевой подготовкой, а для него нет ничего важнее в жизни, чем музыка. В письме содержалась наивная просьба — написать его военному начальнику, чтобы он дал возможность солдату сочинять музыку.

Письмо Тихон тогда написал. Составил текст по-русски: как же так, талантливому человеку, который может и хочет заниматься музыкой хотя бы несколько часов в день, такой возможности не дают. Вот в Красной армии совсем по-другому относятся к музыкантам. Они либо играют в военных оркестрах, либо их посылают учиться. Большой знаток западного искусства музыковед Григорий Шнеерсон перевел это письмо на английский язык и отправил. Тихон больше не вспоминал об этом. Фамилию своего адресата забыл, имя его тогда ни о чем не говорило. И вот теперь его благодарит этот его давнишний американский корреспондент — один из самых выдающихся современных композиторов США!

— Вы представляете, с вашим письмом я пошел к своему командиру, и он, прочитав, распорядился вместо строевой службы отвести мне время для занятий музыкой. Это было невероятно!

Добрые дела не забываются и в Америке. Барбер не расстался с советской делегацией почти все время. Пригласил Хренникова к себе домой, что тоже стало для Тихона Николаевича определенным культурным шоком. Дело в том, что Барбер придерживался нетрадиционной сексуальной ориентации, свой особняк в Нью-Йорке он делил с другим известным композитором, Джан-Карло Менотти. Центральную часть дома занимала огромная столовая, по разные стороны от нее располагались две рабочие комнаты с роялями. Для советских людей открытая гей-семья была, как известно, уголовно наказуемой. Но здесь пришлось улыбаться и пожимать руки гостеприимным хозяевам, поддерживать светский разговор.

Америка, конечно, волновала. Непривычным было внимание журналистов, которые истошно шелкали затворами камер, не пропускали ни одного шага, задавали абсолютно любые — и каверзные, и глупые, и странные — вопросы. Расспрашивали про жизнь в СССР, про отношение композиторов к коммунистической партии и друг другу. Спрашивали Шостаковича: «Хренников вас критиковал в 1948 году, а вы сейчас с ним за одним столом сидите...» Шостакович отвечал: «Критика — обычное дело среди советских композиторов. Хренников критиковал меня, я критиковал Хренникова — это вполне нормально, так и должно быть». На пресс-конференциях Тихон Николаевич держался «вторым номером», предоставляя право Шостаковичу делать громкие заявления: «Я счи-

таю Коммунистическую партию Советского Союза самой прогрессивной силой человечества!» Можно сколько угодно долго спорить о том, лицемерил Дмитрий Дмитриевич или нет, но становиться диссидентом он явно не собирался: жил по законам своей страны и своего времени.

Очень удивляли посланцев СССР сами американцы, непривычно раскованные и открытые. Когда Хренников в благодарность за вкусные хот-доги пригласил на свой концерт хозяйку закусочной, он никак не ожидал увидеть ее в антракте, бегущей к нему по фойе с криком:

— Он ел мои сосиски, он ел мои сосиски!

С такой непосредственностью в отношениях между людьми нашим соотечественникам никогда ранее сталкиваться не доводилось.

Как ни старался Ярустовский оградить композиторов от нежелательных встреч, но вскоре появились и те, кого он боялся больше всего, — эмигранты. Композитор Владимир Усачевский, уехавший в США в 1931 году, затащил-таки Хренникова и Шостаковича в свой первый в Америке центр электронной музыки, который он открыл на музыкальном факультете Колумбийского университета на деньги Фонда Рокфеллера. Музыковед же и лексикограф Николай Слонимский никуда советских гостей не тащил, а наоборот, робко интересовался, как бы самому посетить СССР. Там у него остались двое братьев и любимый племянник — известный ленинградский композитор Сергей Слонимский. Видел он их последний раз в 1935 году, когда в качестве туриста приезжал в Ленинград. Слонимский подружился с Хренниковым и с 1962 года стал регулярно приезжать в СССР.

Программа визита включала шесть концертов советских композиторов в разных городах США с двумя лучшими оркестрами мира — Филадельфийским и Бостонским. Во время репетиции Первой симфонии Хренникова Филадельфийским симфоническим оркестром случился казус, заставивший автора схватиться за сердце. Руководил оркестром хорошо знакомый с этим произведением Юджин Орманди. Но после первых же тактов Тихон Николаевич покрылся холодным потом: «все темпы в два раза медленнее, чем это должно было быть, — вспоминал он потом. — Я пришел в невероятное волнение: репетиция была часов в десять утра, через несколько часов концерт (это было дневное представление, в два часа дня. — А. К.), а симфония звучит в два раза медленнее. Был в ужасе еще и от того, что, значит, и до сих пор ее играли в таких темпах. После моей симфонии репетировали еще Шостаковича, Кабалевского. После репетиции все мы встретились с Орман-

ди. Когда он спросил меня о моих впечатлениях, я ответил, что просто в ужасе.

— Что такое?

— Вы играете всё в два раза медленнее, чем это должно быть.

— Что вы говорите? Напайте, пожалуйста.

— Но ведь в два часа концерт!

— Это не имеет значения. Напайте, пожалуйста, в каких темпах должна звучать музыка, и мы сыграем в этих темпах.

Я просмотрел с Орманди всю симфонию, буквально пропел от начала до конца. После этого он успокоил меня, заверив, что всё будет именно так, как надо: оркестр будет играть в тех темпах, которые он даст. Я не поверил. И представьте себе, что на концерте симфония была сыграна точно, как я напел ее Орманди со всеми нужными темпами, замедлениями, ускорениями. Я был поражен мастерством дирижера и Филадельфийского оркестра». Оставалось загадкой, как сыгранная в два раза медленнее симфония сумела восхитить и публику, и критиков.

С Бостонским симфоническим оркестром под руководством Шарля Мюнша никаких проблем не возникло. Оркестр отыграл великолепно, тут Тихону Николаевичу с самого начала не к чему было придрачиться. Помимо концертов в Бостоне был еще один — в нью-йоркском Карнеги-холле. Советские композиторы удостоились чести показать свои произведения в главном концертном зале мира, но, боюсь, они не могли оценить это событие по достоинству. Они приехали из другого мира, почти с другой планеты, поэтому им было не понять, как концерт в Карнеги-холле в сочетании с передовицей в «Нью-Йорк таймс», а еще лучше — обложкой журнала «Тайм», делает из музыканта мировую величину. С чем это можно было сравнить? Наверное, только с Ленинской премией.

Приезд советских композиторов стал значительным событием культурной жизни США. Были не только концерты и интервью, но и встречи с выдающимися деятелями культуры, беседы и дискуссии, несмотря на ограждающие действия сопровождающего делегацию Ярустовского. Ничего страшного, провокационного и подрывного не произошло, если не считать нового приглашения Хренникова и других советских музыкантов в США на очередной музыкальный фестиваль в Лос-Анджелесе. Приглашение исходило от одного из организаторов, дирижера и композитора Франца Ваксмана, парфраз которого на тему оперы Бизе «Кармен» очень популярен среди скрипачей. Этой первой поездкой советских композиторов в США Советский Союз как бы приоткрыл «железный

занавес», за которым оказались слегка напуганные, но милые люди и талантливые, яркие художники. Лед тронулся.

Вторая поездка, в 1961 году, на этот раз на другое побережье Америки, в Лос-Анджелес, в качестве участников музыкального фестиваля оказалась даже более значимой и плодотворной, чем первая. В состав делегации входило четыре человека. Хренникову и Кара Караеву был обещан авторский концерт на двоих, Игорь Безродный собирался играть Скрипичный концерт Тихона Николаевича, а неизменный Ярустовский должен был приглядывать за всей троицей.

И вдруг выясняется, что в фестивале участвует и легендарный, почти восьмидесятилетний Игорь Стравинский, который дирижирует своим произведением! Ни Ярустовский, ни запланированные встречи не смогли помешать прорвавшемуся интересу: хотим на концерт! Ваксман, который был со Стравинским в хороших отношениях, не просто достал билеты, но и помог встретиться с великим, но отвергнутым родной соотечественником. В артистической после концерта Ваксман, который был прекрасно осведомлен о барьере между великим русским композитором и советской властью, был немало удивлен тому, что Стравинский не отказался от встречи. Наоборот, он сказал: «Буду рад их видеть». И они встретились!

Знаменитый авангардист, не чуждавшийся с 50-х годов серийной техники, додекафонии, вызывал нервные судороги всего советского музыкознания. Покинувший родину еще до Первой мировой войны, Стравинский слыл в СССР фигурой одиозной. Произведения его за редким исключением не исполнялись. Его самого называли «врагом советской музыки № 1», ярым ненавистником СССР, приводили в пример нелюбимые характеристики советских музыкантов и их произведений, которые он якобы раздавал в своих интервью.

Журнал «Советская музыка» писал о Стравинском в 10-м номере за 1957 год: «Он грубо отрекается от своей бывшей родины, от русской музыки, от принципов классического музыкального искусства. И всё это делается с предельным цинизмом, расчетливо и сухо, как будто речь идет о перемене квартиры или о приобретении автомобиля новой марки. За каждой фразой его “ответов” ощущаешь облик озлобленного себялюбивого старца, которому доставляет удовольствие ошеломлять неожиданными парадоксами. Стравинский кичится тем, что у него нет никаких идеалов, никакой привязанности к русской культуре. <...> Именно поэтому мистер Стравинский спешит заверить своих читателей о полнейшей невозможности для него приехать в Советский Союз и дирижиро-

вать программами из своих сочинений. Советскому читателю нелегко понять, чего больше в этих злобных выпадах — элементарного невежества или политического злопыхательства. Ясно лишь одно: слова эти написал человек, окончательно потерявший совесть, действующий в основном “применительно к подлости”. Вот так.

Тем не менее именно на концерт «мистера Стравинского» захотели попасть советские гости. По воспоминаниям Тихона Николаевича, он сразу проникся симпатией к этому человеку, особенно ему понравился скрипичный концерт. Стравинский дирижировал. Переполненный зал аплодировал стоя. После программы советских гостей провели через толпу любителей автографов в артистическую. Туда никого не пускали. Но Стравинский предупредил, чтобы для советских артистов сделали исключение. Игорь Федорович встретил их крайне радушно:

— Я знаю, вы — Хренников, а вы — Кара Караев.

Маэстро, разгоряченный, вспотевший, еще не вполне пришедший в себя, вскоре прервал едва начавшийся разговор:

— Знаете что: я сейчас очень устал, а давайте-ка вы приезжайте ко мне завтра обедать. Там у нас будет больше времени поговорить, да и обстановка располагающая.

Предложение, конечно, было принято. Хотя Ярустовский очень нервничал. Адрес уточнять не требовалось: виллу Стравинского на North Whetherly Drive, 1260, в Беверли Хиллс знали все.

На следующий день при подъезде к вилле на голливудских холмах советская делегация уперлась в толпу корреспондентов. Каким-то образом они пронюхали, что советские композиторы собираются к Стравинскому. До этого Игорь Федорович не принимал у себя ни одного советского человека. Пахло сенсацией, и люди с фотоаппаратами дежурили у ворот с раннего утра. Вспоминает Тихон Хренников:

«Один из корреспондентов обратился ко мне с вопросом: могут ли они присутствовать при разговоре со Стравинским. Я отвечал, что спрашивать необходимо хозяина дома, а я не имею права приглашать к нему, так как это не мой дом. Корреспондент, однако, оказался настойчивым и заявил, что он пойдет с нами к Стравинскому и обо всем договорится. Остальные остались ждать у ворот.

Мы стали подниматься к вилле, вошли внутрь. Нас уже ждали Вера Артуровна, жена Стравинского, сам Игорь Федорович и его секретарь Роберт Крафт. Представитель прессы стал просить разрешения присутствовать при нашем разговоре. Стравинский отвечал:

— А почему вы должны присутствовать при разговоре? Это личная встреча с моими земляками, я хочу побеседовать с ними сам. А вот потом могу ответить на ваши вопросы. Ждите, если хотите!

И вот все тридцать человек ждали, покуда он нас принимал.

Мы очень доброжелательно и приятно начали беседовать. Нам было очень важно выяснить истинное отношение Стравинского к советской музыке и музыкантам. Чтобы разрушить окончательно эту стену недоверия между нами, я ему говорю: “Игорь Федорович! В нашей прессе очень много писалось о том, что вы ненавидите советский строй, настроены против нашего народа. Правда ли это?” Он говорит: “Душенька, я никогда в жизни ни одного плохого слова не сказал ни о своей родине, ни о своих земляках. Это всё измышления журналистов. У меня не было сил и времени каждый раз опровергать те гадости, которые они мне приписывали. И про советскую музыку я не могу говорить ничего плохого, я ее просто не знаю. Не слышал даже ни одной симфонии хваленного Шостаковича”».

Последние сомнения отпали. И у Тихона Хренникова зреет идея: пригласить Стравинского в Советский Союз. Вот так, сразу, прямо сейчас! Он нагнулся к Ярустовскому и шепнул ему об этом на ухо. Тот побелел:

— Тихон, ты же знаешь, нельзя без согласования!

А Тихон Николаевич так задорно, бесшабашно:

— Я уже согласовал! — и показал себе на грудь, там, где сердце.

Ярустовский безнадежно махнул рукой. И Хренников, обращаясь к хозяину дома, произносит знаменательную фразу:

— Игорь Федорович, а почему бы вам не отпраздновать юбилей на родине? Как руководитель Союза композиторов я официально приглашаю вас приехать отметить ваше 80-летие в Москве.

— С удовольствием, — немедленно отвечал Стравинский с такой готовностью, как будто ждал этого приглашения.

— Так давайте же сейчас обсудим, где вы хотели бы дать концерты.

— В Москве, Ленинграде, а потом посмотрим, хватит ли времени, хватит ли сил, тогда еще, может быть, можно и в Киеве.

Не теряя времени даром, принялись обсуждать программы концертов. Чувствовалось, что Стравинский был чрезвычайно возбужден и взволнован. Да и все присутствовавшие ощущали этот необыкновенный подъем. Событию предстояло стать историческим. Только несчастный Ярустовский продолжал трястись:

— Как же это ты, Тихон, без разрешения-то, а?

А Тихон чувствовал себя очень уверенно и ощущал свою правоту. Он понимал, что сделал хорошее дело.

Пригласили к обеду. Когда обед закончился, Стравинский вспомнил про журналистов:

— Там ведь есть желающие послушать наш разговор. Позовите их сюда.

Ожидавшие два часа корреспонденты заполнили залу, зашелкали камерами. Стравинский выдерживает паузу и вдруг делает заявление:

— Только что Хренников пригласил меня в Советский Союз отпраздновать мое 80-летие. Я дал согласие. Я еду к себе на родину!

Это сообщение произвело впечатление разорвавшейся бомбы. Собравшиеся хорошо знали, сколько разных небылиц по поводу советской музыки и СССР связывалось с именем Стравинского. Ждали скандала, сенсации, но не такой. На Стравинского посыпались вопросы:

— Как же вы туда поедете, ведь вас там не играют?

— Будут играть. Я сам свою музыку буду исполнять.

— Что вы будете делать с тем, что за исполнение вашей музыки в Советском Союзе вам никогда не платили и не заплатят?

— Ничего. Буду играть бесплатно.

— Запланированы ваши гастроли?

— Да, мы договорились с Хренниковым, что концерты пройдут в Москве, Ленинграде, а потом будет торжественное празднование моего 80-летия.

На следующий день все американские газеты вышли с аршинными заголовками: «Стравинский едет в Россию!»

Дело было сделано. Десятилетия травли Стравинского в СССР закончились.

Теперь, в свою очередь, Стравинский изъявил желание послушать советскую музыку. Обычно он не ходил на чужие концерты, но на этот раз... Все, и авторы и исполнители, очень волновались. Сам Стравинский! В антракте после исполнения Второй симфонии и Скрипичного концерта Хренникова Стравинский демонстративно на глазах всей публики подошел и расцеловал Тихона Николаевича. Жест прославленного маэстро был театрален и символичен. Переполненный зал устроил громовую овацию.

После концерта распрощались с уговором встретиться через год. Но поездку пришлось перенести на несколько месяцев. Отметить 80-летие Стравинского в Москве так и не удалось. Узнав о его согласии отправиться в СССР, президент Кеннеди решил перехватить инициативу и торжественно от-

метил юбилей композитора в Белом доме. Поездку передви-нули на осень 1962 года. Стравинский по телефону извинил-ся, объяснив Хренникову, что не может отказать президенту страны, в которой прожил почти всю свою жизнь. Хренников ответил: «Пожалуйста, приезжайте, когда хотите! Мы отметим Ваш юбилей осенью, юбилей можно отмечать целый год!» Белый дом устроил в честь Стравинского пышное празднество — возможно, не без желания досадить Советам.

Осенью 1962 года Игорь Стравинский с женой Верой Арту-ровой и секретарем Робертом Крафтом спустились с трапа самолета в московском аэропорту. Для всех музыкантов Со-ветской страны, как и вообще для всей ее культуры, это было важнейшее событие. Эмоции переполняли людей. Первой к маэстро пробилась пианистка Марина Юдина и... рухнула на колени, пытаясь целовать ему руки. Игорь Федорович был ошарашен, не знал, как реагировать. Но вскоре проникся той теплотой и заботой, которыми окружили его гостеприимные соотечественники.

Попасть на его концерты было невозможно. Энтузиазм слушателей не знал границ. Стравинского буквально носили на руках. Все дни его были расписаны, все — в движении, и он был счастлив, наслаждался тем, что видел, что слышал. Боль-ше других со Стравинскими провела времени Клара Арноль-довна, поскольку Тихону Николаевичу приходилось зани-маться организационными вопросами поездки. Дружеские отношения, которые установились между ними в Америке, еще более окрепли во время этого визита. Фотография Стра-винского с надписью «Дорогому Тихону (Николаевичу) Хрен-никову от его нового друга...» долгие годы украшает витрину книжного шкафа в кабинете композитора.

Как известно, Стравинский, прожив три четверти жизни на Западе, «продолжал говорить и думать по-русски». Его жи-вой интерес ко всему, что он наблюдал во время поездки, красноречиво свидетельствовал о том, что после почти полу-вековой разлуки образы родины были дороги и близки ему.

В Москве Стравинский жил в «Национале», в самом боль-шом номере. Город он, по его словам, совсем не знал, в юности в нем не бывал. Перед концертом в Большом зале Консерва-тории Игорь Федорович почувствовал недомогание. Видимо, съел что-то не то за обедом. Переполох случился ужасный. Хренников вызвал к нему врачей из 4-го управления, из «Кремлевки». Все суетились: сорвется концерт, не сорвется... Врачи прописали какие-то уколы, но Стравинский хлебнул виски из своей заветной фляжки, которую всегда носил с со-бой, и сказал:

— Была не была, я готов...

Переезд в Ленинград вызвал в нем живейший отклик. Еще здравствовали люди, которые знали его в юности. Там жила его родная племянница. В городе на Неве он попал в тот филармонический зал, который помнил еще по дореволюционным временам. И когда он первый раз вышел дирижировать, публика приветствовала его стоя. Никто не садился. Стравинский начал говорить:

— В 1893 году я в этом зале первый раз слушал только что написанную 6-ю симфонию Петра Ильича Чайковского. Я с мамой сидел вон в том ряду, вон на тех креслах.

В зале многие вытирали слезы. Он успел посетить могилу отца в Александро-Невской лавре. В Москве и Ленинграде Стравинский дал несколько концертов. На Киев времени уже не хватило.

Роберт Крафт оказывал большое внимание дочери Хренникова Наташе, прелестной девушке двадцати двух лет. В своих дневниковых впечатлениях от поездки, которые были опубликованы в США, он пишет о ней и о своих настойчивых ухаживаниях. Однако Наташа была девушкой советской закалки, «морально устойчива» и не поддавалась «буржуазному» соблазнителью.

Когда время месячной поездки подходило к концу, Тихон Николаевич решил организовать Стравинскому прием в Кремле. Он посчитал, что нельзя упустить такой случай: ведь в Америке президент устраивает для Стравинского торжество! Хренников позвонил Суслову и попросил организовать встречу с Хрущевым. Оставалось всего три или четыре дня до отлета Стравинского обратно. Суслов ответил, что да, это было бы хорошо, но Хрущев находится в поездке по стране и возвращается как раз в день отлета Стравинского. «Давайте организуем встречу в этот день с утра», — предложил Хренников. «Хорошо, — ответил Суслов. — Ждите в 10 утра в номере Стравинского нашего звонка. Как только Никита Сергеевич сможет вас принять, вас тут же пригласят». Игорь Федорович с радостью воспринял эту идею.

Тонкая на самом деле была проведена операция. Уместно обратить внимание на то, как умно поступил Хренников. Организовать встречу с Хрущевым? Просто так, по звонку? За несколько дней? По протоколу это долгая бумажная волокита, которая неизвестно чем бы закончилась. Тихон Николаевич действовал по интуиции, импульсивно. И выиграл!

Ведь за месяц изменилось всё! Советская пресса была наполнена восторженными статьями, Стравинского показывали по Центральному телевидению, он давал «гладкие» интервью,

резонанс визита был огромен, отклики пошли по всему миру. В такой ситуации аудиенция имела для советского руководства намного больший смысл, чем для самого Стравинского. В Кремле это осознали, и Никиту Сергеевича немедленно подготовили к встрече.

С утра означенного дня Хренников ждал в номере Игоря Федоровича обещанного звонка. Никакой дополнительной информации он не имел. Сработает или нет его расчет? Коротали время за завтраком. Обсуждали поездку. Вещи уже были отправлены на аэродром. Тихон Николаевич немного нервничал. Десять, пол-одиннадцатого, одиннадцать. Тишина. Только в 11.30 последовал звонок из Кремля:

— Приезжайте, Никита Сергеевич вас ждет.

Благо до Кремля было недалеко. Хрущев принял Стравинского с распростертыми объятиями, как он умел. Буквально по-братски.

— Переезжайте жить в Советский Союз! Мы вернем ваше имение, Устилух. Вернем ваш дом, если он сохранился, если нет — построим такой же. Хотите — переезжайте насовсем, хотите — приезжайте наездами. Ваша родина в вашем распоряжении.

Стравинский был потрясен. Он плакал от переживаний. Визит на Родину оказался триумфом всей его жизни. Хрущев начал рассказывать, как преобразается страна под его руководством, сказал, что приехал только что из Голодной степи, где было найдено золото и где предполагалось построить город. Короче, прием был неформальный, Стравинский оказался обласкан Хрущевым.

В аэропорту уже ждали десятки корреспондентов, советских и зарубежных. Устроили импровизированную пресс-конференцию: всем хотелось знать, чем закончилась встреча с главой государства. Тихон Хренников вел разговор. Стравинский торжественно сообщил, что получил официальное предложение переехать на постоянное местожительство в СССР. Его спросили, как он отреагировал на предложение Хрущева. Игорь Федорович ответил так:

— Дурак бы я был, если бы отказался. Но я, очевидно, не смогу переехать насовсем, однако теперь буду приезжать на родину, как только получится.

В общем, приезд Стравинского в СССР закончился тем же, чем и начинался, — сенсацией.

По словам Тихона Хренникова, «драма Стравинского заключалась в том, что, живя после создания своих самых гениальных, глубоко русских произведений — “Жар-птицы”, “Петрушки”, “Весны священной” — вдали от родины, он всё

более отдалялся от национального источника, плодотворно питавшего его творческое воображение в течение первой половины его жизни. Средний период его творчества дал несколько гениальных всплесков вроде “Свадебки” или “Эдипа”, но затем, после 30-х годов, его фантазия постепенно растворялась в общих “универсальных” тенденциях развития европейского музыкального искусства. На родину он приехал слишком поздно, когда новые впечатления уже не смогли оказать решающего влияния на его творчество. Но для нашей культуры приезд Стравинского имел колоссальное значение. Потому что Стравинский — это один из великих композиторов XX века, наш, русский композитор, который стал таковым вдали от родины. Я, конечно, горжусь тем, что был тем самым контактом, который позволил Стравинскому влиться в лоно его великой отечественной культуры».

Вот так простым человеческим порывом была перевернута страница истории. Хренников вернул стране блудного сына, а мир увидел новое лицо государства, СССР эпохи хрущевской оттепели.

Сам же Хренников в этом эпизоде показал, что из молодого, растерянного человека, которого Сталин посадил когда-то в кресло руководителя Союза композиторов, он превратился в грамотного и умного государственного деятеля.

13. «СПЯЩИЙ ХИТ» № 2

В середине 1950-х годов из ГУЛАГа стали возвращаться реабилитированные. Кое-кто их боялся. Месть, жестокая, как и сами репрессии, была реальной угрозой. Многие старались избегать встреч со своими бывшими друзьями и знакомыми, вернувшимися из лагерей. Им было от чего прятать глаза — некоторые из них сознательно топили своих коллег. Следовательно на допросах часто зачитывали обвиняемым письменные показания их друзей и знакомых, которые служили основанием для арестов. Сложно было вообразить себе, сидя в подвале на Лубянке, что наступит время, когда ты вновь встретишься с этими людьми лицом к лицу.

Тихон Николаевич не прятал глаза и не боялся встреч. На его руках не было ни чернильных пятен от доносов, ни крови. Будучи на посту генерального секретаря Союза композиторов СССР уже почти десять лет, он создал себе репутацию человека, равнодушного к несправедливости и чужой боли. И способного защитить невиновного. И люди тянулись к нему. Вот одна из типичных историй того времени.

В конце 1950-х годов в Омске на гастролях ему звонят в номер гостиницы:

— Тихон Николаевич, я узнал из афиш, что вы приехали в город. Меня зовут Николай Печковский.

— О боже, вы живы? — Тихон не мог сдержать радости.

В своих воспоминаниях Тихон Николаевич пишет: «Он в 1939 году пел в моей опере. Любимец ленинградской публики с изумительным голосом. Ушел на фронт. Все знали, что Печковский арестован. Обычная судьба человека, попавшего в плен. И вдруг этот радостный звонок. Я его сразу позвал в гостиницу. Он просил меня помочь ему вернуться в Ленинград.

В Москве я немедленно пошел к Ворошилову. Тот сам любил петь, знал певцов. Я ему рассказал о встрече с Печковским. Ворошилов, оказывается, не знал ничего про его арест. Через несколько дней Печковский позвонил мне из Ленинграда и в слезах благодарил...»

Надо ведь знать, к кому пойти по каждому конкретному случаю. Почему Ворошилов? Оказывается, «он сам любил петь, знал певцов». Тихон Николаевич быстро набирался опыта, который помогал ему решать почти любые вопросы в коридорах власти.

Таких случаев было немало. Помогать другим было его призванием с детства. Кажется, что это еще одна клятва, которую он дал себе в Ельце, — помогать другим.

Конец 1950-х — начало 1960-х годов — период хрущевской оттепели не зря совпадает с новым расцветом композиторского таланта Тихона Хренникова. Пора очищения от культа Сталина пробудила интимную лирику Булата Окуджавы, открыла тайники души простого человека в спектаклях и фильмах, она была близка и естественному мироощущению этого светлого человека. После задушевной оперы «Мать» он написал оперетту «Сто чертей и одна девушка», музыку к кинокартине «Капитанская дочка» и бессмертной, всегда любимой публикой «Гусарской балладе». Зрела и потребность выражения чувств в крупной форме симфонической музыки: пришла пора для струнных концертов, нового жанра в творчестве композитора. Нужен был только повод, чтобы взяться за перо.

Им стала дружба с выдающимся советским скрипачом Леонидом Коганом. В 1951 году Коган стал победителем на самом престижном скрипичном конкурсе в мире — имени королевы Елизаветы в Брюсселе. В 1950—1970-е годы Леонид Коган и Давид Ойстрах вывели отечественную скрипичную исполнительскую школу на мировую сцену. Они завоевали славу лучших музыкантов-скрипачей на планете, слыли «законодателями моды». Леонид Коган владел виртуозной техникой ис-

полнения. Невероятное, отточенное мастерство позволяло ему брать предельно быстрые темпы, и он буквально «сливался со скрипкой».

Леонида Борисовича привел в дом к Хренниковым Арам Хачатурян. Они быстро сошлись с Тихоном Николаевичем и до конца жизни оставались близкими друзьями. Коган много гастролировал, часто ездил за границу, но всякий раз, возвращаясь в Москву с гастролей, первым делом заходил попить чайку к Хренниковым. Он обожал последние новинки зарубежной техники, из каждой командировки привозил себе и друзьям магнитофоны, фотоаппараты, проигрыватели. Ездил, конечно, на «мерседесе». Тихону и Кларе он как-то подарил первый в мире «поляроид» с моментальной съемкой, потом принес целую аудиосистему с колонками.

С этой точки зрения, они с Хренниковым были полными противоположностями. Тихон Николаевич считал, что ему ни к чему все эти дурацкие приспособления. Чтобы включить обыкновенный кассетный магнитофон, он до конца своих дней прибегал к помощи посторонних.

И вот однажды после каких-то гастролей Леонид Борисович решил, что хочет играть Хренникова. И в шутливо наказной форме потребовал:

— Тихон Николаевич, пришло время скрипичного концерта! Как вы думаете?

Зимой 1959 года композитор созрел для того, чтобы принять брошенный ему вызов. Он писал с расчетом на яркую, артистическую игру Когана, мысленно представляя звучание его скрипки. Тихон Николаевич вспоминал: «К лету концерт в основном был завершен. Я показал его Леониду, а чтобы он лучше понял мои намерения, сыграл ему, подпевая скрипичную партию. Он стоял, наклонившись, напряженно смотрел в ноты. Затем взял скрипку, и я был потрясен, как органично совпали грани наших индивидуальностей. Он играл страстно, увлеченно, изумительно, точно улавливая жизненный пульс музыки, ее энергию и задор.

Я внимательно прислушивался к его замечаниям, касающимся скрипичной фактуры — ведь я не скрипач. Коган сам сделал прекрасную редакцию скрипичной партии».

В собственных воспоминаниях Леонид Борисович умалывает свои заслуги: «Вспоминаю, как я пришел к нему тогда, и он с присущей ему эмоциональностью, полной отдачей показывал мне новое произведение — играл и пел скрипичную партию. Концерт мне сразу понравился своей непосредственностью, свежестью, сложностью технических задач, которые даже в авторском исполнении обращали на себя внимание. И что по-

разительно: хотя Тихон Николаевич никогда не играл на этом инструменте, концерт был написан очень скрипично. А ведь можно и знать скрипку, и даже играть на ней, а писать очень неудобно. Конечно, в процессе дальнейшей совместной работы мы кое-что уточнили в фактуре сольной партии, но в целом сочинение с самого начала было поразительно органичным».

В общем и целом оба остались довольны и процессом сочинения, и его результатом. Концерт Тихон Хренников посвятил, конечно же, своему вдохновителю и первому исполнителю. Премьера состоялась 21 октября 1959 года в Большом зале Консерватории. Большим симфоническим оркестром Всесоюзного радио и телевидения дирижировал Кирилл Кондрашин.

Впоследствии Л. Коган играл этот концерт много и с удовольствием. Провез по всему СССР, по многим странам мира. Одно памятное исполнение было записано телевидением и позже вошло в документальный фильм о Тихоне Хренникове.

Надо сказать, что Леонид Борисович по праву считался выдающимся педагогом Московской консерватории. Скрипачи со всего мира стремились попасть в его класс, мечтали учиться у него. И вот в начале 1960-х годов он дал задание своей студентке, скрипачке из Японии Еко Сато, выучить концерт Хренникова. Она с заданием блестяще справилась, и тогда они сыграли его... на пару. Попеременно солировал то один, то другой скрипач. Получился своеобразный скрипичный диалог, который стал украшением документального фильма*.

Осенью 2013 года я был свидетелем того, как уже молодое поколение российских исполнителей относится к Первому концерту для скрипки Тихона Хренникова. С Вадимом Репиным мы зашли в кабинет художественного руководителя и главного дирижера симфонического оркестра Ярославской филармонии Мурада Аннамамедова. Через несколько часов должен был состояться концерт, на котором Вадим играл Первый скрипичный концерт Хренникова, и они с маэстро собирались пройти по партитуре. Вадим достал из футляра свою скрипку, они листали страницы, обсуждали детали. Несколько раз Репин проигрывал пассажи: «Здесь вот так. А тут такой темп». Потом постепенно увлекся и... доиграл весь концерт до конца. Дирижер не перебивал, а закрыв глаза, слушал. Вадим

* Не стоит искать скрипачку Еко Сато в музыкальных справочниках. Эта талантливая исполнительница много и с успехом гастролировала с концертом Хренникова в середине 1960-х годов, потом закончила учебу в консерватории и уехала к себе на родину, где... бросила скрипку. Ей показалось, что она должна стать певицей, но карьера не сложилась, и ее следы затерялись, хотя еще в 1970-е годы она регулярно поздравляла Тихона Николаевича с праздниками, присылая яркие японские открытки.

извинился: «Эта музыка меня захватывает, понимаете? Хочется играть и играть. Словно крылья вырастают за спиной».

В частных беседах со многими нашими прославленными музыкантами (З. Брон, А. Мндоянц, А. Чайковский) мне приходилось слышать такое мнение, что советская музыка подарила мировой музыкальной культуре два шедевральных концерта для скрипки с оркестром — Арама Хачатуряна и Первый концерт Тихона Хренникова. Во многом успех последнего обязан замечательному таланту Леонида Когана...

Еще один струнный концерт — виолончельный — был вскоре написан по просьбе другого виртуоза-исполнителя, Мстислава Ростроповича. В процессе работы над концертом они много общались, легко сойдясь и характерами: Ростропович любил компанию, застолье, мастерски рассказывал анекдоты. Успех концерта был предопределен исполнителем на всех концертных площадках. У Ростроповича была и другая сторона жизни, политическая, но они предпочитали не касаться ее в личных взаимоотношениях. Тихон Николаевич никому не навязывал свои взгляды, а вот Мстислав Леопольдович, оказавшись в эмиграции с Галиной Вишневской, позволял себе обличительные высказывания и против Союза композиторов СССР, и лично против Хренникова. По свидетельству людей, близко знавших Мстислава Леопольдовича, такое поведение было для него естественным. Мировая слава требовала жертв, и он легко забывал друзей, особенно другой политической ориентации. Любопытно, что выдвижению Мстислава Леопольдовича на Ленинскую премию за концертные программы 1961—1963 годов немало способствовал Тихон Хренников. И хотя присуждение премии и написание виолончельного концерта, посвященного Ростроповичу, совпали по времени, вряд ли кому-то придет в голову связывать эти два события.

Как бы там ни было, Мстислав Леопольдович высказывался по поводу этого произведения весьма уважительно: «Удивительно яркая, искрящаяся музыка буквально ошеломляет своим темпераментом, — писал он в 20-м номере журнала «Музыкальная жизнь» за 1964 год. — Эту музыку надо исполнять со всем пылом души, и только тогда, по-моему, можно донести до слушателя богатый внутренний мир произведения Хренникова... Уже сейчас можно выразить уверенность, что это исключительно удачное и значительное произведение займет почетное место в репертуаре многих виолончелистов».

Не зря Ростропович включил хренниковский концерт в свой знаменитый Лондонский фестиваль, известный еще как «виолончельный марафон» 1965 года, когда он в течение девяти вечеров с конца июня по начало августа играл с Лондонским

симфоническим оркестром 30 лучших концертов для виолончели с оркестром «всех времен и народов». Концерт Хренникова оказался в компании произведений Брамса, Дворжака, Сен-Санса, Чайковского, Хиндемита, Баха, Мясковского, Шостаковича, Прокофьева, Бриттена, Лало, Элгара, Шумана, Онеггера, Рихарда Штрауса, Сопе, Блоха, Респиги, Мийо. Ростропович присылал автору из разных уголков планеты такие письма:

«Дорогой Тихон Николаевич! Играю концерты “как из ведра”! Много и, пожалуй, прилично. Юрок обдумывает здесь организацию концертов из Ваших и Хачатуряновских произведений. Я, конечно, максимально поддерживаю в этом бодрость его мысли!! Для своего здоровья и для вздоха облегчения (хотя бы одного!!) у Клары Арнольдовны я пью здесь только коку-колу, от чего стал почти коричневого цвета и скоро буду здесь преследуем, как негр! Видел здесь Леню и Лизу, но на этот раз в полном семейном наборе здесь только Эмиль (+Ляля и + Лена). Очень часто вспоминаю Вас и Ваше доброе отношение ко мне, которое всегда меня согревает. Очень прошу Вас не забыть мою Римессу*. Для меня будет самым лучшим подарком, если по приезде в Москву я узнаю, что Месса “оквартирена”! Передайте, дорогой Тихон Николаевич, самый большой привет и мою любовь Кларе Арнольдовне, Наташеньке и красавцу-внуку!! Как поживает Ваша новая соната для виолончели и фортепиано??? Любящий Слава. 22/02. Р. С. С нетерпением жду нашей встречи».

На этот же период времени приходится рождение самой популярной мелодии Тихона Хренникова — «Московские окна». История создания этого эстрадного шлягера — типичный пример «спящего хита», уже не в первый раз в биографии композитора.

Где-то в конце 1950-х годов к Хренникову, проходившему лечение в «Барвихе», зашел кинорежиссер Григорий Васильевич Александров (он отдыхал там же) с просьбой сочинить шлягер для своей любимой супруги и главной кинозвезды страны Любови Орловой:

— Тихон Николаевич, я сейчас начинаю снимать новый фильм «Русский сувенир». И мне очень нужна побыстрее какая-нибудь яркая мелодия. Напишите, бога ради! Любочка ее разучит и будет петь еще до того, как картина выйдет на экраны.

Тихон Николаевич усадил гостя, попотчевал вечерним барвихинским чаем:

— Для Любочки? Шлягер? Ну, почему же не написать, Григорий Васильевич?

* Римесса — домработница Ростроповичей Рима.

На том и порешили, без всяких формальностей и договоров. Уже дома Тихон Николаевич сочинил одну мелодию. Ноты лежали на рояле. Вторая мелодия не шла. Студия его не беспокоила, Александров не звонил. Накануне длительной командировки, чтобы подстраховаться, позвонил Кириллу Молчанову и передал ему заказ киностудии. Отзвонил и Александрову:

— Григорий Васильевич, у меня такая ситуация, я написал одну мелодию, но я не могу продолжить работу, потому что уезжаю надолго. А тут на подхвате Кирилл Молчанов, он готов написать музыку к вашему фильму.

Молчанов музыку написал. Гонорар получил. А вот фильм не удался. Такое случается... Молчанов потом в шутку ругал Хренникова: «Ну, ты, Тихон, мне подсуропил...»

«А у меня с того времени осталась эта мелодия, ноты лежали на рояле, и я про нее забыл совершенно, — вспоминал много лет спустя Тихон Николаевич. — Где-то в начале 1960-х годов вдруг звонит мне Леонид Осипович Утесов и спрашивает:

— Тихон Николаевич, нет ли у вас песни? Мне нужна для новой программы песня.

Я говорю:

— Леонид Осипович, я ведь никогда специально песен не пишу.

И тут вдруг я вспомнил:

— А вы знаете, у меня есть одна мелодия, которую я написал для Любочки Орловой, для ее фильма.

Он говорит:

— Я сейчас приеду, послушаю.

Он приехал ко мне, я ему сыграл, слов не было никаких, просто мелодия одна. Он говорит:

— Это то, что мне надо.

— Слов же нет!

— А давайте мы сейчас позвоним Мише Матусовскому.

Тут же позвонили поэту Михаилу Матусовскому. Он приехал, сделал ритмическую “рыбу”, а на другой день мне позвонил по телефону и прочитал эти замечательные слова. Я считаю, что там слова лучше музыки. Вот и получилась песня “Московские окна”. Она была включена в программу Утесова, и я не могу сказать, что она пользовалась каким-то особым успехом.

А потом вдруг в 1980-х годах Бржевская ее нашла, взяла и спела. Там была изумительная аранжировка, я был в восторге от этой интерпретации. И после этого вдруг песня пошла, где только она не зазвучала. Как-то мы со Светлановым поехали в Париж, там были его концерты (полконцерта его, полконцерта мои), и он дирижировал. Пошли обедать в ресторан, сидим — и вдруг слышим — звучит мелодия. Он говорит:

— Тихон, твоя мелодия звучит.

Пригласили этого скрипача, который играл, и спросили:

— Откуда вы взяли эту мелодию?

Он говорит:

— А я по радио слышал из Москвы, мне понравилось, я ее записал со слуха — и вот мы ее играем. Сейчас во многих ресторанах Парижа под нее танцуют».

Истинно: у хорошей музыки нет границ!

Начало 1960-х годов вообще оказалось для Тихона Хренникова необычайно событийным и в творческом, и в житейском планах. Во-первых, он возобновил карьеру концертирующего пианиста после долгого, более чем 25-летнего перерыва. Во-вторых, начал преподавать в консерватории. В-третьих, приобрел дачу на Николиной Горе.

Итак, расскажем по порядку. К этому времени Хренников уже полностью привык к тяжелым общественным нагрузкам, научился сочетать их с творчеством. Он знал, что кое-где можно «манкировать», как советовал ему в свое время Александр Фадеев, и овладел этим мастерством в совершенстве. Его опыт позволял отделять важные события от второстепенных, уделять ненужным вещам меньше времени. Помогала и приобретенная после депрессии способность быстро расслабляться и восстанавливать силы. Выступать же с концертами его не переставали приглашать. Дирижировать Хренников не стремился, ему никогда не хотелось встать за дирижерский пульт. Другое дело фортепиано. В глубине души он сожалел, что когда-то бросил выступать. Но для возвращения на сцену требовалось «созреть» прежде всего психологически. Аккомпанировать себе и певцам — это одно, выступать с концертами — совсем другое. Здесь требовалось морально подготовить себя к многочасовым репетициям, возродить беглость пальцев, которая без практики уходит, вернуть чувство оркестра.

11 января 1962 года в Кишиневе Тихон Хренников с большим успехом сыграл свой фортепианный концерт с местным дирижером Матвеем Гуртовым. Так открылась новая старая страница его творческой биографии.

В том же 1962 году Тихон Николаевич дал согласие на преподавание в консерватории. Это уже было совсем неожиданно. У него и мысли не возникало о преподавании при такой интенсивной деятельности. Но стараниями всего лишь одного человека — аспиранта консерватории и уже известного к тому времени композитора Вячеслава Овчинникова — эта мысль постепенно в нем утвердилась.

После смерти своего педагога профессора С. Богатырева весьма энергичный и настойчивый Слава решил заниматься у

Хренникова, и только у Хренникова. Его настойчивость переходила рамки приличия: Овчинников приходил домой к руководителю Союза композиторов и убеждал Тихона Николаевича, что только он может отшлифовать его многогранный талант. Параллельно Слава начал закидывать ректорат просьбами пригласить на педагогическую работу «виднейшего советского композитора». И тут уже ректор консерватории Александр Свешников сам удивился — действительно, как это Хренников не преподает у них? Тихон Николаевич сопротивлялся полгода, но под напором Овчинникова и официальных предложений ректората консерватории в конце концов сдался.

Стоит упомянуть, что среди первых учеников Тихона Николаевича помимо Вячеслава Овчинникова, автора музыки к оscarоносной картине С. Бондарчука «Война и мир», оказались и другие незаурядные творческие личности: создатель двадцати четырех симфоний Алемдар Караманов, будущий председатель правления Русского арфового общества Валерий Кикта, знаменитый автор первой советской рок-оперы «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты» Алексей Рыбников, председатель правления Союза композиторов Беларуси Игорь Лученок, популярнейшие композиторы-песенники Марк Минков и Максим Дунаевский. Был среди них и свой «непризнанный гений» — сверхталантливый Нектариос Чаргейшвили, параллельно учившийся на классическом отделении философского факультета МГУ. К сожалению, написав трактат «Эзотерическая доктрина христианства» и закончив свою первую и последнюю симфонию, он добровольно ушел из жизни 14 ноября 1971 года. К творческой мастерской Тихона Хренникова мы еще будем не раз возвращаться на страницах этой книги. Преподавать Тихон Николаевич будет практически до самого последнего вздоха, в общей сложности более сорока пяти лет!

Из событий первой половины 1960-х годов стоит особо выделить приобретение дачи на Николиной Горе. Здесь, наверное, имеет смысл немного отвлечься и рассказать о досуге композитора, на который ему никогда не хватало времени.

Настоящим отдыхом для общительного Хренникова всегда служила хорошая компания из «ближнего круга», который был у него необычайно широк. Дверь хренниковской квартиры была постоянно открыта, десятки людей проходили через нее ежемесячно. Вместе с ними в дом врывалась сама жизнь — каждый рассказывал свою историю, делился сокровенным, спрашивал совета, просил о помощи. Гостей не делили на важных и не важных — всех сажали к большому овальному столу, всех угощали и поили, выслушивали и помогали. Хренниковы не ужинали в одиночестве никогда.

Новый год встречали обычно на выезде: либо у Косыгиных, либо у Коганов.

С советским премьером Алексеем Николаевичем Косыгиным Тихон Хренников познакомился через его жену, Клавдию Андреевну. После войны у Союза композиторов был подшефный детский дом в Москве. Одним из шефов оказалась в нем Клавдия Андреевна. Была она удивительно простой женщиной, очень дружелюбной. Она собирала вокруг Алексея Николаевича людей, с которыми ему было интересно общаться. Ученые, академики, творцы — сливки московской интеллигенции. Из композиторов в дом Косыгиных были вхожи двое — Хренников и Хачатурян. Конечно, после застолья они часто играли свою музыку, Тихон Николаевич пел песни. Разговаривали у Косыгиных о чем угодно — о культуре, о последних премьерах в театре, о музыке, кино, моде, о зарубежных поездках — только не о политике.

У Коганов было посвободнее. Там можно было поговорить и о политике. Среди гостей — много молодежи: ученики, друзья детей. На лентах по всему дому развешаны подарки — кто какой выиграет в лотерею. Обязательный сюрприз — новогодняя страшилка из уст друга семьи, замминистра юстиции СССР Николая Александровича Осетрова. Он мастерски рассказывает леденящие кровь истории о преступлениях, о которых не писали газеты. После салатов, икры и шампанского — кино в домашнем кинотеатре, только что привезенный из-за границы шедевр итальянского или французского производства.

Шумное застолье, веселье, всплеск эмоций — это то, что придавало Тихону Николаевичу новые силы. Видимо, поэтому жизнь на старой даче на 42-м километре Казанской железной дороги перестала привлекать композитора: там не с кем было общаться. В 1950-е годы свой творческий отпуск композитор всё чаще проводил в «Рузе»* или (реже) в «Барвихе».

Идея домов творчества для советской интеллигенции родилась еще в 1930-е годы. Жить и творить в привычной для

* Тихон Хренников впервые попал в «Рузу» еще до Великой Отечественной войны. Сохранилось его первое впечатление от посещения этого места, когда там только поставили первые три дома, и в них жили А. Хачатурян с Н. Макаровой, Ю. Шапорин с семьей и А. Чемберджи с З. Левиной: «Ближайшим населенным пунктом оказалась маленькая деревня Старая Руза, которая и дала название тому объекту, а скорее явлению, которое сейчас многие сравнивают со сном, сказкой, чудом. На высоком берегу стоял крепкий молодой сосновый лес, заброшенное сельское кладбище и часовня... Ехать в Старую Рузу нужно было на паровике до Дорохово. От Дорохово — либо на попутной машине, либо на подводе. Моста не было — к Старой Рузе переправлялись на пароме. Глушь несусветная... У композиторов появилась земля — “своя земля”, “свои” домики...»

себя атмосфере, в кругу семьи, среди своих товарищей и коллег, обмениваться с ними замыслами новых произведений, показывать им куски готовых творений, смело критиковать или помогать добрым словом, а в свободное время кататься на лодках, играть в волейбол, собирать грибы — так это представлялось в идеале, ради такого времяпрепровождения и создавалось. Композиторские дома выросли по всей стране. Помимо «Рузы» были еще «Иваново» в Ивановской области, «Ворзель» на Украине, «Сортавала» в Карелии, «Дилижан» в Армении, «Лилэ» в Сухуми, «Репино» в Ленинградской области — в общей сложности 11 домов творчества композиторов.

Однако в ряду других «Руза» занимает особое место. Во-первых, благодаря своему расположению — она находилась недалеко от Москвы и в случае необходимости можно было съездить туда и обратно в течение одного дня; во-вторых, благодаря своей территории — как-никак 35 гектаров, на которых постепенно было выстроено более тридцати дач и трехэтажный пансионат; в-третьих, и это главное, благодаря той уникальной творческой атмосфере, которая там сложилась.

Почти все выдающиеся советские музыканты жили и работали в «Рузе» — не только композиторы, но и дирижеры, пианисты, скрипачи: Прокофьев, Шостакович, Хачатурян, Свиридов, Дунаевский, Кабалевский, Фрадкин, Туликов, Таривердиев, Щедрин, Эшпай, Гнесина, Светланов, Денисов, Флиер, Крайнев, Спиваков, Башмет, Кисин, Венгеров — этот ряд можно продолжать и продолжать. В другие дома творчества кто-то ездил, кто-то — нет. Кто-то предпочитал отдых на севере и обожал «Сортавалу», но никогда не был в «Лилэ», кто-то — наоборот. В «Рузу» же стремились попасть все. Ехали из всех союзных республик, это считалось особым шиком и признанием заслуг композитора — провести лето с семьей не где-нибудь, а именно в подмосковной «Рузе».

Но на этом преимущества «Рузы» не заканчивались. Большие территории вдоль Москвы-реки в непосредственной близости от поселка Старая Руза были выделены не только композиторам. Рядом с ними обосновались писатели (Дом творчества «Малеевка») и актеры (дом отдыха ВТО — Всероссийского театрального общества). Поэтому дружили и ходили друг к другу, что называется, «домами». Часто бывали у композиторов Александр Фадеев, Лев Ошанин, Евгений Долматовский, Александр Галич, Константин Симонов, Рубен Симонов, Юрий Любимов, Григорий Александров, Александр Твардовский, Юрий Визбор, Игорь Костолевский и многие другие. Второго такого центра интеллигенции в СССР просто не существовало.

Творили и отдыхали вместе, купались, плавали на лодках вверх по течению реки на песчаные острова, играли в теннис, волейбол, бильярд. В семье Хренниковых более спортивной была Клара — как и полагалось комсомолке 1920-х годов. Тихон Николаевич всю энергию отдавал инструменту, а Клара Арнольдовна отдувалась за двоих на волейбольной площадке. И если тут Тихон иногда составлял ей компанию, то уж на бильярдном столе хозяйничала она одна. Клара Арнольдовна играла великолепно, ее учил брат Михаил, который обыгрывал самого Маяковского. Она владела некоторыми бильярдными фокусами, могла забить шар из-за спины, положить его в лузу сверху по дуге через другой шар и т. п.

Все последующие годы «Руза» росла и хорошела. Как написала в книге воспоминаний Валентина Чемберджи, именно из «Рузы» начали свой песенный путь по миру «Подмосковные вечера» Соловьева-Седого; здесь писал своего «Спартака» Арам Хачатурян, своего «Макбета» Кирилл Молчанов, а Серафим Туликов — песню «Ленин всегда с тобой». «В Рузе формировалась уникальная музыкальная атмосфера творческого союза композиторов СССР, ковалась их крепкая человеческая дружба. В прохладные воды Москвы-реки нырял с мостиков победитель Первого конкурса имени Чайковского американский пианист Ван Клиберн, которому отдых в Рузе достался в довесок к золотой медали конкурса. Здесь проходили международные пленумы правления Союза композиторов — приезжал десант музыкантов из братских социалистических стран и за большим столом — гостеприимно накрытой “поляной” — “наши” учили младших братьев писать социалистическую музыку. Спорили много, но в итоге всё заканчивалось очередным примирительным тостом, и серьезные дискуссии перетекали в дружеские посиделки».

Дом творчества композиторов не зря носил такое название. Как бы это ни звучало сегодня громко, композиторы там действительно работали. Музфонд выделял путевки в «Рузу» под какое-нибудь конкретное сочинение, и композитор должен был написать его за время своего пребывания там, а потом представить Музфонду в виде отчета. Путевки если и стоили каких-то денег, то чисто символических. Оплачивалось самим композитором, как правило, только проживание членов его семьи. В общем, созданы были идеальные условия для творчества.

С «Рузой» у каждой композиторской семьи связаны какие-то свои истории, веселые случаи. Клара Арнольдовна любила рассказывать, как маленький Володя Молчанов (сын композитора Кирилла Молчанова, в будущем — известный тележурналист), пока никто не видел, забрался на водительское место

в служебной автомашине Хренникова и отпустил рычаг тормоза. Машина покатилась под горку. В последний момент Клара Арнольдовна успела догнать ее и вытащить мальчика. Машина застряла в кустах.

А Тихон Николаевич вспоминал другую смешную историю: как однажды поехали они к писателям в «Малеевку» опять же на его служебном автомобиле. Встретили их там как-то по-особому: окружили толпой и давай водить по территории. Через некоторое время Хренников понял, что писатели в основном обращаются к его шоферу, а не к нему: «Вот здесь у нас столовая, здесь — кинотеатр. А еще нам очень не хватает медицинского корпуса...» Шофер был в костюме, при галстукке. Оказалось, что его приняли за нового министра культуры РСФСР.

С течением времени «Руза» не просто выросла — она разрослась. В ней жили одновременно более сотни человек, масса детей разного возраста. В какой-то момент почувствовалось, что для полноценного творчества Тихону Николаевичу не хватает самой малости — возможности побыть одному хотя бы несколько часов в день. Жизнь нарасхват достала его и здесь. Как спасение, пришло предложение купить дачу на Восьмом поперечном просеке Николиной Горы.

Дачный кооператив РАНИС — работников науки и искусства — на Николиной Горе — еще одно культовое место обитания советской интеллигенции. Первые строения здесь появились в 1922—1925 годах стараниями академиков Чаянова, Шмидта, Островитянова, Семашко. Из музыкантов здесь были дачи у Сергея Прокофьева, Виссариона Шебалина, Александра Гольденвейзера, Николая Голованова. Поэтому когда Тихону Николаевичу «шепнули», что президент Академии педагогических наук РСФСР Иван Андреевич Каиров собирается продавать свою дачу на Николиной Горе, он недолго колебался. Так в 1964 году Хренниковы стали соседями писателей Сергея Михалкова, Натальи Кончаловской, Антонины Коптяевой и Федора Панферова, чемпиона мира по шахматам Михаила Ботвинника, авиаконструктора Андрея Туполева.

С виду дача стоила тех непомерных денег, которые запросил за нее Каиров. Два этажа, общая площадь около 200 квадратных метров. Особенно прекрасен был фасад с белеными столбами, подпиравшими большую террасу, перед которой из одного корня росли три красавицы-березы. Участок — свыше гектара. Вокруг дома посажено огромное количество экзотических растений — жена Каирова занималась садоводством, выписывала из-за границы райские яблони, китайские гортензии, акации, розы, шиповник, пионы, флоксы, люпины и еще множество видов потрясающей красоты растений, ко-

торые без надлежащего ухода уже через несколько лет потонули в подмосковной бузине и крапиве. Высокие заборы тогда на Николиной Горе не практиковались, участки отделялись друг от друга и от дороги низким штакетником. Вокруг рос вековой лес, мачтовые сосны. Соседних дач не было видно из-за растительности и расстояния, на котором они находились.

Правда, эйфория длилась недолго. Приехавший в гости бывший министр стройматериалов СССР Леонид Соснин обошел дачу со всех сторон, заглянул под дом и спросил: «А что это она у тебя, Тихон, на земле стоит? Фундамента нет, что ли?» Так и выяснилось, что дом этот, с виду прекрасный, строили в 1947 году пленные немцы. Не себе, конечно, строили. За без малого 20 лет на сырой лесной земле нижние венцы успели изрядно подгнить. Пришлось не только дом поднимать на домкратах и ставить на фундамент, но еще и класть часть нового сруба. Как шутил сам Тихон Николаевич, он в одночасье оказался на положении дачника-неудачника. Все его надежды на хорошую зиму лопнули, и пришлось опять отправляться в «Рузу».

Однако любовь к Николиной Горе (а Хренниковы полюбили эту дачу сразу же) никуда не исчезла. К тому же почти сразу же в Тихона Хренникова «вцепились» старожилы поселка, и уже весной 1965 года на общем собрании его выбрали председателем правления кооператива РАНИС. Сколько Хренников ни говорил о своей большой занятости, сколько ни удивлялся: «Я же для вас новый член кооператива, вы меня не знаете!» — ничего не помогало. Ему отвечали: «Мы вас прекрасно знаем. Вы честный человек и свою честность доказали, работая в других организациях. Вы для нас самый подходящий председатель». Пришлось согласиться. Но с одним условием. Все заседания правления должны были проходить в доме Союза композиторов, а не на Николиной Горе. Это для экономии времени председателя, да и остальным удобно — помещение в центре города, легко добираться. На это никологорцы пошли.

Главным делом своего председательствования на Николиной Горе Тихон Хренников считал возвращение собственности семьям реабилитированных никологорцев. Пострадавших от сталинских репрессий было много, в 1960-е годы часть из них восстановили в правах. Необходимо было заново принять их или их наследников в члены кооператива и вернуть им дачи. Но сделать это было непросто. Волевыми решениями предыдущей власти этими участками уже распоряжались новые хозяева. И Хренникову пришлось восстанавливать справедливость, как бы трудно это порой ни было. Абсолютно все — Чаяновы, Серебряковы, Гордон и другие репрессированные —

были восстановлены в своих правах. Хотя не всем это нравилось. В том числе и в правлении кооператива были люди, которые не желали возвращать перераспределенное имущество. Приходилось искать компромиссы, уговаривать. Иногда по совместной договоренности дачи делили пополам между двумя владельцами — старым и новым. Иногда выплачивали пай.

Больше двадцати лет дача на Николиной Горе оставалась любимым местом работы и отдыха главы Союза советских композиторов. В гости ходили нечасто — к Михалковым-Кончаловским, к Туликовым. В основном приглашали к себе. Частыми гостями были те же Туликовы, Сима и Соня, очень близкие друзья Хренниковых. Постоянно захаживал Оскар Борисович Фельцман. Приезжала после своих концертов, да и просто так семья Коганов — Леонид Борисович и Елизавета Григорьевна, иногда с детьми Павлом и Ниной. К тому времени у них уже была дача по соседству — в Архангельском. Часто бывали Лина Ивановна Прокофьева, Евгений Светланов с супругой, певицей Ларисой Авдеевой. Ну и, конечно, иностранные гости — болгарский певец Николай Гяуров, французский композитор Андре Жоливе, итальянский дирижер Пьетро Ардженто, испанский композитор Карлос Паласио, американский композитор русского происхождения Александр Черепнин. О них разговор — в следующей главе. Сидели на террасе, вели душевные беседы, иногда ставили самовар. Эти встречи на даче очень любили Тихон Николаевич и Клара Арнольдовна. В своих поздних интервью, когда речь заходила о жизни на Николиной Горе, Хренников неизменно восклицал: «Какое чудесное было время!»

Почувствовать хоть маленькую толику непередаваемой никологорской атмосферы поможет забавное стихотворение, которое вместе с огромным яблочным пирогом прислали Хренникову Наталья Петровна Кончаловская и Елена Борисовна Криль в день, когда председателю правления присвоили звание Героя Социалистического Труда:

Председателю Правленья
Всей Николиной Горой
Посылаем поздравленье —
Тихон Хренников — Герой!

В честь события такого
Мы пирог Вам испекли
И его от Михалкова
Мы с трудом уберегли!

Участвовал Тихон Николаевич и в подтверждении прав на дачу первой жены С. С. Прокофьева — Лины Ивановны, на-

половину испанки, наполовину русской, родившейся под именем Каролины Кодины. История восстановления ее в правах наследницы началась почти сразу, как она вернулась из ГУЛАГа, где провела не один год. Уже в конце 1950-х годов Хренников выхлопотал ей пенсию и квартиру. Для этого нужно было провести настоящее детективное расследование, потому что они — Сергей Сергеевич и Лина Ивановна — поженились в 1923 году в Германии, в маленьком городке Этталь, где венчались в местной православной церкви. Однако советские власти в свое время это не приняли в расчет — церковный брак, да еще не зарегистрированный в консульстве! — и разрешили Прокофьеву расписаться с Миррой Мендельсон в загсе. Таким образом, Лина Ивановна, въехавшая в СССР как жена Прокофьева, в какой-то момент вдруг перестала ею быть. Прокофьев обратился за разъяснениями в судебную инстанцию, которая подтвердила, что он может расписаться с новой женой, не разводясь со старой, ибо по советским законам старой жены как бы и не было вовсе. Их общие с Сергеем Сергеевичем сыновья Олег и Святослав оказались лишены всяких прав на наследство.

Это было совершенно несправедливо, и Тихон Хренников вступился за них. У него был друг — посол в ГДР Георгий Пушкин, и он попросил его послать представителя, чтобы снять копию с церковной книги, где имелась запись о венчании Прокофьева. На основании этого документа было доказано, что Прокофьев фактически оказался двоеженцем, хотя и с разрешения прежних советских властей. В советской юридической практике этот случай стал известен под названием «казус Прокофьева».

Тихон Хренников собрал правление Союза композиторов, которое предложило Мирре Александровне Мендельсон разделить всё имущество на четверых оставшихся наследников. Справедливость восторжествовала. Среди прочего Лине Ивановне вернули и дачу на Николиной Горе.

Вдова Прокофьева была признательна Хренникову за то, что он сделал для нее и ее детей. Они стали дружить, Лина Ивановна превратилась в завсегдатая сначала хренниковской московской квартиры, а потом и никологорской дачи композитора. После ее освобождения и появления в Москве в 1956 году музыкальный мир от нее в основном отвернулся. Друзья Прокофьева подружились с его новой женой. Клара Хренникова взяла «шефство» над Линой Ивановной и всюду приглашала ее с собой. Заботилась, чтобы ей присылали приглашения и билеты на концерты, в которых исполнялась музыка Прокофьева, сглаживала своим присутствием неловкос-

ти, которые возникали, когда в прошлом хорошие знакомые Лины Ивановны старались незаметно проскочить мимо или не узнать ее. Как вспоминал в мемуарах Тихон Николаевич, «нарушая правила строгого этикета, Клара возила Лину Ивановну в гости, куда приглашали нас с нею и совсем не ожидали увидеть первую жену Прокофьева, поскольку за время ее высылки сблизилась со второй. Сложные человеческие взаимоотношения. И все-таки в итоге и с помощью других своих друзей Лина Ивановна была как-то по-человечески отогрета».

Однако потом случилась одна неприятная история: в мае 1969 года Лину Ивановну не отпустили во Францию на открытие мемориальной доски на парижском доме, в котором семья Прокофьевых жила с 1929 по 1935 год. В своих воспоминаниях, опубликованных в 1991 году, ее старший сын Святослав обвинил в этом Союз композиторов, который якобы выдал ей плохую характеристику*.

Тихона Николаевича не могла не задеть эта деталь. Ведь он прекрасно знал, что характеристику на Лину Ивановну у них никто не требовал. Приглашение от министра культуры Франции пришло в Министерство культуры СССР, там и рассматривалось и по каким-то причинам, известным только ответственным чинам Минкульту, не было передано на оформление. Вполне возможно, что отсутствие положительной характеристики от Союза композиторов было выдано Минкультом в качестве причины для отказа. Это очень похоже на советский стиль ведения дела. Но главное: никакой характеристики не было и в помине!

Всё же Лина Ивановна уехала, и уехала насовсем. В Лондон в 1974 году. И не без помощи Хренникова. В годы «разрядки» покинуть СССР стало возможно, хотя сделать это было не просто. Тем более что ее младший сын Олег в 1971 году остал-

* В воспоминаниях детей и внуков Лины Ивановны, проводших также немало времени за обеденным столом в доме Хренниковых, можно найти поразительные строчки: оказывается, по их мнению, Хренников был недостаточно добр и щедр. Вот, например, что пишет ее внук Сережа по поводу однокомнатной квартиры Лины Ивановны, полученной стараниями Хренникова: «...я совершенно не могу понять, почему за годы после освобождения он (Хренников. — А. К.) не выхлопотал ей двухкомнатную квартиру. Это совершенно непонятно. Он свободно мог прийти к любому министру и сказать: “Вот вдова Прокофьева ютится в одной комнате, неудобно перед людьми. Ей негде принимать своих многочисленных русских и иностранных друзей, многие из которых с мировым именем, некуда класть книги, пластинки, некуда повесить картины”. Наконец, незадолго до окончательного отъезда — я даже сопровождал ее — ей предложили на выбор несколько двухкомнатных квартир, но было уже поздно, она уже решилась уехать». Вот же, Хренников, какой коварный — выхлопотал, да поздно!

ся в Лондоне, женившись на англичанке. Она писала письма, обивала пороги. Долгое время это не приносило результата. На нее опять стали смотреть как на изгоя: написав письмо с просьбой выпустить к сыну, она уже сама стала как бы диссидентом. Только обеды у Хренниковых оставались регулярными. Тихон Николаевич был в курсе ее мытарств, но ждал подходящего момента. Однажды он сказал: «Напишите письмо лично Андропову, я передам». Через несколько дней Лина Ивановна получила разрешение на выезд из СССР по шестимесячной визе. На авторские гонорары за произведения Сергея Сергеевича она купила себе квартиру в центре Парижа, но продолжала продлевать советскую визу. Через два года ей были предоставлены авторские права: в условиях жизни за границей — почти невероятный случай в советской практике. Тихон Николаевич практически всегда шел до конца.

Когда в 1966 году в семье Хренниковых родился внук, Лина Ивановна сделала шикарный подарок — выписала из-за границы красивые детские качели. В те годы это была настоящая роскошь — иметь на своем дачном участке детские качели. В советских магазинах ничего подобного купить было невозможно. Эти качели и сейчас стоят на Николиной Горе, принося радость уже третьему с тех пор поколению...

14. ОКНО В ЕВРОПУ

Тихон, спасибо за всё, что ты сделал для меня. Если у мертвых есть память, я буду помнить, пока Земля существует, твою доброту. Чуткий ты человек, спасибо тебе за всё!

Из последнего письма болгарского композитора Тодора Попова,
10 мая 1999 года

Одной из дополнительных задач, которые партия поставила перед генеральным секретарем Союза советских композиторов после его назначения на этот пост в 1948 году, была помощь композиторам братских социалистических стран Европы в создании композиторских организаций наподобие действующей в СССР. Поэтому Тихон Хренников принимает активное участие в первых съездах и пленумах композиторов Польши, Чехословакии, ГДР, Венгрии и с присущей ему искренностью и сердечностью устанавливает тесные связи с ведущими композиторами и музыковедами социалистических стран. Он приглашает их перенимать опыт на месте — в прак-

тику входят расширенные пленумы правления и секретариаты Союза советских композиторов, на которые он приглашает коллег из стран соцлагеря для открытых дискуссий о путях развития современной музыки, организации концертной деятельности. Часто такие заседания проходят в Доме творчества «Руза». Композиторы делят полезное с приятным: как хорошо отдохнуть на берегу красавицы Москвы-реки после многочисленных докладов и прений!

Очень скоро у Хренникова устанавливаются личные дружеские отношения с некоторыми из зарубежных коллег. Среди них: первый секретарь Союза композиторов и музыковедов ГДР Вольфганг Лессер, ведущий музыковед ГДР Карл Лаукс, ученик А. Хачатуряна по Московской консерватории румынский композитор Анатол Виеру, его старший коллега Ион Думитреску, чехословацкие композиторы Ладислав Кубик, Мирослав Барвик и Вацлав Добиаш, венгерский композитор Ференц Сабо, югославский композитор Властимир Николовски. И это были именно дружеские связи на всю жизнь. Все они — гости не только Союза, но и дома Хренниковых. Клара умеет не только фотографировать, но и принимать гостей. Они так и говорят своим домашним перед отъездом в командировку: «Едем в Москву, к Хренникову».

Особенно тесные творческие и человеческие отношения сложились у Тихона Николаевича с Болгарией. Он не просто бывал в этой стране чаще, чем в других, — на гастролях, в командировках по линии Союза композиторов, на отдыхе, — но обрел в ней самых преданных друзей до конца своих дней. Композиторы Панчо Владигеров, Филип Кутев, Тодор Попов, Александр Райчев, Любомир Пипков, певец Николай Гяуров, певицы Евгения Бабачева и Мария Бохочек, дирижеры Добрин Петков, Эмил Чакрыров, музыковеды Любомир Сагаев и Крум Ангелов — все эти прекрасные люди немало сделали, чтобы в Болгарии были поставлены и опера «В бурю» (Русе, 1959), и опера «Мать» (Русе, 1967) и оперетта «Белая ночь» (София, 1967), и балет «Любовью за любовь» (София, 1977), и опера «Доротея» (София, 1983). Стоит сказать, что любовь Т. Хренникова к Болгарии была взаимной. Любопытен тот факт, что к 1972 году, когда Тихон Николаевич был удостоен звания почетного гражданина своего родного города Ельца в Липецкой области, он уже несколько лет был награжден титулом почетного гражданина болгарских городов Русе и Бургаса, а также имел почетные знаки городских советов Софии и Кюстендила!

«Люблю Болгарию, как вторую родину! Обожаю болгар, болгарскую природу, болгарские села и города!» — так говорил

Тихон Николаевич в интервью журналисту Любену Георгиеву для его книги «Московские встречи».

Болгария его удивительно тепло приняла уже в самый первый раз. В 1959 году он приехал со всей семьей в Русе на премьеру оперы «В бурю». На вокзале царила праздничная обстановка, их встречали хлебом-солью, русенский хор в полном составе пел здравницы в честь дорогого гостя. Вокруг собралась многотысячная толпа. Знакомство с молодым режиссером Стефаном Данаиловым и прекрасными артистами театра, среди которых выделялась обладательница изумительного голоса Мария Бохоcek, произвело на Хренникова огромное впечатление.

Прочные творческие связи имела с Болгарией и дочь композитора, театральная художница Наталия Хренникова. В общей сложности она оформила там более дюжины спектаклей, чему немало способствовали случай и личная дружба. В 1964 году Наталия Тихоновна познакомилась в поезде Кишинев — Москва с молодым болгарским балетмейстером Петром Лукановым, который заканчивал учебу в нашей столице. Он предложил Наташе попробовать оформить его дипломную работу. Наташин стиль понравился, так завязалось многолетнее творческое содружество, которое продолжалось и тогда, когда Петр стал главным балетмейстером Софийского оперного театра.

Наталия Хренникова любит рассказывать и о знакомстве с великим басом Николаем Гяуровым, случившемся также совершенно случайно:

«Как-то в начале 1950-х годов папа с мамой провожали болгарскую делегацию. В последний момент к поезду подбежал какой-то молодой человек и передал небольшую посылку на родину — лекарства для своей матери. Когда поезд ушел, моя мама стала его расспрашивать, кто он и откуда. Она любила новые лица и знакомства.

— Николай Гяуров, — представился этот высокий и красивый парень. — Я аспирант Московской консерватории, певец. Кстати, у нас в Болгарском посольстве состоится вечер, где я пою — приходите.

Папа, как всегда, был занят, я тоже делала срочную работу, и в посольство пошла одна мама. Вернулась с концерта совершенно потрясенная.

— Тихон, я слышала такого певца! Это невероятно. Ты должен его послушать.

— Да-да, конечно, — рассеянно ответил папа.

Но «руки» всё не доходили. Гяуров с тех пор стал бывать у нас, он забегал просто обедать, спеть ему как-то и не удавалось. Но у папы всё не было времени. И вот должен был со-

стояться папин авторский концерт в Новосибирске, где вокальные сочинения, как всегда, собирался исполнять папин давний друг певец Георгий Дударев. Но то ли он заболел, то ли театр не отпустил — он был солистом Музыкального театра имени Станиславского и Немировича-Данченко. И авторский концерт оказался на грани срыва. Что делать? Кого искать, ведь послезавтра выезжать! Папа пришел домой расстроенный.

— Послушай Колю, — сказала в сотый раз мама.

— Ну что Коля, Коля, он ведь не знает моей музыки, — раздраженно ответил папа.

Но все-таки позвонили Гяурову. Тот пришел поздно вечером, когда отец возвращался из Союза композиторов.

— Что вы знаете из моих произведений? — спросил отец.

— “Песню пьяных”, если надо, я за ночь выучу, что хотите.

— Давайте послушаю вас, — нехотя сказал отец и повел гостя в кабинет к роялю.

Я уже засыпала в своей комнате под могучий и сладкий бас Николая, как вдруг папа выскочил из кабинета с диким криком: “Наташа, Клара, вы где? Вы слышали? Это же гениальный певец!” Николай полетел с ним в Новосибирск и покориł всех. С тех пор Гяуров сам уже включал в свои концерты и “Песню пьяных”, и другие сочинения отца: из музыки к “Много шума из ничего”, арии из опер, песни, гастролируя по всему миру».

Кстати, вот еще один смешной эпизод с Гяуровым. Нарочно не придумаешь — курьезная история.

«Шел 1959 год. В городе Русе поставили папину оперу “В бурю”. Потрясающие болгарские голоса, прекрасная постановка, огромный успех. После премьеры нам предложили поехать на машинах в Варну. Тогда она еще не была таким модным курортом, как сейчас. Только начинали возводить первые отели. По дороге остановились на ночь в Пловдиве. Входим в гостиницу — а там на нас смотрит огромная афиша — концерт Николая Гяурова на местном стадионе. Он уже становился знаменитым, получил всякие премии. Папа говорит: “Едем, иначе не увидимся”. Нас сопровождал известный болгарский композитор Тодор Попов, тоже учившийся в 1950-х годах в Московской консерватории. С его дочкой Ваней я дружила. Приехали на стадион, сели. В центре поля настил — импровизированная сцена. Мы появились тогда, когда Гяуров закончил что-то петь. Аплодисменты, цветы... Николай берет в руки микрофон и говорит: “В программе стоят несколько песен моего большого друга, советского композитора Тихона Хренникова. Но, к сожалению, не пришли но-

ты для пианиста, и мне придется спеть вам что-нибудь другое...” Тут папа встает со своего места и идет к сцене. Коля не верит своим глазам. Папа поднимается на сцену, они обнимаются: “Я сам сыграю...” Гяуров обращается к залу: “Друзья! Композитор Тихон Хренников случайно, проездом оказался здесь и будет мне сейчас аккомпанировать”. Зрители в некотором недоумении: Гяуров во фраке, одет с иголочки, а папа небритый, измятый, с дороги. Но вот папа садится, берет первые аккорды, и мы с Ванькой забываем обо всем. Был огромный, просто ошеломительный успех».

Конечно, были и официальные приглашения советских композиторов в страны Восточной Европы. Постепенно география поездок Тихона Хренникова расширялась. К социалистическим странам стали прибавляться и поездки в капстраны. В составе делегаций советских организаций дружбы и сотрудничества в 1950-е годы он побывал в Австрии и Норвегии. Поездка делегации деятелей советской культуры по приглашению общества «Франция — СССР» в 1957 году сорвалась по политическим причинам. Власти Четвертой республики отказались выдать визы в связи с позицией, которую занимал СССР по отношению к войнам в Алжире, Египте и Индокитае. Но именно во Франции Хренникова ждали и самый большой заграничный успех, и множество незабываемых встреч, и крепкие связи на долгие годы.

Сам Тихон Николаевич впервые побывал во Франции только в 1966 году, где в рамках парижских международных музыкальных недель сам композитор сыграл свой Фортепианный концерт с оркестром под управлением Шарля Брюка, а в другом концерте Жак Утман исполнил его Первую симфонию. Успех был грандиозный. На этих концертах присутствовал крупный русский композитор в эмиграции Александр Черепнин, который писал своему московскому другу музыковеду Григорию Шнеерсону:

«Дорогой Григорий Михайлович, давно собирался Вам писать — а чем дальше откладывал, тем больше накапливалось, что сообщить!

Поверх всего — встреча с Хренниковым. Артистически я был восхищен и его фортепианным концертом, и симфонией, а человечески и Минг*, и я глубоко согреты и Тихоном Николаевичем, и Кларой Арнольдовной. Какой артист, композитор, пианист Хренников и какие он и его жена чудные люди!

И как это так, что так поздно мы встретились, но теперь, когда встретились, надеюсь, что навсегда останемся друзьями.

* Китайская пианистка Минг Черепнина, жена композитора.

Весь музыкальный Париж был на концерте Тихона Николаевича, и всех он своим искусством и своей personality* покори́л. Поскорее бы он и его жена вернулись в Париж и побольше бы его самого, вслед за его сочинениями узнавали бы во всем мире. Лучшего посла СССР во всех странах трудно себе представить.

И, разумеется, от общения с ним и с его дивной женой мое желанье побывать на Родине еще разгорелось, и если всё так будет, как условились с Тихоном Николаевичем, — увидимся мы все в Москве в мае, и увижу я и Ленинград, и Судак, и Тбилиси, и от соприкосновения с Родиной почерпну новую силу для творчества! Май и июнь у меня “записаны” для СССР!»

Сын известного русского композитора Николая Черепнина и певицы Марии Бенуа, дочери художника Альберта Бенуа, Александр учился в Петроградской консерватории, когда грянула Октябрьская революция. Семья уехала сначала в Тифлис, там Александр продолжил занятия в местной консерватории, а в 1921 году перебралась в Париж, где он окончил образование в Парижской консерватории. С 1948 по 1964 год жил в США и даже получил американское гражданство, но потом вернулся во Францию. Черепнин-младший написал четыре оперы, пять балетов (в том числе «Фрески Аджанты» специально для Анны Павловой), четыре симфонии, шесть фортепианных концертов; его музыкальный язык был близок к Стравинскому и Прокофьеву.

Свои восторженные чувства Александр Черепнин продолжает изливать уже в письмах самому Хренникову:

«21.11.1966 год. Лондон

Дорогие друзья — Тихон Николаевич и Клара Арнольдовна думали о Вас по пути на Родину — в зеленом вагончике — Кельн—Берлин—Варшава—Брест—Белорусский вокзал — представляли себе Наташу, Вас встречающую, московских друзей и коллег, пришедших Вас встречать: согрели Вы всех и покори́ли Париж — искусством и глубокой, чисто русской, настоящей человечностью, как в искусстве, так и в жизни.

А сегодня, когда виделся с Адамсом (который слышал Ваш, Тихон Николаевич, фортепьянный концерт, записанный на диск, и виделся с Вами в Москве), сошлись мы всецело на глубоко впечатлении от Вашего творчества, Вашего пианизма и Вашей человечности, и было радостно о Вас с ним говорить.

А знаете, что еще было?

Вчера, когда вечером Минг и я вылетали из Парижа в Лондон, Минг взяла с собой жестянку икры, которую Вы нам по-

* Личностью, персоной (англ.).

дали. И приехав сюда — мы ее вкусили, а сегодня за завтраком закончили! Жалею только, что не взяли “мерзавчиков” — но до них время дойдет, когда вернемся, и будет еще повод их вкусить за Ваше здоровье.

Минг и я так глубоко счастливы, что судьба свела нас с Вами, мы Вас искренне полюбили, шлем Вам наш душевный привет и пожелания всего доброго и хорошего.

Не забывайте нас, и какой бы ни был срок остатка моей жизни — память о нашей встрече не изгладится, как не изгладится и впечатление от Вашего концерта, Вашей игры и Вашей симфонии.

И Вы ведь для нас Тихон и Клара, а мы Ваши любящие Минг и Саша».

Так к традиционным атрибутам СССР, наряду с матрешкой, балалайкой, именем Гагарина, грозным автоматом Калашникова и славой Большого театра, прибавилось имя советского композитора, который своим талантом и обаянием действительно стал «лучшим послом СССР» во Франции.

Немало этому способствовали эмигранты второго поколения, стремившиеся сохранить связи с родиной. Открытый и искренний, Тихон Николаевич внушал доверие самой своей личностью. Среди таких эмигрантов следует назвать в первую очередь Ростислава Гофмана.

В 1922 году литературовед и поэт-символист Модест Людвигович Гофман был отправлен Академией наук РСФСР в длительную командировку в Париж по делам Пушкинского Дома. В 1923 году его жена Ольга Николаевна получила разрешение приехать к нему с детьми — сыном Ростиславом и дочерью Наталией. Пробыв там четыре месяца, она возвратилась в Союз с дочерью, оставив сына у отца. Через год она с дочерью вновь поехала к мужу, рассчитывая на совместное возвращение. Однако Модест Гофман отказался возвращаться в СССР, и Ольга с дочерью его покинула, а девятилетнего сына отец не отдал. В 1925 году Ольга через нарсуд развелась с ним и вышла замуж за Льва Николаевича Пунина. Сына она не видела 38 лет, пока уже взрослый музыковед Ростислав Гофман не приехал в СССР в 1962 году в составе делегации французских музыкантов. Тихон Хренников позже помог ей выехать к сыну в Париж.

«Я обладаю своеобразной привилегией принадлежать к числу немногих французских музыковедов, которым удалось хоть в какой-то мере ознакомиться с музыкой Тихона Хренникова, — писал Р. Гофман после первой поездки в Москву. — От всего сердца желаю как можно скорее утратить эту привилегию, хочу, чтобы в самом непродолжительном времени...

очень много французов, любителей музыки, единодушно приветствовали его во Франции и аплодировали его музыке...

Недавно я побывал в Москве, куда приезжал с целью собрать материалы для своей работы о советской музыке. <...> Тихон Хренников был одним из моих вдохновляющих “открытий”. Запершись в его рабочем кабинете в помещении Союза советских композиторов, мы долго беседовали о музыке — у рояля. Многие поразило меня тогда: непосредственность, глубокая искренность моего собеседника, предельная простота, с которой он говорил о своем творчестве, отвечая с полной откровенностью на все мои вопросы. И больше всего взволновал меня его энтузиазм: как только он начинает говорить с вами о музыке “по душам”, особенно когда садится за рояль, чтобы прокомментировать свой концерт, он оживляется, воспламеняется, живет. Я переставал тогда видеть в нем руководителя Союза, педагога, загруженного делами, — передо мной был просто энтузиаст, творец по призванию, приникший к источнику истинных радостей.

Эта большая искренность Хренникова определяет силу воздействия его музыки. Я уже знал его музыку к спектаклю “Много шума из ничего”, ликующе свежую Первую симфонию, преисполненную радости жизни и энтузиазма; Вторую симфонию, более строгую в своем драматизме; концерт для скрипки, песни, музыку для кино. Через несколько дней после нашей беседы я смог побывать на представлении его оперы “В бурю”. Я думаю, что именно в этот вечер я понял по-настоящему роль Хренникова.

Эта опера заставила меня вспомнить о Верди, Гершвине и Менотти. Странное сочетание! — скажут мне. Объясню. Вспомните, как гордился Верди своим происхождением: “Io sono un paesano!” (“Я крестьянин”) — говорил он. Хренников тоже гордится своим происхождением. Он любит Елец, в котором родился, и эта большая любовь вошла в его музыку искренне и просто. В музыке Хренников не занимается ухищрениями, не оглядывается на предрассудки. Достаточно было понаблюдать за зрительным залом, чтобы понять: это произведение пользуется заслуженной популярностью, вызывает любовь к оперной музыке у всех слушателей, потому что оно поет с начала и до конца, а это так важно!

Я упомянул еще о Гершвине потому, что в опере Хренникова я нахожу (само собою разумеется, совсем в ином музыкальном контексте) гуманизм “Порги и Бесс”, ту же любовь к простому человеку, то же возвеличивание его. Я говорил о Менотти потому, что драматическое действие в опере Хренникова столь же напряженно, “кинематографично” в лучшем

смысле этого слова и способно все время поддерживать в зрителе острый интерес».

Важно понимать корни любви зарубежных поклонников Хренникова. Тихон Николаевич был до мозга костей советским человеком в лучшем его воплощении. В СССР немало пропагандистских слов было сказано о рождении новых *homo sapiens* — советских людей, преданных общему делу, честных, отзывчивых и бескорыстных во всем. «На кухнях» обыватели над этим смеялись, ибо в реальности таких людей почти что и не было. Днем с огнем не сыскать, как говорится. А Хренников таким и был. В его личности идеология проявила себя не фанатизмом, а идеалом. Он не просто верил в провозглашенные гуманистические ценности социализма, он воплощал их в своем характере, образе жизни, в своем музыкальном творчестве и общественной деятельности. Причем для этого ему не надо было писать музыкальные приношения вождям, кривить душой и притворяться; ведь адресатом его песен был идеализированный им же самим народ. И в этом смысле Хренников был очень цельной и непротиворечивой натурой. Ему всегда органически были чужды мещанство, жажда роскоши и потребительство. Он ценил коллективизм, дружбу, искренность и непосредственность чувств.

Хренников располагал к себе спустя несколько минут общения. Он умел быть «на равных» со всеми, независимо от известности и положения. Помимо открытости, которая не рекомендовалась командированным за границей, Хренников никогда не использовал положение и связи для продвижения своих произведений, организации своих гастролей. Зато сам всегда готов был прийти на помощь. Поднимая сегодня его личный архив, я обнаруживаю множество никогда ранее не публиковавшихся писем, некоторые из них мы уже цитировали. Вот строки из письма Хильды Жоливе, жены французского композитора Андре Жоливе: «Вы распространяете вокруг себя добро, причем так естественно, что кажется, что это не требует от Вас никаких усилий. Но, дорогой Тихон, я видела Вас в работе и знаю, сколько усилий Вы тратите ради Вашей страны и ради иностранцев, которые любят Вашу страну благодаря Вам. Позвольте поблагодарить Вас за все, что Вы сделали для нас».

Эта история происходила на моих глазах. Дочь Жоливе Кристина попала перед свадьбой в автомобильную аварию и сильно покалечилась: у нее были открытые переломы обеих ног. Одну ногу собирали просто по частям, она осталась короче другой и очень болела. Кристина сильно хромала. Жених от нее отказался, жизнь для красивой девушки потеряла смысл.

И тогда Хренников вспомнил про чудо-доктора из Кургана — выдающегося хирурга-ортопеда Гавриила Абрамовича Илизарова, придумавшего знаменитый «аппарат Илизарова». Позвонил ему, договорился о приезде Кристины в Курган. Лечение заняло несколько месяцев, в результате чего Илизаров полностью восстановил ногу девушке, так, что она даже перестала хромать!

А вот письмо Александра Черепнина из того же личного архива. Полгода спустя после знакомства с Хренниковым он приехал на родину, где был окружен таким вниманием и такой заботой, что сразу после возвращения во Францию писал:

«01.06.1967 год. Париж.

Дорогие друзья Тиша, Кларочка, Наташенька!

Дверь нашей парижской квартиры была открыта ключами, которые Минг изъехала из кожаной ключехранилки — подарок Кларочки, на ее пальце — перстень — подарок Наташеньки, а водворившись в нашей кухоньке, заварили Чаквинский чай — подарок Алико Мачавариани, и испил я его из стакана в под-стаканчике — подарок Тишеньки — помешав чаек с сахаром («цукор» из самолета) дивной ложечкой!

Так в Париже мы окружены теперь Вашей добротой, согреты Вашей дружбой, окрылены светлыми переживаниями нашего пребывания на Родине — незабываемыми, душевными, глубоко нас тронувшими и затронувшими, и также глубоко, душевно Вас за все, за все благодарим.

Если я могу о чем-либо еще сожалеть — это о том, что моим дорогим родителям не довелось дожить до ими всегда желанного воссоединения с Родиной, что им не дано было испытать того счастья, которое Вы мне дали; что же до меня, то стоило жить и работать до 68 лет, чтобы пережить то, о чем всю мою зарубежную жизнь мечтал и что превзошло самые смелые, самые сокровенные чаянья. Спасибо Вам, мои дорогие, спасибо и за меня, и за Минг — не нахожу слов, чтобы выразить Вам все то, что чувствую, что глубоко меня потрясло, что будет во мне жить и давать стимул к жизни и к творчеству. Испил живой воды, приобщился к тому, откуда я произошел, согрет, обласкан и полон желания выразить все это в звуках».

Помимо Александра Черепнина были другие, кто получил возможность не просто вновь побывать в России, но и услышать свою музыку в Москве, на московских концертных площадках. Среди них композитор и пианист Сергей Барсуков, композитор Николай Набоков, племянник писателя Владимира Набокова.

Сергей Барсуков прошел обычный для русских эмигрантов первой волны путь: родился в Санкт-Петербурге и начал зани-

маться музыкой в семилетнем возрасте. После Октябрьской революции его семья бежала сначала в Киев, где сын занимался некоторое время в консерватории вместе с Владимиром Горовицем, потом в Берлин и, наконец, в США. Там Сергей победил в престижном фортепианном конкурсе Национальной музыкальной лиги, что открыло ему путь к исполнительской карьере. Он выступал с оркестрами под руководством Леопольда Стоковского и Сергея Кусевицкого, одно время был частным педагогом фортепиано у дочери Сергея Рахманинова. Помимо музыки увлекался полетами на аэропланах, поэтому, когда началась Вторая мировая война, его призвали инструктором в ВВС. После войны он решил не возвращаться в США, а обосновался во Французской Ривьере, купив себе виллу под Каннами. Там он сосредоточился на сочинении музыки в модернистском ключе. Его Скрипичный концерт исполнял Леонид Коган, а Второй фортепианный играл Владимир Крайнев.

Семья Набоковых тоже бежала от революции — сначала в Крым, где юному Ники посчастливилось брать уроки у Владимира Ребикова, а потом в Штутгарт и Берлин, где он учился у Юона и Бузони. В 1923 году Набоковы переехали опять, на этот раз в Париж, и Николаю посчастливилось познакомиться с Сергеем Дягилевым. В результате получился балет «Ода», один из последних успехов Дягилевских сезонов. Набоков подружился с Баланчином, Лифарем и Стравинским. Последний, кстати, и порекомендовал ему обратиться к Хренникову, чтобы восстановить потерянные связи с родиной. В это время Набоков стал художественным руководителем Берлинского музыкального фестиваля и всячески зазывал к себе советскую музыку.

Да, вот как вошел Хренников во вкус власти, вот как он ее использовал! Об одном только можно сегодня посетовать: принципиально не занимаясь продвижением своей собственной музыки, он упускал даже те возможности, которые сами плыли ему в руки. В его архиве сохранились десятки безответных писем от исполнителей со всего мира с просьбой прислать ноты концертов, пьес, песен, приехать на гастроли. Вот типичные примеры:

«Кстати, Тихон Николаевич обещал мне принести на вокзал клавир “Сто чертей и одна девушка” — и забыл. Очень прошу прислать по почте или с кем-нибудь; также очень желателен клавир “В бурю”». Это Ростислав Гофман. Он же в другом письме: «Когда же я получу “Безродного зятя”?» Кристиан Хайндл: «Не могли бы вы прислать ноты вашей фортепианной и камерной музыки, которую мы могли бы сыграть

здесь в Вене? Я все же не теряю надежды услышать одну из ваших опер...» Ник Болин: «Мне бы очень хотелось иметь для себя на руках клавиры и либретто Ваших “Много шума...” и “Сто чертей...”». Франко Манино: «Я хочу попросить тебя и Светланова сообщить нам, какие 15 дней у вас свободны с января по июль 1974 года для того, чтобы дать пять или шесть концертов в Сан-Ремо и прилегающих районах с одной и той же программой» (концерты не состоялись).

Его знали и хотели исполнять многие музыканты. Вместо ответа он передавал многие письма в Министерство культуры и Госконцерт, где они благополучно и терялись. Отслеживать их судьбу у него не было ни времени, ни желания. К тому же в этих структурах часто служили композиторы, которых сложно было уличить в любви к произведениям успешных коллег. Что далеко за примером ходить, если даже Дмитрий Кабалевский, занимая ключевые административные позиции в Радиокomitee и Министерстве культуры СССР, а также представляя СССР в различных международных культурных организациях, вычеркивал фамилию Хренникова из всех доступных ему списков, включая списки радиотрансляций музыкальных произведений и программы концертов. Зачем? Почему? Хренников прекрасно был об этом осведомлен, но никогда, ни разу не подал виду, что знает.

Уже упоминавшийся знаменитый американский друг Сэмюэл Барбер предлагал Хренникову познакомить его со своим издателем Ширмером и даже самому стать его редактором в США, чтобы избежать ненужных коллизий и проблем с авторскими правами. «Дорогой Тихон! — писал он в письме Хренникову. — Я помню о моей замечательной поездке в СССР. С первого момента, когда Шостакович встретил меня в аэропорту и до того момента, когда ты и Кабалевский провожали меня — всё это было прекрасно. Также было приятно узнать путем личных встреч, что в твоей стране любят мою музыку. Я хотел бы снова посетить твою страну и хочу также, чтобы ты приехал снова к нам. <...>

Исходя из некоторых твоих высказываний и Кабалевского, я думаю, что организация распространения твоей музыки в США должна быть другая. Это только мое личное мнение, но ты знаешь меня достаточно, чтобы понять, что это предложение сделано исключительно из дружеского расположения. Я не могу не чувствовать, что *Leed* не лучший представитель в США для советской музыки. Эта фирма основана Голливудом, *Warner Brother* и т. д., и мне кажется, что из-за своего состава они не смогут дать истинное отражение того, что хочет выразить композитор. Например, что касается твоей Шекспи-

ровской сюиты, то твой представитель, который должен защитить не только деловые интересы, но и интересы искусства, сам должен договориться со Стоковским о включении песен в программу. Другими словами, нужен человек, который бы понимал твои желания. Я думаю, что если бы все это было в других руках, то взаимопонимание улучшилось бы. Например, я напому тебе об исполнении фортепианного концерта Кабалеvского с *Fiedlesom*. Возможно, ты не можешь ничего изменить. Однако, если ты хочешь, я предлагаю тебе своего издателя Ширмера. Я знаю его 25 лет, как одного из старейших и лучших американских издателей. Я сообщил неофициально президенту изд. Ширмера, и он будет заинтересован опубликовать любую из твоих новых работ, которую ты захочешь издать. Он также издаст некоторые прелюдии для фортепьяно Кабалеvского. В случае необходимости издания новых работ до тех пор, пока не будет заключено соглашение на авторское право между нашими странами, опубликование может производиться следующим образом: любая работа, которую ты будешь опубликовывать, будет иметь пометку "Редактировано С. Барбером". Таким образом, будет установлено авторское право США и международное и твои произведения будут хорошо исполнены.

В случае если ты распространяешь в Европе свои работы (что ты, несомненно, делаешь), соглашение с Ширмером будет иметь силу только для США. Для начала он будет заинтересован произведениями Кабалеvского для детского хора. (Передай ему, что я не смог закончить композицию для детского хора и виолончели в самолете, так как виолончелист сошел в Амстердаме, а дети заболели.) Было бы также интересно опубликовать 10 песен Шостаковича, которые недавно пела Вишневская. Собирается ли он заключить соглашение здесь? В этом случае я буду лично следить, чтобы был сделан их первоклассный английский перевод. Я так же не знаю, собирается ли он заключить соглашение на распространение и публикацию здесь его 4-й симфонии. Она произвела на меня глубокое впечатление, и Ширмер будет также заинтересован в ней. Но в этом случае не будет необходимости использовать надпись "Редактировано С. Барбером", так как нет опасности, что другой издатель попытается сделать новую оркестровку материала, цена будет достаточно высока. Без слов ясно, что мы будем также рады опубликовать твои новые произведения. При издании любой из твоих работ будут точно соблюдены твои права, и деньги от продажи будут посылаться тебе каждые полгода. Деньги могут быть посланы в СССР либо могут быть сохранены здесь для тебя. Я повторяю опять, что не хочу вы-

ступать в роли бизнесмена, но буду рад сделать это искренне по-дружески. Все это только предложения и, возможно, мысли на бумаге».

От таких предложений обычно не отказываются! Но времена были советские, все переговоры вели Министерство культуры и государственные концертные организации, в дела которых Тихон Николаевич считал неэтичным вмешиваться. И всё осталось, как было. Музыка Хренникова звучала на Западе скорее вопреки политике этих учреждений, благодаря нескольким энтузиастам, таким как французский импресарио Жан Руар или итальянский дирижер Пьетро Ардженто.

Италия — это вторая европейская страна, с которой у Хренникова случился «роман». Но, в отличие от Болгарии, «роман» с Италией был «служебным»: долгие годы Тихон Николаевич возглавлял парламентскую группу советско-итальянской дружбы и ездил в эту страну по несколько раз в году на культурные мероприятия. Однако, как всегда, у Хренникова в Италии быстро возникали личные симпатии и связи. Кроме того, еще до Октябрьской революции в Геную уехали и там осели все родственники по линии отца Клары Арнольдовны Хренниковой, урожденной Вакс.

Григорий Аронович Вакс, дед Клары Арнольдовны, купечествовал в Одессе до конца XIX века, до тех пор, пока угроза армейской службы для его детей не вынудила искать лучшее место для житья. Он торговал морем с Генуей, часто бывал в этом городе, поэтому легко туда перебрался со всеми детьми, купил дом. Единственный из сыновей, старший Арнольд, отец Клары, уезжать отказался. Торговля его не привлекала, он работал страховым агентом и жил в Житомире отдельно от остальных членов семьи. Не поехала с Ваксом и его жена, Хаясура, заявив, что не собирается менять «роскошную Одессу на вонючую Геную». Старик (а ему уже было за шестьдесят) горевал недолго и женился во второй раз.

В Генуе Григорий Аронович разбогател еще больше, стал заводчиком. Связи с семьей Арнольда оборвались после смерти последнего в 1919 году. Его детей, своих внуков, Григорий Вакс почти не знал. Привозили ему показать только маленькую Марию в начале 1900-х. И надо представить себе ужас Клары Арнольдовны, когда в 1938 году ее, сестру и братьев находит Инюрколлегия — советская организация, занимавшаяся поиском родственников за границей: «У вас в Генуе в возрасте 102 лет скончался дедушка и оставил наследство». Это было не только неожиданно, но еще и крайне не вовремя, в годы самых махровых сталинских репрессий. И хотя наследство было огромное, все советские Ваксы написали отказы: род-

ственников, мол, никаких не знаем, наследство нам не нужно. В панике стали жечь дореволюционные семейные фотографии. Единственная, кто не стала этого делать, была Клара.

Прошли годы, обстановка в стране изменилась. Как-то Клара рассказала историю своей семьи Леониду Когану, который часто гастролировал в Италии. Леонид Борисович решил поспособствовать воссоединению Ваксов и, будучи в Генуе, открыл телефонную книгу. В ней было несколько Ваксов. Он позвонил по первому номеру — и сразу попал на Кларино двоюродного брата Энрико. Тот очень удивился и обрадовался, потому что, оказывается, только вчера был на его концерте! Леонид Борисович спросил, знает ли он, что в Советском Союзе у него есть близкие родственники. Энрико ответил, что да, слышал об этом, но думал, что их уже нет в живых. Энрико пригласил Когана домой на обед, и Леонид Борисович рассказал про семью Хренниковых-Ваксов всё, что знал. Потом, уже в Москве, он потрясенно поведал Хренниковым о богатстве их итальянских родственников, об антикварной мебели, о том, какие подлинники висят у них на стенах. «Ну, Клара, тебе повезло, — веселился Тихон Николаевич. — Ты теперь на меня, небось, и не посмотришь. А ведь это всё могло бы быть твоим...»

Поначалу двоюродные братья и сестры несколько напряглись от известия о том, что в Советской России воскресли из небытия претенденты на часть уже давно поделенного наследства. Коган их убеждал, что материального интереса у Клары Арнольдовны нет никакого, что положение ее семьи в советском обществе очень высокое. В итоге его уговоры привели-таки к личной встрече.

В 1968 году Клара Арнольдовна встретилась с внуком Григория Ароновича Энрико в Риме, куда он специально приехал из Генуи. Так получилось, что он пришел в гостиницу, когда рядом никого не было — ни переводчиков, ни Лени Когана, ни Тихона. Позвонил портье: «К вам гость». Пока он поднимался, Клара разложила на столе фотографии. Стук в дверь. Она открывает и... теряет дар речи. На пороге стоит вылитый ее брат Лева. Не очень уверенно (мало ли кого там в СССР нашел Коган, может быть, ошибка) он ступил внутрь комнаты. Клара повела его к столу. «Мيو падре!» — воскликнул Энрико, едва взглянув на фото. Клара показала на фотографию, где Григорий Вакс был в окружении своих детей: «А это мой отец, рядом с вашим». Последние сомнения отпали. Со слезами на глазах Энрико кинулся целовать и обнимать Клару.

Оказалось, отец Энрико был замучен в фашистском концлагере в годы правления Муссолини. Ваксы по-прежнему за-

нимались торговлей, эксклюзивно ввозили шотландский виски в Италию. Жена Энрико Эльза была дочерью известного дирижера Эдуардо Витали. Торговая марка называлась просто «Вакс—Витали». Вообще, семья итальянских Ваксов оказалась очень интересной, интеллигентной. Богатство их не испортило, но открыло пути к самореализации. Среди них были поэты, музыканты. Они любили классическое искусство, ходили на все концерты симфонической музыки в Генуе.

Завязалась дружба, длившаяся до самой смерти Клары Арнольдовны. Родственники часто встречались, приезжали друг к другу. Про наследство никто не вспоминал.

А Тихона Николаевича большая дружба связала с итальянским дирижером Пьетро Ардженто. Он не был выдающимся музыкантом, но был крепким профессионалом, очень милым и доброжелательным человеком. Любил музыку Хренникова и часто ее исполнял в Италии, Испании, Югославии. У него была одна незабываемая особенность, когда его впервые видели люди, они впадали в ступор. Он был поразительно похож на... Сталина. Чем очень всегда гордился. Все-таки оба — южане.

Когда знаменитый скульптор Лев Кербель лепил бюст Тихона Хренникова, он познакомился у него дома с Пьетро Ардженто. Его облик так возбудил художника, что он попросил Пьетро позировать ему. Репродукции этой работы можно увидеть в альбомах, посвященных творчеству Кербеля.

Еще один итальянский друг Хренникова, долгие годы бывавший у него в доме и принимавший чету Хренниковых у себя в Италии, — это композитор Франко Маннино. Итальянская музыка в СССР, советская музыка в Италии постоянно звучали в 1960—1980-х годах благодаря таким вот личным связям, налаженным Тихоном Николаевичем. И холодная война не стала тому помехой — были бы желание и энтузиазм. Маннино по преимуществу был симфонистом, хотя и писал много для кино. Его жена была родной сестрой кинорежиссера Лукино Висконти, она его и ввела в мир кинематографа. Союз композиторов СССР часто устраивал «обмен композиторами». В Италию ехали наши, у нас гостили итальянцы с концертами, обсуждениями и, естественно, банкетами.

В 1970-х годах у Хренникова завязались дружеские отношения с известным итальянским композитором Нино Рота. Это был очень близкий ему по духу, по музыкальному видению человек. Приверженец мелодии, автор потрясающих по красоте фортепианных концертов. Но известен он в первую очередь музыкой для кино. Кто не помнит чарующую мелодию из «Крестного отца» Фрэнсиса Форда Копполы? Нино Рота написал музыку для большинства фильмов Федерико

Феллини, а также к картинам Франко Дзеффирелли, Лукино Висконти, Эдуардо Де Филиппо, Кинга Видора и даже Сергея Бондарчука («Ватерлоо»). Он был лауреатом крупнейших премий — «Оскар», «Грэмми» и «Золотой глобус».

Как-то по приезду в Москву Тихон Николаевич пригласил его к себе в гости. После обильного ужина они закрылись в кабинете и принялись музицировать. Если Хренников еще знал кое-какие произведения Нино, то тот никогда не слышал музыки советского композитора. Сначала играл Рота. Его сочинения очень понравились Тихону Николаевичу. Потом Нино стал уговаривать Хренникова поиграть. Тот сначала отнекивался, мол, уже поздно, все устали, но всё же устоять не смог и сел за рояль. Встал он из-за инструмента ближе к утру. Несколько часов Нино Рота не давал ему остановиться: «Нет-нет, Тихон, играй еще». Хренников играл и пел ему песни, написанные для театра, для кино. Сыграл свои фортепианные пьесы, кусок концерта. Нино Рота был в восторге: «Тебе, Тихон, нужно жить в Америке. Ты был бы первым композитором Голливуда, стал бы там миллионером!» Тихон Николаевич только смеялся...

Ехать в гостиницу было уже поздно, и Нино Рота остался ночевать у Хренниковых. Ему постелили на маленьком диване в кабинете хозяина по его личной настоятельной просьбе. От большого дивана в гостиной он отказался наотрез. Кабинет на Миусах был весь в книгах, бумагах, фотографиях. Стопки стояли до самого потолка. Рояль уже давно не открывался, на его крышке лежал неподъемный груз из тысяч нотных страниц. Казалось бы, что там могло понравиться Нино, в этом беспорядке? Но когда какое-то время спустя Хренниковы побывали у него в гостях, то стал понятен его восторг. Нино Рота с гордостью привел их в свой кабинет и сказал: «Смотри, Тихон, как у тебя!» Его рабочее место буквально утопало в бумагах.

К сожалению, долгой дружбы не получилось. Нино Рота вскоре умер еще совсем не старым человеком. Произошло это в 1979 году. Ему было всего 67 лет. Тихон Хренников очень горевал.

Заканчивая рассказ про бурно развивавшиеся с конца 1950-х годов международные связи Тихона Николаевича и в его лице Союза композиторов, нельзя пройти мимо месячной поездки в страну, с которой у нас так и не был заключен мирный договор после окончания Второй мировой войны, — Японию. Мира между государствами не было, но люди общались и ездили. Гастрольная поездка была организована вновь не без содействия Леонида Когана, чья ученица Еко Сато исполнила концерт Тихона Хренникова у себя на родине. Поездка из Москвы в Токио в 1965 году представляла непростое

предприятие. Прямого воздушного сообщения между столицами не существовало. Пришлось лететь восемь с половиной часов до Хабаровска на шумном Ту-114, затем ехать поездом до Находки, а оттуда морем до Японии на пароме «Байкал». Во время последней части пути море штормило. Тихон Хренников и Лиза Гилельс (жена Л. Когана) страдали от морской болезни больше других.

Зато месяц на Островах восходящего солнца превзошел все ожидания. Через день шли выступления-лекции в музыкальных колледжах Токио, Осаки и других городов. Перед аудиториями в 600—700 крайне заинтересованных слушателей Тихон Хренников рассказывал о советской музыке, играл и пел свои песни. Каждый день встречи с японскими композиторами, музыкантами, поездки по удивительной, ни на какую другую не похожей стране. 10 октября крайне удачно прошел авторский концерт Хренникова, на котором опять дуэтом выступили Леонид Коган и Еко Сато, автор играл свой фортепианный концерт. А через пару дней, под самый конец путешествия, пришла неожиданная телеграмма от дочери, которую оставили в Москве без присмотра: «Родители, уточните дату вашего возвращения. Советую поторопиться, чтобы не опоздать на мою свадьбу!»

Наташе было 25 лет, она весело диктовала телеграмму, но Кларе и Тихону после прочтения было не до смеха. Можно себе представить, с какими чувствами и мыслями они отправились в обратный путь: она это серьезно?

Оказалось — серьезнее не бывает. Любовь всей жизни обрушилась на Наташу в облике одесского мачо — морехода, гимнаста, романтика комсомольскихстроек, повидавшего мир и направленного теперь комсомолом на учебу во ВГИК. Игорь Кокарев мечтал переделать мир, но попал волею судеб или случая в дом, где ничего переделывать было не надо. Свадьбу действительно сыграли немедленно, и в августе 1966 года у Тихона и Клары Хренниковых появился на свет единственный внук — Андрей.

15. БЕЗОТКАЗНЫЙ

Когда в 1948 году Тихона Хренникова назначили генеральным секретарем Союза композиторов СССР, «у него не было ни малейшего организационного опыта, ни элементарной деловой хватки, ни общественных связей — ничего из того арсенала, который помогает руководителю принимать решения, обходить препятствия, находить верное направление среди

людских страстей и интересов. И сразу в круговороте событий сказались его корни, его свойства человека, отвергавшего крайности, хлесткий критицизм, за сегодняшним, ежеминутным видевшего перспективу, будущее творческих явлений.

Собственные очевидные симпатии и принципы не мешали смотреть беспристрастно, действовать ненавязчивым убеждением, без опрометчивой крутости. Простой и доступный, ничего не потерявший в общительности, он и здесь оставался открытым, душевным, с органической скромностью русского интеллигента, для которого высокая должность являлась не средством тщеславного возвышения, а обязанностью, возложенной товарищами по искусству и, следовательно, им необходимой и полезной.

Управляя, Хренников учился руководству как труднейшему из человеческих навыков и талантов. И научился, явив редкий пример: почти тридцать лет он единодушно избирается композиторскими съездами на эту должность, побеждая не желанием ее занимать, не властью, а сложившейся гармонией организаторских качеств и внимания к людям».

Хоть эти слова и были написаны музыковедом Софьей Хентовой в середине 1970-х годов, когда Хренников был как бы недосыгаем для критики, они ничуть не устарели и еще более важны сейчас, после того водоворота оценок и переоценок, в которые ввергла перестройка немало людей, значимых для отечественной культуры.

Тихон Николаевич руководил союзом людей творческих, мыслящих совершенно по-разному, бредущих каждый своей дорогой, со своими амбициями и сложностями характера, и ему необходимо было выработать сверхтолерантность ко всем, несмотря на то, что у него тоже был свой, совершенно конкретный путь в искусстве. Композитор, как и любой творец вообще, имеет право на эгоцентричность. Хренников был минимально эгоцентричен и обладал высочайшим даром терпимости — это общее мнение всех, кто знал его лично.

Его главным внутрисоюзным делом была работа «пожарником». Он гасил политические конфликты и сглаживал острые углы напряжения в межличностном общении. На его голову выливалось абсолютно всё — и это всё надо было разгребать. Вот, например, один известный композитор сказал где-то публично, что не знает ни одной женщины-дирижера. Тут же возмущенное письмо Хренникову от представительниц слабого пола: нас оскорбили! Требуем разобраться!

Чего только не происходило между коллегами за годы его руководства Союзом! Я, конечно же, не собираюсь писать здесь историю Союза композиторов, равно как и пересказывать те

сплетни, что осели в архиве Хренникова на пожелтевшей бумаге подписанных и анонимных писем. Но для понимания того, с чем ему приходилось сталкиваться, вкратце коснусь одной большой темы. Ось Москва — Ленинград. Противостояние московского и ленинградских композиторских союзов.

Противостояние — это не совсем подходящее слово, хотя как раз его чаще всего и использовали сами композиторы. Противостояния не было, напряжение — присутствовало.

В Ленинграде обнаружились некие зачатки оппозиции к «центральной музыкальной власти». Круг ее можно было очертить условно так: Шостакович и ученики. Группу характеризовал дух противления музыкальному догматизму, который сейчас почему-то связывается с именем одного Тихона Хренникова. Приблизительно это звучало так: Москва стоит на старотональных позициях, она не хочет изменения музыкально-грамматических начал, она не ищет новых гармоний, соответствующих духу напряженного времени, а мы в Питере ищем.

Хренникову было поручено разобраться с оппозиционным очагом. От него ждали жесткого хода. Тихону Николаевичу, который, конечно же, никакого оппозиционного логова в Ленинграде не видел, пришлось поломать голову, как же оставить всех при своих. И он в конце концов нашел выход!

В 1960 году был создан новый творческий союз. Хренников вспомнил, что у всех союзных республик есть творческие союзы композиторов, а в России такого создано не было. И появился Союз композиторов РСФСР, который возглавил... Шостакович! Заметим, что Российский союз у кинематографистов, например, появился только после распада СССР. Да и Российской академии наук в те времена тоже не существовало.

Передав Шостаковичу таким образом часть властных полномочий, Хренников как бы снял с себя ответственность за происходящее в Ленинграде. Он теперь не один отвечал, например, за остроту и смелость молодых ленинградских композиторов Бориса Тищенко, Сергея Слонимского и других, которые обращались к музыке со словом (со стихами Ахматовой, например), что вызывало особенно сильное беспокойство в ЦК партии — слова там очень боялись. И когда сам Шостакович в 13-й симфонии (1962) обратился к поэзии Е. Евтушенко и превратил свою ораторию практически в политическое высказывание огромной силы, спросить было не с кого. Расчет на то, что Хренников у себя в Союзе закрутит гайки, не оправдался. Союз композиторов РСФСР формально ему подчинялся лишь частично. Напряжение спало — контролирующие органы переключились на новый союз, но авторитет Шоста-

ковича был непререкаем, тронуть его никто не смел. За счет этого ленинградские композиторы ощутили определенную свободу действий.

Эта история показывает государственный масштаб мышления Хренникова как руководителя общесоюзной общественной организации, являвшейся по существу инструментом партии для управления творческой интеллигенцией. Возможность сохранить хоть какую-то самостоятельность и независимость творческого союза в этих исторических условиях целиком зависела от дипломатического таланта и жизненного кредо его руководителя. Талант, как мы видим, у Хренникова был, а его жизненное кредо было сформулировано в отцовском напутствии: «живи сам и давай жить другим».

В Союзе композиторов бытовало мнение: когда все двери оказывались наглухо закрытыми и проблема выглядела неразрешимой, надо идти к Тихону. И он почти всегда находил ключ к решению проблемы. Всесильным он не был, но его авторитета и влияния хватало на то, чтобы развязать большинство бытовых, житейских узлов для тех, кто к нему обращался.

Вот что писала Валентина Чемберджи в книге воспоминаний «В доме музыка жила», изданной в 2002 году: «В 1965 году у мамы (композитора Зары Левиной) случился первый, очень тяжелый инфаркт. В тот же день я обратилась к Тихону Николаевичу и попросила его помочь положить маму в хорошую больницу. Я позвонила ему по телефону, робея. Он снял трубку. Он всегда сам снимал трубку. В годы, следовавшие после маминой кончины, я пыталась время от времени дозвониться кому-нибудь из ее знаменитых друзей — не стану приводить их имен, потому что занятость не вина. Ни по одному из телефонов никогда никто из них не ответил. Когда же, собравшись с духом, я набирала номер Тихона Николаевича, в трубке раздавалось ласковое и протяжное “аллооо”. Я старалась всегда говорить как можно быстрее, чтобы не занимать его время, отчего моя косноязычность только усиливалась. Помню, как я сообщила ему о несчастье, — у мамы тяжелый инфаркт. Он очень огорчился и сам без лишних слов сказал, что сделает всё возможное. Уже на следующий день мне позвонили из Кремлевского отделения Боткинской больницы, и маму положили туда. Хорошо, что именно туда, потому что там были не “анкетные”, а настоящие врачи, и они ее выходили, хотя положение сначала было угрожающим. Во время маминой болезни я всегда обращалась непосредственно к Хренникову, а так как у мамы было пять инфарктов, мне пришлось сделать это много раз, и он всегда помогал мне. Могу ли я забыть об этом? Никогда. Это было дело, а не слова».

Подобный подход был и в отношении музыкальных работ коллег. Тихон Николаевич помогал с их исполнением и продвижением. По воспоминаниям той же Валентины Чемберджи, она долго мыкалась в попытках устроить запись Второго фортепианного концерта ее матери, который композитор незадолго до ухода из жизни назвала самым значительным своим произведением. Знаменитые дирижеры не удостоивали ее даже ответов на просьбы исполнить его. И только Хренников, к которому она обратилась в полном отчаянии, быстро решил этот вопрос: концерт записали на радио в исполнении Бориса Петрушанского, дирижировала Вероника Дударова. Таким образом эта музыка была спасена и сохранена.

Огромную роль в создании «хренниковского» стиля руководства Союзом композиторов сыграла его многолетний секретарь Таисия Николаевна Дельцова. Без помощника, который знал все нюансы внутреннего строения организм-организации, обладающего хорошими организационными навыками, служащего буфером и берущего на себя часть решения простых дел, Хренников бы просто утонул в море мелких и по большому счету не требующих его вмешательства вопросов. Он не страдал болезнью многих чиновников и руководителей — желанием замыкать на себе решение абсолютно всех дел. И в Таисии Николаевне нашел для себя идеального секретаря. Она была умной и решительной женщиной, обладала великолепным чувством юмора, интуитивно разбиралась в людях, мгновенно ориентировалась в ситуации, понимая, что и насколько важно, что потерпит, а что — нет. И, главное, она была безгранично уверена в правоте дела, которому служил сам Тихон Николаевич.

В одной сфере она была еще и главным советчиком первого секретаря — той, что касалась личной жизни и решения бытовых проблем членов Союза композиторов и их семей. Понятно, что именно эти проблемы волновали больше всего тысячу с небольшим членов этого Союза. Тихон Николаевич физически бы не смог уделять этим вопросам столько времени, сколько от него требовали, поэтому Таисия Николаевна многие решения брала на себя. По воспоминаниям Валентины Чемберджи, «дверь в приемную всегда была открыта, туда мог заглянуть и войти каждый, — правда, “Таисия”, как называла ее мама, никогда не выпуская из рта сигареты, своим низким глухим голосом постоянно говорила одновременно по множеству телефонов (дел у Хренникова было невпроворот), но если было очень нужно, то Таисия Николаевна делала паузу, выслушивала пришедшего и в мгновение ока проникала в суть дела. Все очень любили ее».

Сам Тихон Николаевич необычайно ценил своего секретаря-референта: «Через нее проходили все бумаги, формальные и неформальные, секретные и анонимные. Я доверял ей абсолютно! К тому же мне она подчас просто заменяла так называемую кремлевскую “вертушку”. Я ведь всё время — почти до самого конца! — отказывался от “вертушки” — не хотел, чтоб “начальство” трезвонило по каждому поводу, мешало работать. Так что найти меня было непросто. А вот я находил любого нужного мне человека за несколько минут — благодаря Таисии Николаевне. Непостижимо, каким образом она умудрялась отвечать на десятки звонков, адресованных в секретариат либо лично мне, именно то, что было нужно. Гениальная интуиция и прекрасное знание дел в Союзе!»

Когда в 1983 году Таисия Николаевна скорпостижно скончалась от инфаркта (у нее заболела спина, и она два дня грела ее у печки, а оказалось, что боль туда просто отдавала), Тихон Николаевич был безутешен. Казалось, что найти ей замену — и по профессиональным навыкам, и по человеческим качествам — невозможно. Но Хренников вспомнил, что как-то Таисия сама в шутку обмолвилась: «Если со мной что-нибудь случится, единственный человек, который Вам будет нужен, — это Калерия Долуханян».

Жена трагически погибшего в 1968 году в автокатастрофе по дороге в Рузу композитора Александра Долуханяна была ближайшей подругой Таисии Николаевны. В то время она работала в издательстве «Советский композитор». Хренников вызвал ее и сообщил: «Завтра Вы выходите на работу вот в этот кабинет. Так завещала Таисия».

И шутка обернулась истинной правдой. Калерия Николаевна действительно сумела заменить подругу на столь непростом и ответственном участке работы. Тем более что и отрезок истории выпал на ее долю отнюдь не самый спокойный. Ей пришлось «встать грудью» на защиту Хренникова в годы перестроечного свержения авторитетов, фактически работать его пресс-секретарем. Поскольку она «изнутри» знала Союз композиторов, ей не понадобилось времени, чтобы входить в курс дела, она сразу же «впряглась в работу». Она знала и умела абсолютно всё, что знала и умела Таисия Николаевна. Даже курила одну сигарету за другой. Единственное отличие — возможно, была чуть помягче.

Коллеги в Тихона верили безгранично. Они чувствовали себя «как за каменной стеной». Предоставлю слово им самим. Вот всего лишь несколько выдержек из писем, сохранившихся в семейном архиве Хренникова:

«...Огромной радостью, которой озарены сейчас мои преклонные годы, я обязан не только своему скромному вкладу в сокровищницу нашей культуры, но в решающей степени твоей действенной помощи, твоим усилиям, помноженным на твой великий авторитет. Мы, композиторы, в своем кругу часто говорим: нам здорово повезло, что во главе нашей творческой организации многие годы стоит умный, дальновидный, глубоко человечный руководитель Тихон Хренников» (Дмитрий Покрасс, 15.05.1975).

«Моего дорогого друга, младшего по возрасту, но старшего по мудрости, человека, рядом с которым я имел высокую честь оборонять Москву, таланту яркому и такому самобытному, носителю только ему присущей музыкальной формы и мысли, столь близкому мне по восприятию жизни, бесконечной доброты, Тихону Хренникову — мой земной поклон, богатырские объятия и братские поцелуи...

Твой верный друг Же Иосиф Прут» (10.06.1973).

«Дорогой Тихон!

Хочу тебя сердечно поздравить с успешным завершением работы нашего Съезда и результатом выборов, отразивших давно заслуженные тобой любовь и уважение нашего композиторского содружества.

Желаю тебе счастья, новых успехов и здоровья, твердо зная, что твое здоровье будет надежным залогом того, что все лучшие стороны человеческого, этического, общественного и творческого богатства твоей личности еще долго-долго будут нас всех радовать тем завидным единством, которое, к превеликому сожалению, так редко встречается.

С уважением любящий тебя Жея Жарковский» (12.04.1974).

Какой он был в жизни, Тихон Николаевич Хренников? Как вел себя, как разговаривал? Может быть, мы оказываемся в плену идеализированной картинки его друзей-коллег, в чем-то зависимых от него самого и его решений? Легкий подхалимаж, переходящий в пение дифирамбов, — и всё, настоящего человека скрыла от грядущих поколений волна восхвалений.

Нет, есть свидетельства и других людей — незаинтересованных, почти случайных. К такому я отнесу народного художника России Владимира Минаева. Как-то однажды он принес Тихону Николаевичу небольшой рассказ о нем самом — то ли к юбилею, то ли к какой-то другой памятной дате. От чистого сердца. Просто захотелось рассказать о своем большом друге, о соседе по дому (Минаев был женат на доче-

ри композитора Анатолия Александрова и жил в композиторском доме на Миусах). По-моему, этот рассказ так и не был опубликован и остался пылиться в хренниковском архиве. Уж слишком он безыскусный, простой. Но эта аутентичность и привлекает ныне: вербальный портрет Хренникова с натуры из 1960-х годов:

«Как-то звонит мне по телефону Тихон Николаевич, просит, если есть сейчас время, зайти к нему ненадолго. Жили мы тогда в одном доме, в одном подъезде. Быстро спускаюсь.

Оказывается, он случайно на каком-то вокзале встретил пожилую больную женщину с сыном. Они ночевали там не первую ночь. В Москву приехали, чтобы устроить мальчика в какое-нибудь художественное училище.

Тихон Николаевич попросил меня посмотреть его рисунки. Мальчик привез их целую папку:

— Мне кажется, что парнишка не без дарования. Может быть, впрочем, я и ошибаюсь...

Сразу же я должен заметить, что когда бы ни возникал у нас с Тихоном Николаевичем разговор о живописи, вообще об изобразительном искусстве, он не был категоричен в своих оценках: “мне кажется...”, или вопросительно: “Это действительно хорошо?”, “мне нравится, но я, конечно, не судья...” и т. п.

А ведь, к сожалению, как часто слышим мы в присутствии профессионалов такие безапелляционные приговоры от людей, очень поверхностно знакомых с тем или иным искусством.

На протяжении многих лет знакомства и, позволю себе сказать, дружбы никогда не слышал от Тихона Николаевича таких категорических утверждений. Как правило, это было именно в виде вопроса или просьбы объяснить, показать, доказать, даже в тех случаях, когда чье-то имя по странным обстоятельствам (как это, правда, бывало во все времена) раздувалось чуть ли не до уровня гения.

Возвращаясь к мальчику с вокзала, скажу, что он уже художник и, надеюсь, будет и в дальнейшем расти, имея для этого хорошие данные.

Я рассказал об этом маленьком эпизоде, очень характерном для Хренникова. А ведь Тихон Николаевич, как верно многие знают, человек крайне перегруженный уймой самых сложных дел и обязанностей.

Он очень не любит жаловаться на свою усталость, старается не показывать ее. Но бывало, приходя домой уже поздно вечером, не выдерживал, облакачивался головой о спинку кресла, глаза сами закрывались, разговор обрывался.

Как-то в такую минуту раздался телефонный звонок. Я протянул руку взять трубку, но он сразу очнулся — “нет, нет, я сам”, — и долго терпеливо разговаривал с уборщицей, кажется, из Дома композиторов, которую будто бы обманули и не дали обещанной премии или что-то в этом роде. Как внимательно он выслушивал жалобу, как подробно советовал, что и как надо сделать, кончив тем, что сам всё это проверит, и тут же записал в книжку, всю исписанную и исчерканную до предела.

И делал и делает — кому что-то по квартирным делам, кому нужно срочно достать редкое лекарство, кого-то помочь определить в больницу и т. п. При этом они с женой никогда “не прячутся” от этих бесконечных просьб, звонков, посещений. Двери их дома для всех открыты.

Я не боюсь заявить это, так сказать, “рекламировать” для всех истинную демократичность Тихона Николаевича. Это и так давно всем известно. Вспоминаю об этом потому, что самой большой загадкой для меня была и остается сейчас — когда Хренников работает для себя, когда же он пишет, сочиняет. Часто, это я хорошо знаю, бывает такое по ночам. Но, наверное, невозможно же жить без сна?

Вспоминая свое первое знакомство с Тихоном Хренниковым, не могу утверждать, что так уж сразу был очарован им, несмотря на его огромное обаяние. А дело, очевидно, в том, что я как-то всю свою сознательную жизнь крайне настороженно, с опаской относился ко всякому человеку “с именем”. Это трудно выражаемое словами чувство, но, скорее, всего это было ожидание при несколько болезненном самолюбии, что мне в любую минуту могут показать “на свое место”.

Познакомились мы летом во время отдыха на море, вскоре после окончания войны. Имя Хренникова было уже очень популярным. Он был постоянно окружен друзьями и знакомыми.

Мне показалось, что, впрочем, вполне естественно, будто он и не очень-то меня приметил или почувствовал во мне что-либо стоящее внимания.

Только через некоторое время я убедился в совершенно замечательном свойстве характера Тихона Николаевича быть абсолютно “на равных” решительно со всеми, независимо от известности, положения, дарования.

С тех пор прошло более тридцати лет, и сейчас я могу повторить это слово в слово, хотя много за эти годы бывало сложнейших ситуаций, встреч, напряженных нервных дней и т. д.

Мне кажется, что это одно из славных свойств человеческого характера. Мы очень часто говорим о скромности и так-

же часто любим приписывать это знаменитым людям прошлых времен, да порой и ныне живущим.

А всегда ли это так?

Правда, что подразумевать под понятием “скромность”? Ведь может быть и умело наигранная скромность. Я знал известного актера, о котором всеми было принято говорить как о человеке, удивительно сочетающем талант, популярность с редкой скромностью. А потом проявилось такое... Впрочем, не надо подробностей.

Наверное, речь может быть о врожденном и неизменном чувстве истинного демократизма, то, что мы называем “полученное с молоком матери”. Вот этим прекрасным качеством безусловно обладает Тихон Николаевич.

Не мне судить о таланте и значении музыканта, композитора. Как я уже сказал, я твердо стою на позиции, что таковым судьей может быть только в высшей степени подготовленный человек — профессионал. Да и то как часто были и бывают не очень верные определения или со временем выяснившиеся ошибки.

И несмотря на то что музыка постоянно присутствовала в моем доме, не берусь публично высказываться об этом высочайшем искусстве. Хотя, как известно, музыкальность является неизменным участником всякого творения, всякого искусства.

Но об одном своем наблюдении мне всё же хочется сказать, хотя не сомневаюсь в том, что никакого особого открытия в этом и не делаю. Многие хорошо знающие Т. Н. Хренникова это понимают, чувствуют.

Мне кажется, что в жизни и в музыке Т. Хренников на редкость прочно слит в единый цельный организм, в одно существо.

На первый взгляд это может показаться банальной истиной. Но я убежден, что такой полный сплав, и внутренний и внешний (наиболее поддающийся маскировке), бывает отнюдь не часто, во всяком случае в таком открытом чистом виде.

Можно было бы привести немало примеров из истории литературы и искусства. Известно, например, что такой писатель, как М. Зощенко, почти никогда не смеялся, говорят, был довольно угрюм и не очень разговорчив. Да и другие “великие”, державшиеся предельно сдержанно, как бы боясь открыться перед людьми, выдать тайны душевные, показать свою мягкость или нежность. Конечно же, у каждого свое, нет законов, полных повторений.

Но у Тихона Хренникова вся его натура порывистая, с заражающим темпераментом, ярким юмором — это во многом

его музыка: вот идет что-то нежно-красивое, мягкое, постепенно как-то нарастая, усиливаясь и вдруг неожиданно взрывается ликующим весельем, словно никак не может автор усидеть спокойно на месте, стремительно “вскакивает” и тормозит притихших слушателей, как и в жизни, — кто из хороших знакомых не знает его вдруг вспыхивающего заливающего хохота.

Ему не бывает скучно слушать почти любого собеседника. Он умеет находить для себя интересное, а уж если что-то веселое или остроумное...

Каждый в общении с ним скоро начинает себя чувствовать совершенно свободно, будто давно-давно близко знаком.

Кстати, об умении слушать собеседника, кем бы он ни был — близким ли другом, или совершенно незнакомым человеком. Как редко, к сожалению, мы умеем это и, главное, хотим делать, часто объясняя своей перегруженностью, утомлением и т. п. А как же это нужно, как важно! Как часто хочется человеку “раскрыть душу”.

Неоднократно я бывал свидетелем, как умеет Тихон Николаевич раззадорить собеседника, “подогреть” и убедить, что его интересно слушать.

Я немного делюсь только тем светлым, что наблюдалось мною в общении с талантливым и сложным человеком, прекрасно понимая, что в жизни бывает много контрастов, стрессов, вызывающих резкие смены настроения, и Тихон Николаевич, наверное, может быть резким, а в какие-то минуты даже жестким, могу допустить и такое.

Я ведь не пишу большой исследовательский труд, а только совсем немного и, наверное, совершенно нестройно пытаюсь дать хотя бы легкий эскиз к его портрету.

Возвращаясь к началу нашего знакомства, к тем улетевшим далеким годам, помню, уже составив представление о Т. Хренникове как человеку очень веселом, как теперь говорят, “взрывном”, как-то рано утром выйдя к морю, увидел его одиноко сидящим среди еще пустынных дюн. Было очень тихо. Море чуть-чуть шелестело у берега.

Подойдя поближе и уже собираясь окликнуть его, я остановился, удивленный, что передо мной (не замечая меня) сидел будто какой-то другой человек: выражение лица, широко раскрытые, а не обычно сощуренные глаза, устремленные к горизонту, говорили о каком-то очень глубоком раздумье, грусти.

Я повернулся, чтобы тихо уйти, сделал всего шагов десять, как вдруг он меня окликнул... Уже через пять минут, шагая по влажному песку, он рассказывал мне что-то смешное, громко закатываясь своим заразительным смехом.

Не может быть точного портрета, да и никогда не было, ни о ком. Но всякое наблюдение, даже самое маленькое, в какой-то степени (кем бы оно ни было сделано) приближает к нему.

Ради этого, даже очень коротко, хочется сказать свое».

Спасибо вам, Владимир Минаев, за этот спонтанный рассказ о герое этой книги. Без вас его портрет был бы неполным. Вы дали нам то, что сегодня так трудно найти — голос непосредственного свидетеля ушедшего времени.

Но вернемся к делам союзным.

Тихон Николаевич сам возложил на себя (и на Союз композиторов) важную задачу музыкального просвещения огромной страны. Настоящая музыка должна дойти до каждого человека, как бы далеко от Москвы он ни жил:

«Беда в том, что, пропагандируя музыку, мы забываем тех, кто игнорирует музыкальные залы. Я знаю только один способ разжечь интерес к музыке: рассказывать о ней и побуждать слушать ее. Ну как, в самом деле, привить тягу к живописи, если человек не видел произведений Рембрандта или Пикассо? Как понять гениальность Толстого, не читая “Воскресения” или “Анны Карениной”?

Это же просто: если ты ничего не знаешь, то ничто тебя не интересует. Чем больше знаешь, тем безграничнее любовь к познанию. Искусство существует тысячелетия. Оно необходимо людям, это духовная атмосфера, вне которой немислима цивилизация, духовная жизнь. Об этом не мешает помнить всем, кто причастен к эстетическому воспитанию, в том числе, конечно, и клубным работникам...

Правы те, кто утверждает, что нет плохих слушателей, а есть плохие организаторы концертной жизни. Давайте воскресим испытанные формы подготовки аудитории к каждому значительному музыкальному событию: рекламу, газетную информацию, живое слово, обращенное к слушателям. Если по радио, городскому или заводскому, или просто на клубной встрече звучит Григ, пусть расскажут о нем, о любви Чайковского к знаменитому норвежцу, пусть побольше в этом рассказе будет ассоциативных связей — они возбуждают слушательскую фантазию.

Начинать надо с детства. С колыбельной. С музыкальной атмосферы семьи. С учителя пения. Но это особая тема. Поговорим о воспитании вкуса за пределами школы. Замечательный русский композитор и критик А. Серов сказал однажды, что “всё плохое в музыке гораздо более навязывается, чем в других искусствах. Плохую книгу вы закроете на второй странице, от

плохой картины отвернетесь, а в музыке не так...». Вот почему всем нам надо заботиться о том, чтобы наш музыкальный быт отличался эстетической чистотой, благородством вкуса».

И Тихон Николаевич активно искал новые формы пропаганды музыки, нестандартные подходы к концертной деятельности. Так, например, еще в 1960 году он способствовал организации гастролей оркестра Горьковской филармонии под руководством дирижера И. Гусмана по двадцати двум городам России, в которых не было собственных симфонических оркестров. Год спустя композиторы Борис Тищенко, Юрий Милютин, Аркадий Островский, Серафим Туликов, Оскар Фельцман и сам Тихон Хренников отправились в музыкально-пропагандистский автопробег Москва—Ленинград по опыту революционных агитбригад. Десять дней они ехали по этому маршруту, останавливаясь по дороге для концертов в маленьких городках и даже деревнях. Выступали в клубах, концертных залах, иногда аккомпанировали артистам на пианино, которое стояло прямо в кузове. У грузовика откидывался борт, он превращался в импровизированную площадку. Успех огромный: когда еще в такое захолустье приедет столь представительный культурный десант? Среди артистов в автопробеге принимали участие Лидия Казанская, Виктор Кохно и молодой Иосиф Кобзон.

В 1969 году испробован еще один вариант гастрольного турне с максимальным охватом «заброшенной» в музыкально-концертном плане территории. В турне по городам Поволжья на теплоходе «Казань» отправляется Симфонический оркестр кинематографии во главе с его художественным руководителем Эмином Хачатуряном. С оркестром едут первоклассные исполнители: пианист Николай Петров, скрипач Виктор Пикайзен, бас Леонид Болдин.

Подобные акции оставались, к сожалению, единичными примерами. Перенести этот опыт в масштаб всей страны, сделать подобные музыкально-просветительские «вылазки» регулярными должны были концертные организации. Но жили они по своим законам, их деятельностью уже тогда не зря интересовался ОБХСС. Да, рыночных отношений в стране еще не было, но доходные места существовали всегда, и одними из них были филармонии и разные гос- и москонцерты. В условиях наступления песенно-попсовой культуры и на советскую художественную песню, и на классическое музыкальное искусство Союзу композиторов становилось всё тяжелее вести свою агитационную деятельность. А концертные организации неумолимо поворачивались в ту сторону, откуда им светило «бабло», причем, что особенно было приятно, «левое», себе в карман.

В 1970-е годы дирижер и композитор Евгений Светланов предложил даже создать в нашей стране передвижной, внефилармонический симфонический оркестр. Его преимущество могло быть в том, что он оказывался свободен от привязки к конкретной концертной организации и существовал бы сам по себе. Главным полем для деятельности стали бы города, население которых обделено вниманием гастролеров, где нет своих оркестров, но есть залы, в которых можно выступать. Эта подвижническая идея так и осталась тогда на бумаге*.

16. НА ПИКЕ ФОРМЫ

«С большим волнением готовлюсь исполнить новый концерт, задуманный уже давно. Концерт трудный для исполнения, но, думается, в этом жанре имеет смысл написать что-то такое, в чем бы пианист мог показать свои возможности. К этому я и стремился. И тут, конечно, особый повод для волнения... Второй фортепианный концерт задумывался как жизнеутверждающее, жизнерадостное сочинение, которое отзывалось бы в слушателе светлым настроением, ощущением счастья быть человеком на нашей прекрасной земле, жить и творить; сочинение, которое бы игралось приятно, удобно, что ли, и давало бы возможность исполнителю испытать свой виртуозный потенциал. Я хотел по-новому посмотреть на эту форму и преодолеть ее стандарт».

Так писал Тихон Николаевич Хренников в 1972 году, вступая в пору своей второй композиторской молодости. Крупные формы — инструментальные концерты, симфония, балеты — следовали одна за другой. За десять лет — с конца 1960-х по конец 1970-х — композитором было написано очень много музыки — зрелой, волшебной красивой, утверждающей единый «хренниковский» стиль. С одной стороны, в нем появились философская углубленность, интеллектуальная сосредоточенность, с другой — по-прежнему звучали юношеская свежесть и бодрость молодого духа.

Второй концерт для фортепиано с оркестром хотя и отделен от первого тремя десятилетиями, во многом продолжает линию, намеченную в более ранних произведениях. С Пер-

* Похоже, эстафету подхватил наш замечательный современник, дирижер Валерий Гергиев. Его ежегодный «Пасхальный фестиваль» — настоящий марафон из десятков концертов, несущих искусство в самые удаленные уголки нашей страны, туда, куда порой «не ступала нога музыканта симфонического оркестра». В «Пасхальном фестивале» живет рациональное зерно, заложенное идеей Светланова.

вым концертом его роднит отличное понимание природы пианизма, причем в специфически концертном плане, чувство ансамбля фортепиано и оркестра, умение находить интересные и разнообразные пассажные формулы. Но если смотреть шире, то можно заметить, что музыкальные образы Второго фортепианного как бы вбирают в себя различные черты всех предыдущих концертов композитора: динамическую напористость Первого фортепианного, красочность и гармоническую жизнерадостность мироощущения Первого скрипичного, философскую углубленность, поэтичность и жанровую характерность Первого виолончельного. В этом заключается диалектика творчества талантливого художника — он всё тот же, и он новый. Уникальность музыкального языка Хренникова в сочетании неизменности основных эстетических принципов, характерных черт индивидуального стиля с восприятием новых, рожденных временем и душевным порывом тенденций.

Этот концерт, звучащий всего около пятнадцати минут, бесспорно является одной из вершин не только творчества композитора, но и всей советской музыки. Среди несомненных достоинств концерта помимо лаконизма и музыкальной точности называют глубоко национальный русский характер музыки и современность средств ее выразительности, сочность оркестрового звучания и насыщенность фортепианной партии. Второй концерт выглядит импозантно, привлекает красочностью и даже нарядностью звучания. Яркая мелодия темы, излагаемая в смелом фортепианном соло, открывающем и завершающем концерт, действует как своеобразная арка, скрепляющая конструкцию. Сопряженность начала и конца подчеркивает стройность партитуры. Финал уравнивает стремительность двух центральных частей, окружая их островками торжественного спокойствия.

Замечательный пианист Николай Петров восторженно говорил об этом произведении: «Я был свидетелем подлинного триумфа, выпавшего на долю композитора после авторского исполнения Второго концерта в крупных городах Испании. Я играл этот концерт в Москве, Ленинграде, Саратове, Кишиневе, Куйбышеве и других городах Советского Союза с лучшими симфоническими оркестрами страны. Должен сказать, что с каждым разом я нахожу в этом произведении новые стороны, новые краски, новые выразительные нюансы, потому что эта необыкновенно содержательная музыка как бы концентрирует в себе мысль умного, яркого художника, умеющего видеть в окружающем нас мире и его острые конфликты, и то прекрасное, ради чего стоит жить... Второй концерт Хренникова, без сомнения, — выдающееся событие в музыкальной

жизни страны. Точные и свежие его краски, отличный пианизм, великолепная оркестровка — всё это обеспечивает концерту одно из ведущих мест в современном фортепианном репертуаре. Художник передовой, ищущий, Хренников умеет, оставаясь в русле лучших традиций мирового пианизма, найти новые, нехоженые пути, новые формы и художественно убедительные средства музыкальной выразительности».

Концерт понравился сразу — и безоговорочно. После премьеры журналист и писатель Юрий Жуков написал Хренникову письмо:

«Дорогой Тихон!

Я позволяю себе обратиться к Вам именно так, потому что перед моим взором всегда остается тот веселый чубатый парень, который дал путевку в жизнь лихим пьяным, которые вечно пляшут у бочки, — кстати, эти прониры чуточку сунули свой нос и в Ваш второй концерт!..

Пишу я Вам затем, чтобы выразить самое искреннее восхищение этим концертом, который вчера доставил искреннее наслаждение Розе Наумовне и мне. Я не музыковед, не критик, а просто любитель музыки и не могу входить в тонкости анализа, но попросту, по-человечески скажу: это очень-очень здорово! Как жаль, что Вы так долго не возвращались к жанру концерта!»

Но главное, что коллеги-композиторы и музыковеды на этот раз являли единодушие — в концерте не к чему придрать-ся. Общее мнение выразил композитор Кара Караев в письме Хренникову: «Вслушиваясь в звучащую музыку и размышляя затем над ней, я убедился, что Вы, оставаясь самим собой — талантливейшим композитором, создающим искреннюю, ясную и глубоко содержательную музыку, во Втором концерте высказали и проявили какие-то новые качества, какой-то внутренний второй план, подтекст углубленных, чуть запятанных внутри чувств и глубоких размышлений, которые вводят слушателя в мир мудрых и немного печальных чувств и сосредоточенных размышлений. Все эти качества во Втором концерте выявлены с особой убедительностью и властно ведут за собой сознание и чувства слушателя, включая его в процесс сопереживания с автором, подчиняя его замыслу композитора, которому есть что сказать, сказать убедительно, с подлинным вдохновением и страстью.

Простите за все эти излияния, но мне очень хотелось высказать всё это Вам — художнику, чье творчество и талант я очень люблю, ценю и верю в его искренность и правдивость, как в творчестве, так и в перипетиях нашей повседневной жизни».

Концерт был оценен по достоинству. За него Тихон Хренников был удостоен высшей творческой награды в СССР — Ленинской премии. Случилось это спустя 25 лет после того, как он возглавил Комитет по Государственным (бывшим Сталинским) и Ленинским премиям. До этого Хренников получал Государственную премию только один раз — в середине 1960-х годов за серию струнных концертов. Как странно сегодня читать появляющиеся то тут, то там мнения, что Тихон Хренников, оказывается, стремился к наградам и почестям. Лучше, для примера, посчитать их у других композиторов — Прокофьева, Шостаковича, Хачатуряна.

Рядом со Вторым концертом для фортепиано стоит Третья симфония композитора, написанная «по горячим следам». Ее же 15 минут звучания* — но как спрессованы в них музыкальные мысли! Симфония проносится вихрем, схватывая слушателя первыми тактами и не отпуская его сознание до самого последнего аккорда. После ошеломительного финала, сбивающего с ног, не сразу приходишь в себя — что это было? Нелегко сказать в симфоническом жанре нечто новое, найти путь к оригинальной трактовке. Но именно новаторством отмечена партитура Третьей симфонии.

На первом показе этого произведения педагог Хренникова в Московской консерватории, уже престарелый Генрих Литинский, не мог сдерживать слез. Расчувствовавшись, он написал автору:

«Глубокоуважаемый Тихон Николаевич, дорогой мой Тишенька!

Гляжу на заглавную страницу Вашей Третьей Симфонии и в мыслях ассоциативно встают самые разные третьи симфонии разных авторов, разных эпох, в том числе и в первую очередь творения, воплотившие в себе живительные соки своего времени, вызвавшие к жизни бессмертные страницы.

Я вижу и слышу насквозь Вашу Третью Симфонию, которая вселяет в меня чувство гордости тем, что она до предела напоена духом величайшего по своему смыслу и историческому значению времени.

Этот дух — не только в образно содержательном, идейно-художественном тематизме, в интонационно-мелодической,

* Хренников не любил «растекаться мыслью по древу». Большинство его симфонических работ очень компактны, длительностью не более двадцати минут. Он считал такое время оптимальным, чтобы дать автору высказаться. Однажды мы сидели с ним на московской премьере симфонии греческого композитора Микиса Теодоракиса. Когда пошел второй час представления, Хренников повернулся ко мне и сказал: «Теперь ты понимаешь, почему я не пишу длинных произведений? Надо уважать слушателя — зачем его столько мучить?»

упругой пластике, во властной ритмике, в неповторимо естественной и в то же время новаторской драматургии, эмоционально-музыкальной выразительности творческой формы.

Главное, однако, в композиторе, в котором аккумулируются все предпосылки, охарактеризованные выше как доказательства идейно-интеллектуальной убежденности. Вот все это и является предметом моей радости и гордости человека, стоявшего у колыбели Вашего замечательного творчества, человека, десятилетиями взыскательно наблюдавшего процесс неуклонно умножавшегося Вашего внутреннего богатства, с восхищением глядящего на вершину, олицетворяемую Вашей Третьей Симфонией, так сердечно щедро посвященную пишущему эти скупые, но идущие из глубины души строки.

Люблю Вас бесконечно и обнимаю, как всегда, Ваш Генрих Литинский».

Обе премьеры — Второго фортепианного концерта (8 февраля 1972 года) и Третьей симфонии (11 марта 1974 года) — были исполнены Государственным симфоническим оркестром Союза ССР под управлением Евгения Светланова. Приблизительно с начала 1970-х годов начинается содружество этого дирижера с Тихоном Хренниковым. Очень скоро их связали необычайно теплые отношения, которые оба пронесли до самых последних дней жизни. Тихон Николаевич вспоминает: «В конце 1940-х — 1950-е годы я впервые услышал имя Евгения Светланова. Он был тогда, если мне не изменяет память, студентом Института имени Гнесиных. Он принес для показа в Союз композиторов кантату для хора, солистов и оркестра “Родные поля”. Она произвела на меня большое впечатление. Я почувствовал в музыке ее автора человека крупного таланта. Дирижерской деятельностью он тогда еще не занимался, и мои ожидания, как и у многих, были связаны с развитием его композиторского, пианистического таланта.

Вскоре после этого и довольно быстро Светланов “вышел” на широкую музыкальную арену и как дирижер. После того как он сменил К. Иванова на посту главного дирижера Госоркестра Союза ССР, наши творческие встречи стали частыми и для меня всегда счастливыми. С ним прозвучали премьеры многих моих сочинений, яркие и незабываемые для меня исполнения прежде написанных. Он, например, раскрыл музыку Первой и Второй симфонии, о чем свидетельствуют сделанные им записи.

Хочу сказать, что Евгений Светланов для меня — не только переживания по поводу моей собственной музыки. Нет, для меня это большое артистическое впечатление от всего того, что я слышал в его исполнении. Да и только ли для меня?!

Припоминаю случай, когда мы поехали в США на концерт, связанный с празднованием 200-летия американской конституции. Я вместе со Светлановым должен был играть свой Второй фортепианный концерт, Леонид Коган — концерт Шостаковича.

На репетиции Светланов вышел к Филадельфийскому оркестру с Пятой симфонией Чайковского, также значившейся в программе. Оркестр впервые видел его и совершенно не знал как музыканта. Светланов сказал, что он — композитор, и с тем, засунув одну руку в карман, небрежно и вяловато сев на стул, начал репетицию. И так же спокойно, без особых эмоций заиграли музыканты. И вот мы пережили необычное. За все время звучания симфонии Светланов ни разу не остановил оркестр. Но встал, расправился и жестами, мимикой, всем существом большого музыканта так забрал под свою власть оркестр, что, когда симфония отзвучала, он весь поднялся. Оркестранты неистово аплодировали и кричали от восторга и пережитого впечатления. Присутствующие в зале бросились к нам с вопросами: кто это, откуда он, почему они его не слышали.

И всюду, где бы я ни слышал Евгения Светланова, впечатление на слушателей он производил необыкновенное. За много лет своей концертной деятельности он исколесил всю планету, всюду имел огромный успех. Я считаю Светланова великим дирижером в мировом сообществе музыкальных звезд. Совершенно неизгладимое впечатление оставляет всегда Евгений Федорович своей трактовкой рахманиновской музыки — лучшей я не знаю и без слез не могу слушать. И благодаря Светланову я пережил минуты подлинного счастья, когда слушал в его исполнении свою музыку, начиная от крупных сочинений и кончая финальным номером балета “Гусарская баллада” — адажио — который Светланов часто играет на бис».

В подтверждение короткая выписка из дневника Наталии Хренниковой от 10 февраля 1983 года: «Папа был в Большом театре на 100-летию Вахтангова. Светланов продирижировал впервые сюитой из “Много шума...”. Зал ревел. Отец плакал. Светланов — бог. Сто раз вызывали на “бис”. Было что-то невероятное, так Светланов дирижировал!»

При том, что Евгений Федорович был выдающимся дирижером, признанным мастером, всю жизнь он страдал от композиторской нереализованности. Он написал симфонию, концерт для фортепиано, несколько симфонических поэм, рапсодий, струнный квартет, другие камерные и инструментальные сочинения, много романсов, но известность как композитор не получил. Его это тяготило. Дирижерская стезя отнимала много времени и сил, но не только это было причиной.

Его исполнительский гений затмевал композиторский талант, и он с этим ничего не мог поделать. Хотя его музыка была очень профессионально сделанной, мелодичной, в русском духе.

В 1980-х годах Евгений Федорович оказался на пороге смерти. Ему крайне неудачно сделали гастроэнтероскопию — и порвали пищевод. Положение было критическое. Светланов настоял, чтобы нашли Хренникова. Хотел попрощаться. Но Тихон Николаевич поднял на ноги всю ЦКБ. Достали какую-то новейшую аппаратуру, подключили ко всем системам, установили дополнительное дежурство. Тихон сидел рядом, держал за руку. Вытащили с того света. Светланов прожил еще много лет.

«Вы и Клара для нас (с Ларисой Авдеевой, женой. — А. К.) столько в жизни сделали, что я, наверное, уже злоупотребляю этим. Но, с другой стороны, ближе людей для нас, чем вы — нет» — так писал дирижер в одном из своих писем Тихону Николаевичу.

Завершая рассказ о Третьей симфонии, нужно сказать, что она нашла своего слушателя не только в СССР. Ею восхитились и в Европе, хотя мир тогда был повально увлечен атональной музыкой без мелодического начала. Великолепный финский дирижер Пааво Берглунд включил Третью симфонию в свой репертуар.

Открытка из архива композитора:

«Дорогой Тихон Николаевич!

Мы исполнили Вашу Третью Симфонию три раза с громадным успехом в Англии. Наилучшие пожелания Вам и мадам Кларе. Искренне Ваш, Пааво Берглунд».

Английская музыкальная критика тоже была благосклонна: «Третья симфония написана в современном духе, но вместе с тем она мелодична и доступна. Чувствуется, что автор видит для себя высочайшим образцом Прокофьева, об этом свидетельствует чарующий колорит сочинения, но вместе с тем эта музыка в полной мере самобытная. Медленная часть — сплошная неотразимая красота, две другие части полны неукротимой жизненной силы. Энтузиазм аудитории с очевидностью показал, что, хотя музыка и оказалась для нее новой и необычной, она покорила ее. Овации, которые стоя устроила публика исполнителям и автору, подтверждают это» (Albert Cohen, Assbury Park Press).

Пройдет совсем немного времени, и в такой тональности о музыке Хренникова за рубежом писать перестанут. Но об этом — в следующих главах.

Между Вторым фортепианным концертом и Третьей симфонией по времени оказалась «зажатой» значительная работа

Хренникова в кино. Я имею в виду фильм Александра Птушко по сказке А. С. Пушкина «Руслан и Людмила». Это был последний фильм режиссера, специализировавшегося на жанре киносказки. По мнению кинокритиков, «Руслан и Людмила» является вершиной его творчества.

Двухсерийная картина оказалась наполненной музыкой, что называется, до краев. Мелодии лились, как стихи великого поэта, легко и непринужденно. На экране шли масштабные батальные сцены, наполненные каскадерскими трюками; костюмеры и гримеры превзошли себя: колдуны, русалки, лешие и другая нечисть были показаны крайне реалистично; режиссер использовал новаторские для советского кино приемы комбинированных съемок: по небу летал карлик Черномор, своей жизнью жила отрубленная голова великана-богатыря; были построены огромные и сложные декорации.

Однако героическое начало оставляло достаточно места для лирики: образ Людмилы был решен композитором в упительных красках адажио. Музыка поднимала и несла ее над землей. И как мне кажется, именно это ощущение парящей Людмилы подтолкнуло Тихона Николаевича к эпохальному для себя решению: всерьез заняться балетной музыкой. Тем более что предложение уже поступило.

Художественное руководство Большого театра в поисках нового репертуара предложило Тихону Хренникову создать балет на основе знаменитого спектакля Вахтанговского театра «Много шума из ничего». Композитор уже расширил и переработал по просьбе режиссера Бориса Покровского свою музыку к драматическому спектаклю под оперное действие. На основе этой музыки Покровский поставил в своем Камерном театре оперный спектакль. Теперь предполагалось развернуть партитуру в балет.

Воодушевленный успехом «Руслана и Людмилы», композитор с головой окунается в работу в этом практически новом для себя жанре (к балету Хренников впервые обратился только в 1970 году, когда написал одноактный балет «Наш двор» для студентов Московского хореографического училища).

В течение 1975 года Тихон Николаевич работает над балетом «Любовью за любовь» (так называли новое произведение). Знакомые мелодии стали основой хореографических монологов, адажио, дуэтов. К ним прибавились новые музыкальные номера — вариации Бенедикта, вариации служанки с тремя кавалерами, сцена помолвки, дуэль Клавдио и Бенедикта, эпизод подвыпивших Борахио и Конрада, сцена поединка, два монолога Клавдио, адажио Геро и Клавдио и многое другое.

Новая музыка, написанная уже зрелым мастером, отмечена теми же чертами, которые так привлекали в его раннем творении, — чистотой и свежестью чувств, энергией и оптимизмом, добрым юмором и лукавством, а главное — лирическим чувством, которое Тихон Хренников пронес в своем творчестве через всю жизнь.

Но юношеская свежесть мелодий-образов в новом балете сочетается с мастерским их развитием, присущим зрелому творчеству композитора. Эти мелодии-образы значительно обогащают балет, укрупняют драматургию как отдельных характеров, так и всего музыкального действия. Геро и Клавдио, Беатриче и Бенедикт, «заговорив» на языке музыки и хореографии, раскрылись во всей полноте своих чувств. Музыка Хренникова поразительно смыкается с идеей шекспировской комедии, в которой воспевается радость жизни, торжествуют любовь к человеку, вера в добро.

Премьера балета «Любовью за любовь» состоялась на сцене Большого театра 30 января 1976 года. Он оставался в репертуаре Большого почти 20 лет, пока его хореограф французенка Вера Боккадоро продолжала жить в России и постоянно работать с новыми артистами. «Школу» балета «Любовью за любовь» прошли такие известные танцоры, как Нина Тимофеева, Юрий Владимиров, Александр Годунов, Людмила Семеняка, Надежда Павлова, Андрис Лиепа, Марина Леонова и многие другие. За это время балет выдержал более 250 представлений, только на сцене Большого театра его увидели около миллиона зрителей. А ведь помимо Москвы этот балет был поставлен в десятках городов СССР и за рубежом, в том числе в Исландии, Болгарии, Польше и Югославии. В январе—феврале состоялась гастрольная поездка Большого театра по Франции и Швейцарии. Как писал в письме Хренникову французский импресарио Юлий Алгарофф, «на 37 представлениях в 21 городе побывало приблизительно 85 000 человек. Успех везде был огромный, можно даже сказать, триумфальный».

Успех балета «Любовью за любовь» воодушевил композитора и побудил продолжить работу в этом жанре. Тем более что уже несколько лет либретто балета по пьесе А. Gladкова «Давным-давно» пылилось у него на столе, дожидаясь своего часа. Ему его прислал ленинградский балетмейстер Олег Виноградов. Но тогда идея балета не вдохновила композитора, он хотел использовать свою музыку, написанную в годы Великой Отечественной войны к спектаклю Театра Советской армии «Давным-давно» и к кинофильму «Гусарская баллада», для работы над мюзиклом на ту же тему. В итоге вместо мюзикла родился балет.

Как вспоминает сам Тихон Хренников, сюжет «Давным-давно» как нельзя лучше подходил к его балетным замыслам — «он продолжал линию “Много шума из ничего” (“Любовью за любовь”) в балетном театре, линию комедийного, лирического спектакля. Всегда восхищаясь балетным искусством, я часто бывал неудовлетворенным его иногда однобоким развитием — я имею в виду трагический характер сюжетов, которые брались в основу балетных спектаклей. Не отвергая этого совсем, мне хотелось видеть на балетной сцене праздничные, радостные, блестящие зрелища, несущие людям красоту и воодушевление».

Новой музыки к «Гусарской балладе» пришлось писать значительно больше, чем к «Любовью за любовь». Во-первых, «Гусарская баллада» — балет трехактный, а «Любовью за любовь» — двухактный, а во-вторых, в спектакле «Давным-давно» было только пять музыкальных номеров, к которым композитор добавил еще шесть для кинофильма «Гусарская баллада». Да, создавая свои балеты, сначала «Любовью за любовь», а потом «Гусарскую балладу», Тихон Хренников опирался на уже имевшийся мелодический материал. Но он не пошел по линии его, так сказать, эксплуатации. В результате знакомые мелодии органично вплетались в ткань партитур наряду с новыми, специально сочиненными, и главное, они закономерно теряли свое самодовлеющее значение, становясь лишь тематическими зернами для образного контекста, для драматургического развития.

Оставаясь верным себе, своим интонациям, своему стилю, Хренников обладал секретом постоянного обновления. Новые черты дают о себе знать в полифоническом развитии музыкальной ткани, прихотливости ритма, в филигранности партитуры, четкости структуры отдельных картин и балета в целом. Композитор написал замечательную сцену бала с полонезом, мазуркой, нашел необычное для музыки балета решение картины в ставке Кутузова. Музыкальная тема французского войска разрабатывает ритм старинного французского марша. Ей противопоставляется тема русских воинов, интонационно напоминающая народные солдатские песни. Композитор с легкостью и кажущейся простотой симфонически разрабатывает основные темы балета, создавая непрерывность музыкального развития, законченность музыкальных картин. Финал звучит как чудесно распетый гимн любви, как утверждение верности, благородства и красоты чувства.

Премьера балета «Гусарская баллада» состоялась 3 апреля 1979 года в Театре оперы и балета имени Кирова (Мариинском театре) в Ленинграде. Спустя год «Гусарская баллада» пришла

и в Большой театр, причем ее постановку на главной сцене страны по просьбе Хренникова осуществили те же хореографы, что и в Ленинграде, — Олег Виноградов и Дмитрий Брянцев. В процессе репетиций в Москве было решено ввести новые сцены (например, сцена с Жермон), расширить некоторые эпизоды, переделать финалы картин. В итоге к московской премьере Хренников написал еще около получаса новой музыки. Балет шел в Большом театре до начала 1990-х годов, затем его перенесли на сцену Большого Кремлевского дворца съездов.

Хореография Д. Брянцева была необычна, практически революционна для советской балетной сцены. В его интерпретации балет превращался в праздничный аттракцион: непрерывные поддержки, каскады прыжков, совершенно нестандартные движения исполнителей. Даже простые фотографии с этого балета передают своеобразие действия — танцоры застыли на них в столь непривычных позах, что удивительно даже сегодня, когда, казалось бы, современный балет показал уже абсолютно всё*.

Неимоверно жалко, что жизнь Дмитрия Брянцева трагически оборвалась в самом расцвете сил. В перестроечное время он увлекся бизнесом и как-то отправился в Прагу по делам, имея при себе крупную сумму денег. Домой он не вернулся, в гостиничном номере был обнаружен его отключенный мобильник. Его объявили в розыск. Только три года спустя его останки были случайно обнаружены в лесу в Восточной Чехии. Как оказалось, Дмитрий был застрелен своим деловым партнером.

В 1975 году Тихон Хренников пишет Второй скрипичный концерт. И опять по инициативе Леонида Когана. Великий скрипач буквально настаивал: «Тихон Николаевич, Вам надо срочно писать для скрипки!» И Тихон Николаевич действительно очень быстро написал концерт.

Но случилось непредвиденное. На премьере после первых тактов у солиста лопнула струна, пришлось остановить исполнение. Коган поменялся скрипками с одним из оркестрантов, но дальше играл без вдохновения. Тихон Николаевич расстроился, было видно, что он слышал совсем не то, что хотел. На

* Удивительно, как можно было в год 200-летия Отечественной войны 1812 года забыть этот великолепный балет, не вспомнить о нем! Министрство культуры вывернулось наизнанку, чтобы напомнить новому поколению о славной истории наших отцов — в том числе через нелепые фильмы и ущербную литературу, тогда как выдающиеся произведения русской культуры, к которым, без сомнения, относится балет «Гусарская баллада», остались лежать под спудом.

фотографии с той премьеры всё видно: на лице Хренникова нет всегдашней улыбки, он явно обескуражен и подавлен.

Ноты были заброшены в самый дальний угол глубокого ящика письменного стола. Даже вспоминать об этом произведении не хотелось. Но прошло два года, и сын Давида Ойстраха, тоже замечательный скрипач Игорь Ойстрах, попросил у Хренникова его Второй концерт. Тихон Николаевич нехотя дал. Уже на первой репетиции, на которую Игорь Давидович пригласил автора, композитор воспрял духом. Ойстрах играл изумительно, концерт засветился новыми красками. И Хренников переменял свое мнение по отношению к этому произведению. С тех пор многие выдающиеся скрипачи играли Второй концерт — Виктор Пикайзен, Григорий Жислин, Вадим Репин, Максим Венгеров.

В благодарность Игорю Ойстраху Тихон Николаевич решает посвятить ему «Три пьесы для скрипки и фортепиано», которые он пишет по заказу организаторов фестиваля в австрийской Каринтии. В 1978 году опус № 26 был готов. Скрипач тут же включил его в свою программу. Он многократно исполнял это произведение в Австрии, ФРГ, ГДР, Западном Берлине, Нидерландах, Югославии, Финляндии, Испании, Италии, Франции, Великобритании, Польше, Венгрии. После каждой гастрольи Игорь Давидович обязательно привозил композитору кипы программ.

В скором времени это сочинение Т. Хренникова вошло в репертуар других известных советских скрипачей. Вадим Репин рассказывал, что особенно любил «Три пьесы» за их безотказное воздействие на слушателей. Порой он исполнял их даже тогда, когда они не были включены в программу концерта. Чувствует, что публика «спит», «не заводится», — значит, пора ее расшевелить «Тремя пьесами» Тихона Хренникова. К финалу третьей пьесы уже знаешь наверняка — зал «твой». Позже «Три пьесы» были оркестрованы, и теперь их можно исполнять солисту в сопровождении оркестра, а не только с фортепиано.

История «Трех пьес для скрипки и фортепиано» — хорошая иллюстрация к тому, как рождаются шедевры. Писать музыку по заказу или специально под знаменитых исполнителей — обычное дело для больших композиторов. К Хренникову не раз обращались с такой просьбой. Как просил его искрометный Юрий Башмет написать какое-нибудь произведение для альта! Обещал провезти по всему миру, но куда там! Тихон Николаевич не отказывал никому, но... права была Клара Арнольдовна: как много музыки так и осталось ненаписанной из-за жертвы, приносимой искусству в виде ежедневной административной и общественной работы!

В 1970-е годы начинает сформировываться и кредо Тихона Хренникова как преподавателя Московской консерватории. Взявшись за это дело без особого энтузиазма в начале 1960-х и выполняя данное в юности обещание М. Гнесину «содействовать продвижению юных талантов на композиторском поприще», спустя десятилетие Хренников «втянулся» в процесс. На основе жизненного опыта он разработал свои собственные принципы обучения: «Научить сочинять музыку нельзя, можно только помочь развитию этой способности, которая, по-видимому, носит врожденный характер. Важная моя забота — не мешать моим молодым питомцам самостоятельно развиваться. Я не навязываю своих вкусов, своего отношения к тем или иным музыкальным проблемам и прихожу на помощь студентам тогда, когда вижу, что они испытывают определенные затруднения в воплощении собственных идей».

Не предлагая готовых решений, Хренников всегда стремился пробудить у учеников самостоятельность творческого процесса, научить их прислушиваться к своему внутреннему композиторскому голосу, чтобы раскрыть заложенную природой индивидуальность. Поэтому среди его учеников нет копистов, маленьких хренниковых, проследовавших по проторенной мэтром дороге, а есть множество разносторонних и разнообразных талантов. «Больше композиторов, хороших и разных!» — вот как можно было бы коротко охарактеризовать хренниковский педагогический метод.

Однажды Тихон Николаевич сказал, что если ученик добивается успеха и не видит в этом заслуги учителя, то последний может гордиться. Он сумел всё настолько органично и незаметно в него вложить, что тот даже и не заметил этого.

Вот как вспоминает занятия в консерватории композитор Вячеслав Овчинников: «Уроки Хренникова — вдохновенная импровизация. Здесь находится место и живым параллелям с другими искусствами, и разносторонним ссылкам на самые различные примеры из музыкальной литературы, и остроумнейшим рассказам из прошлого и настоящего музыкантов. И всё это ярко, броско, увлеченно, насыщено сочными жизненными впечатлениями. Можно понять, почему на уроках Хренникова “аншлаг”, почему их посещают даже люди, не имеющие прямого отношения к консерватории».

Приоткрыть дверь в класс Тихона Хренникова нам поможет его ученица Татьяна Чудова:

«Я проработала с Тихоном Николаевичем больше 20 лет в качестве его ассистента, а когда он выделил мне из класса несколько студентов, открыла свой класс по композиции. Практически до самой его смерти я наблюдала, как он занимается

со студентами. За 40 лет работы профессором консерватории он создал целую школу и выработал свою педагогическую систему. Она была направлена на развитие таланта ученика и давала самые нужные творческие понятия юному человеку. Тихон Николаевич всегда говорил: «Ваша музыка должна быть прежде всего темпераментной, эмоциональной. Если она никого не трогает — это не музыка». Поэтому он всегда следил, чтобы в музыкальном материале были эмоциональные взлеты и высокий уровень событийности. Он указывал нам на то, что музыка должна быть понятна через эмоцию, через темперамент. У него был безупречный вкус во всех музыкальных стилях: даже если сочинения написаны в авангардной манере, он мог абсолютно точно сказать, какое произведение талантливо, а какое сухое, конструктивное и безжизненное. Поэтому Тихон Николаевич мог дать правильный совет и тем, кто пишет в манере, не близкой ему самому.

В классе у него было всегда безумно интересно. Все студенты были абсолютно разными и шли разными путями, были непохожими друг на друга музыкантами. В классе Тихона Николаевича воспитывались музыкальные индивидуальности, которые за 5—7 лет из просто фамилий становились художественными именами. Из учеников Тихона Николаевича вышло много известных композиторов, которые продолжают его дело и в творчестве, и в педагогике. Он создал большое количество произведений практически во всех жанрах, и понимая изнутри процесс творчества, помогал другим композиторам в создании новой интересной современной музыки».

Важно отметить, что когда студент выходил из консерваторского кабинета профессора Хренникова, он не переставал оставаться его «птенцом». Хренников не только внимательно следил за творческим развитием каждого из них, но и помогал в жизни, подставлял руку для опоры во всем. Вникал в такие детали, которыми обычные педагоги не интересуются.

Вот история другого выдающегося ученика Тихона Николаевича — композитора Александра Владимировича Чайковского. Во время учебы в консерватории он попал в сложную ситуацию, выход из которой был найден только усилиями его педагога.

«Заниматься в классе композиции я начал примерно в 1968 г., одновременно заканчивая третий курс фортепианного факультета Московской консерватории Льва Наумова. Мне было 22 года — очень поздно для начала. В диких темпах я начал осваивать спецпредметы композитора: полифонию, инструментовку, анализ и т. д., но, понятно, не мог за два года пройти и, главное, насочинять столько, сколько надо за пять.

Наступило распределение — пианистическое, конечно. Мне предлагали ехать в Темиртау, в Душанбе, наконец, сжалившись — то ли в Кострому, то ли в Вологду. Но, главное, категорически не разрешали доучиться сочинять. (Как раз в те годы вышел приказ, что совмещать учебу на двух или более факультетах нельзя. И тем более нельзя, когда есть временная разница между курсами, как у меня. Приказ был более чем странным, так как раньше, со времен основания консерватории учеба по нескольким специальностям только приветствовалась.) Я уже собирал вещи, но Хренников решил “пробить” это дело. Около года (!) добивался он своего и добился-таки принципиального согласия тогдашнего министра культуры Демичева о возможности учебы на нескольких факультетах».

Среди студентов и аспирантов Московской консерватории, которых можно считать учениками Тихона Хренникова (кого-то в большей, кого-то в чуть меньшей степени, поскольку дверь в класс Тихона Николаевича была открыта всегда и можно было посещать его занятия, не числясь формально в его классе), стоит назвать помимо упоминавшихся выше известных музыкантов. Вот их имена:

Александр Лебедев, автор музыки к известным кинофильмам, в том числе «Отряд особого назначения»;

Марк Минков, народный артист России, написавший музыку к более чем семидесяти кино- и телефильмам (в том числе «Следствие ведут Знаатоки», «В зоне особого внимания», «Мы из джаза», «Стукач»; среди его песен очень много популярных — «Наша служба и опасна и трудна», «Не отрекаются, любя», «На миг оглянуться», «Ты на свете есть»;

Олег Галахов, председатель Союза московских композиторов, вице-президент Авторского совета Российского авторского общества, руководитель ежегодного Международного фестиваля современной музыки «Московская осень», заслуженного деятеля искусств России;

Максим Дунаевский, народный артист России, автор музыки к более чем тридцати кинофильмам (самые известные — тетралогия «Д’Артаньян и три мушкетера», «Ах, водевиль, водевиль...», «Карнавал», «Трест, который лопнул», «Зеленый фургон», «Мэри Поппинс, до свидания!», «Маленькое одолжение», «Светлая личность»);

Владимир Пиккуль, заслуженный деятель искусств России, президент Национального фонда русской культуры;

Александр Градский, народный артист России, основатель рок-групп «Славяне» и «Скоморохи», автор песен, поэт, композитор и исполнитель, среди сочинений которого выделяют-ся три рок-оперы (в том числе «Мастер и Маргарита»), три

рок-балета и музыка более чем к сорока художественным фильмам (в том числе «Романс о влюбленных»);

Михаил Броннер, секретарь Союза композиторов России, член оргкомитета Международного фестиваля «Московская осень», автор двадцати одного инструментального концерта, двух опер и двух балетов;

Екатерина Кожевникова, заслуженный деятель искусств России, автор балета «Иудиף» и трех симфоний;

Ольга Магиденко, автор семи симфоний;

Александр Кобляков, профессор, декан композиторского факультета Московской консерватории, член правления московского отделения Союза композиторов РФ, среди сочинений которого — симфония, концерт для оркестра, концерт для контрабаса, мюзикл «Знаменитый сыщик», оратория «Памяти декабристов», камерная музыка, музыка к кино- и телефильмам (в том числе сериал «Белые одежды», «Двое на голой земле»);

Вера Астрова, композитор и пианист, организатор Международного литературно-музыкального фестиваля «Москва — Берлин: культурный мост 2012»;

Елена Агабабова, лауреат премии Союза композиторов РСФСР имени Д. Д. Шостаковича, руководитель хора «Трансформер», вокального ансамбля «Селинга», вокального ансамбля «Ключ»;

Григорий Воронов, директор издательства «Композитор» (1996—2006);

Адриан Корчинский, лауреат премии ЮНЕСКО, автор эстрадных песен, вошедших в репертуар таких исполнителей, как Бисер Киров, Лариса Долина, Ирина Понаровская, Ирина Аллегрова, Иосиф Кобзон, Николай Караченцов;

Михаил Богданов, главный специалист в России по японской музыке;

Андрей Микитин, член правления Союза московских композиторов, один из основателей творческой группы МОСТ — Музыкальное объединение «Современная Традиция»;

Елена Могилевская, музыкальный руководитель факультета эстрадного искусства и сотрудник кафедры истории и теории музыки Российской академии театрального искусства (ГИТИС) в 1989—1998 годах;

Елена Комалькова, лауреат Всесоюзного конкурса молодых композиторов (I премия), автор музыки к десяти детским спектаклям, музыки к кино- и мультфильмам, свыше тысячи детских песен для телепрограммы «Шишкин лес»;

Сергей Дрезнин, автор четырнадцати мюзиклов и музыкальных спектаклей, поставленных на сценах многих горо-

дов мира, среди которых — «Ромео и Джульетта в Сараево», «11 сентября — Свидетельство», «Маленькие трагедии», «Кабаре Терезин», «Екатерина Великая. Музыкальные хроники времен империи»;

Анатолий Шелудяков, заслуженный артист России, композитор и пианист, записавший более тридцати дисков с музыкой русских и советских композиторов;

Валерия Беседина, заслуженная артистка России, лауреат премии Правительства Российской Федерации в области культуры, автор пяти балетов (в том числе «Суламифь», «Гойя») и двух опер;

Андрей Разин, композитор-импровизатор, пианист, лидер джазового трио «Второе приближение»;

Дмитрий Дудин, крупнейший современный мексиканский композитор, с 1990 года постоянно живущий в Латинской Америке;

Игорь Зубков, эстрадный композитор, восьмикратный лауреат Национальной премии «Песня года», автор более шестисот песен для А. Пугачевой, Ф. Киркорова, М. Шуфутинского, А. Буйнова, А. Глызина, В. Сюткина, Л. Лещенко, Т. Булановой, групп «На-На», «Русская песня» и др.;

Лидия Кавина, ведущая исполнительница в мире на терменвоксе, организатор фестивалей терменвокса. В сопровождении Лондонского филармонического оркестра участвовала в записи саундтрека Г. Шора в оскароносном фильме «Эд Вуд» Тима Бертона.

17. ОПЯТЬ ТРАВЛЯ

Есть ли верное доказательство, что Сальери из зависти отравил Моцарта? Если есть, следовало выставить его напоказ в коротком предисловии или примечании уголовной прозю; если же нет, позволительно ли так чернить перед потомством память художника?

Павел Катенин

В 1979 году в США вышла книга Соломона Волкова «Свидетельство», основанная, по словам автора, на воспоминаниях Дмитрия Шостаковича. Их якобы записал этот ленинградский музыковед, эмигрировавший с записями своих бесед с Шостаковичем в Америку. Опубликованы они были четыре года спустя после смерти композитора, так что подлинность



Тихону Николаевичу
с любовью и уважением
и автору

26 апреля 72,
Москва

Дарственная надпись Т. Н. Хренникову от будущего автора «воспоминаний» Дм. Шостаковича С. Волкова на его брошюре о молодых композиторах Ленинграда. 1962 г.

мемуаров оспорить некому. А надо бы, поскольку скандальный их характер бросает тень не только на Союз композиторов, но и на его председателя Тихона Хренникова, порождает представление, будто в среде композиторов царили вражда и взаимная неприязнь, а то и ненависть. Невозможно себе представить, чтобы один композитор хотел уничтожить другого, что внутри Союза шла буквально драка за награды и звания. На этот пасквиль сначала не отвечали потому, что книга в советское время числилась в разряде диссидентской, запрещенной литературы. Она получила признание и известность на Западе. Но один всемирной славы пианист, живущий на Западе с 1991 года, далекий от писательского творчества, не выдержал клеветы и взялся за перо, чтобы восстановить справедливость. Имя этого пианиста Евгений Кисин, и мы будем здесь часто цитировать его.

Евгений встречал людей на Западе, которые не верят в подлинность «Свидетельства», приписывая его авторство самому Волкову, но когда речь заходит о Хренникове, черпают материал для своих суждений именно из этой книги. Хренников в

ней представлен сталинским цербером, физически уничтожающим Шостаковича ради наград за верную службу.

Во времена холодной войны неприглядное изображение советской творческой интеллигенции считалось хрестоматийным и ни у кого не вызывало вопросов. Но из такой посылки следовали и «оргвыводы»: музыку Хренникова перестали исполнять, имя его было опорочено. Даже в солидных музыкальных трудах и энциклопедиях ограничивались с тех пор одной политически окрашенной формулировкой: «организатор травли Прокофьева и Шостаковича в 1948 году». И ни слова про творчество.

Хренников на нападки не отвечал. Даже не хотел говорить на эту тему. Просто считал это ниже своего достоинства. И был по-своему прав. Доброе его имя восстановят и без него. Но вот уже в новое время пасквиль почему-то публикуется в России без всяких комментариев, критических отзывов и отповеди фальсификатору. Никто не удосужился проанализировать высказывания и встать на защиту доброго имени Тихона Николаевича. Ни один композитор, ни один музыковед до сих пор не исследовал этот апокриф с целью извлечения истины. Штамп так и ходит по свету без малого 40 лет.

И только в 2012 году в Интернете появилась обширная статья Евгения Кисина, который позволил себе решительно не поверить «Свидетельству».

«Как известно, ложь, повторяемая тысячу раз, не становится правдой, — говорит Кисин, — но чем больше повторяешь самую чудовищную ложь, тем больше людей начинают в нее верить. И входит эта ложь в подсознание, как индивидуальное, так и коллективное, и оседает там, и пускает корни... И как же трудно потом ее оттуда выкорчевать!»*

Кисин подробно разбирает каждое (!) упоминание фамилии Хренникова в этой книге. Ни одна деталь не ускользает от его внимания. «Имя Тихона Николаевича в шостаковичевском “Свидетельстве” упоминается много раз — и в самом негативном свете. Но если прочитать всё это внимательно, то замечаешь одну любопытную деталь: за исключением всего лишь двух (!) эпизодов, Шостакович не был непосредственным свидетелем ничего из того, что он рассказывает о Хренникове!»

Далее Кисин ссылается на анекдот, которым предваряется «Свидетельство»: «...Мейерхольд любил рассказывать такую

* Здесь и далее в этой главе цитаты даны по публикации статьи Е. Кисина «Воспоминания о Тихоне Хренникове» в сборнике статей «К столетию со дня рождения Тихона Хренникова» (М.: Композитор, 2013).

историю из своих университетских лет. Вы знаете, он изучал право в Московском университете. Один профессор читал лекцию о свидетельских показаниях, как вдруг какой-то хулиган вбежал в класс и учинил беспорядок. Началась драка, позвали охранников, которые вывели хулигана. Профессор предложил студентам рассказать о том, что только что произошло. Получилось так, что все они рассказали разное. У каждого была своя версия драки и свое описание хулигана, и некоторые даже утверждали, что хулиганов было несколько. Наконец профессор признался, что весь этот инцидент был подстроен специально для того, чтобы будущие юристы знали, чего стоят свидетельства очевидцев. То были молодые люди с хорошим зрением, и их отчеты о только что происшедшем отличались один от другого. Но иногда свидетели бывают пожилыми. И описывают они то, что произошло давно. Как можно ожидать от них достоверности?»

Как к месту приведен этот психологический эксперимент! Будем помнить о нем, читая «воспоминания», говорит Кисин и переходит к первому «шедевру», где сказано, что в сталинские годы в обязанности Хренникова как главы Союза композиторов СССР входило одобрение списков членов Союза, подлежащих репрессиям. Но как же в таком случае быть с фактом, что никаких списков подобного рода в Союзе композиторов просто не было? Вот ведь как легко, оказывается, манипулировать читательским мнением! Здесь не утверждается, что Хренников подписывал «расстрельные списки». Но есть фраза, что это входило в его обязанности. Каждый человек знает, что обязанности надо исполнять. А Хренникова руководство ценило и держало на посту. Значит, обязанности выполнял исправно, подумает читатель.

Далее следуют имена шестерых репрессированных музыкантов: Жилиева, Попова, Выгодского, Пшибышевского, Грачева и Дельсона. Кисин резонно констатирует, что все они «были репрессированы в 1930-х годах, задолго до того, как Хренников возглавил Союз композиторов, поэтому абсолютно никакого отношения к этим преступлениям Тихон Николаевич не имел и иметь не мог!». Тем самым он раскрывает заведомую предвзятость то ли Шостаковича, то ли греющего руки у костра чужой славы Соломона Волкова. На чьей совести эта подтасовка, оставим будущим исследователям.

Дальше больше: какой-то музыковед якобы рассказал, как после лекции, в которой он хвалил Шостаковича, Хренников обрушился на него в гневе: «Вы знаете, кого вы хвалили? Знаете? Как только мы избавимся от союзников, мы вашего Шостаковича — к ногтю!»

Тут уж и вовсе всё нелепо. Эпизод относился к годам Великой Отечественной войны, когда Хренников был таким же композитором, как и его коллеги, и вся хренниковская интонация, лексика и упоминание союзников выглядят настолько фальшиво, что выдают автора как человека недалекого и вообще незнакомого с композиторской средой. Кисин, правда, задает себе другой вопрос: «Разве в “интеллигентской” (и, в частности, музыкантской) среде когда-нибудь ощущался недостаток в сплетниках, завистниках и интриганах, обожавших ссорить людей друг с другом?» Допустим. Бывало, хотя никогда не определяло и не определяет атмосферу в Союзе. Есть даже одно достаточно авторитетное мнение, согласно которому Шостаковича с Хренниковым пытались сравнить в конце 1930-х годов, известны даже фамилии музыковедов, хотя совершенно непонятно, зачем и кому это было нужно.

Да, существует известное грубое письмо Шостаковича Хренникову по поводу оперы «В бурю», написанное за три месяца до премьеры. Оно действительно выходит за рамки дружеских советов и критики чисто музыкальной. Но даже и такое случалось в запале творческих споров. Великий разоблачитель пишет, что Шостакович обвиняет Хренникова в том, что он хотел угодить Сталину, выслужиться, ибо Сталин роман любил, а оперу одобрил. И пишет, как Хренников отреагировал: топал ногами, разорвал письмо, разбил портретную фотографию Дмитрия Дмитриевича, подвернувшуюся под руку.

Кисин спрашивает: «Откуда к Шостаковичу попали сведения о том, что Хренников, прочитав его письмо, разорвал и растоптал его, вместе с его портретом? Кто мог быть свидетелем этого?» А мы добавим спокойно: письмо это сохранилось в архиве Хренникова в отличном состоянии: никто его не рвал. Есть и черновик ответа Хренникова вместе с реакцией Шостаковича на ответ Хренникова. Тихон Николаевич написал Шостаковичу, что не обижается на него за это письмо, но не понимает, что вызвало такой неуважительный тон. А опера находится еще в незаконченном виде, он продолжает над ней работать, поэтому рано выносить ей приговор.

Зная, по чьей инициативе и кем была поставлена опера «В бурю», трудно заподозрить конъюнктурное желание композитора угодить Сталину. Не жажда поощрений и наград, а лирическая тема простого человека в мясорубке Гражданской войны привлекала Хренникова. Что касается наград... Ордена и медали у него всю жизнь валялись в дальнем углу ящика его знаменитого огромного стола между письмами и счетами за электричество. На вопросы журналистов, почему он не носит

свои награды, Хренников только отшучивался: «Это Сережа Михалков даже на пижаму свои ордена нацепляет, а у меня и приличного костюма для них нет». Сталин оперу действительно одобрил, но тогда, когда она уже шла в театре; предугадать же его реакцию заранее, похоже, мало кому удавалось.

По поводу утверждения автора «Свидетельства» о том, что «никто за рубежом не требовал хренниковских сочинений или сочинений Коваля или Михаила Чулаки» (речь идет, как понятно из контекста, о военных годах), можно привести только факты: произведения Хренникова именно тогда исполнялись крупнейшими мировыми дирижерами — Артуро Тосканини, Ефремом Курцем, Вилли Ферреро.

А вот вообще невероятное заявление уже скорее уголовно-го характера. Цитата из книги Волкова: «Хренников со своими приятелями активно приближали мой конец. Я не говорил бы этого с такой уверенностью, если бы не узнал об этом случайно. Я не люблю сплетен, и когда мне начинают рассказывать, кто про меня что сказал, я обычно стараюсь прекратить такой разговор. Мне рассказывали о шагах, которые Хренников предпринимал для того, чтобы меня ликвидировали. Я не верю этим историям». Не верю, но оставляю потомкам этот бред в честнейшей книге Соломона Волкова?! Как-то не вяжется это ни с именем Хренникова, ни с именем Шостаковича. Чего не сделаешь, однако, ради сенсации?..

Кисин замечает: «...если Хренников, с одной стороны, действительно так ненавидел Шостаковича и активно пытался “приблизить его конец”, как казалось Дмитрию Дмитриевичу, а с другой — именно он должен был представлять Сталину кандидатуры композиторов на Сталинскую премию, то как же объяснить тот факт, что Шостакович получил вышеупомянутую премию в 1950 и 1952 годах (а Прокофьев, кстати, в 1951-м — это к сведению тех, кто считает Тихона Николаевича “гонителем Прокофьева”)?!»

Еще один перл пресловутых «свидетельств» — якобы подслушанный лично Шостаковичем телефонный разговор Хренникова со Сталиным, в котором Сталин отчитывал его за жалобу в ЦК на Шостаковича! Оставим в стороне нелепость самого предположения, что Хренников способен писать жалобы на коллег в ЦК партии. Спросим себя: мог ли присутствовавший при разговоре слышать голос Сталина и вообще насколько реален сам факт такого разговора? Кисин резюмирует: «...учитывая то, что зачитать на пленуме доклад, клеймящий Шостаковича и других, Хренников был вынужден, а всё, что рассказывал Шостакович о Хренникове до того, НЕ ПОДТВЕРЖДЕНО, — должны ли читатели шостаковичевских вос-

поминаний истолковывать поступок Хренникова так же, как и автор: что Хренников хотел выжить его из “последнего прибежища” и погубить?»

Прямо какие-то Протоколы сионских мудрецов! Тут и атака Хренникова на Шостаковича после резолюции ЦК 1958 года «Об исправлении ошибок в оценке опер “Великая дружба”, “Богдан Хмельницкий” и “От всего сердца”», когда вместо обвинения в формализме он якобы стал обвинять великого композитора в ревизионизме. В качестве примера приводится увольнение главного редактора журнала «Советская музыка» Г. Хубова, тверже других отстаивавшего в свое время оперу Хренникова «В бурю».

Тут уж и Кисин не выдерживает: «Как говорится, понятно... что ничего не понятно. Не изменяет ли здесь Шостаковичу память (что, как он сам оговорил в начале воспоминаний, более чем возможно)? Ведь даже до постановления “Об исправлении ошибок...” и о Шостаковиче, и о Прокофьеве в советской прессе уже писали не просто “более вежливо”, а очень даже хорошо! С другой стороны, согласно воспоминаниям близкого друга Шостаковича Исаака Гликмана, Хубов был одним из тех, кого во второй половине 1950-х годов направили к Шостаковичу домой прослушать его оперу “Катерина Измайлова” (новый вариант “заклейменной” и запрещенной за два десятка лет до того “Леди Макбет Мценского уезда”) и вынести вердикт, можно ли ее ставить или нет (двумя другими “направленными” были Кабалевский и Чулаки), и после того, как Шостакович сыграл им оперу, они стали поносить ее на чем свет стоит, говорить, что напечатанную в “Правде” после премьеры “Леди Макбет” статью “Сумбур вместо музыки”, в которой оперу и ее автора обвиняли во всех смертных грехах, никто не отменял и т. д., — причем особенно усердствовали Хубов с Кабалевским! И наконец: какую контратаку мог повести на Шостаковича Хренников после постановления ЦК, в котором Шостаковича официально “реабилитировали”?! Против ЦК, против власти?!»

К сказанному хочется добавить одну цитату из воспоминаний другого композитора, а именно сменившего Шостаковича на посту руководителя Союза композиторов РСФСР Георгия Свиридова: «Ни один композитор в истории не насаждался так, как насаждался при жизни Шостакович. Вся мощь государственной пропаганды была направлена на то, чтобы объявить этого композитора величайшим музыкантом всех времен и народов. Надо сказать, что и музыкальная среда охотно поддерживала эту легенду. Он был, в полном смысле слова, государственным композитором, откликавшимся на

все важные события общественной и политической жизни не только своими бесчисленными статьями, но и бесконечными сочинениями: от симфоний, ораторий до танцев, песен, песенок и т. д.».

Продолжая дальше цитату Георгия Свиридова, можно наткнуться на любопытный пассаж, который, возможно, проливает некий свет на глубинные психологические причины появления того злополучного письма про оперу «В бурю»: «И несмотря на это насаждение государственным и “квадратно-гнездовым” способом, народным художником он (Шостакович. — А. К.) так и не стал ни в своих ремесленных поделках, ни в своих музыкально-философских концепциях, хотя, при всем при том, по отбору от него останется много хорошей, а иногда и прекрасной музыки. Но народность, в том смысле, в каком ее понимали Глинка, Мусоргский, Бородин, Чайковский, Рахманинов, — это какое-то другое дело. Какая-то особая (высшая, м. б.) форма искусства».

Соломон Волков местами сам показывает исповедующегося ему Шостаковича человеком явно больным, награждает его манией преследования. А как еще назвать то место в книге, где Шостакович предполагает, что если бы он исчез, то власти отдали бы его 4-ю симфонию, лежавшую в столе, Хренникову?

Кисин, однако, пытается честно разобраться: «Хренников начал писать свою собственную 2-ю симфонию еще в 1940 году, и в самом начале 1943 года она была впервые исполнена. За какие же, собственно, заслуги перед властью Хренникову могли отдать 4-ю симфонию Шостаковича уже в начале 1940-х годов?! Шостаковичу, как и любому мемуаристу, простительно ошибаться (тем более, когда он сам предваряет свои воспоминания оговоркой о неизбежных в любом свидетельстве неточностях) — но разве позволительно читателям слепо принимать на веру всё подряд, даже не удосуживаясь проверить всем доступные факты?»

Замечательный музыкант, Евгений Кисин приводит интересную деталь в скобках: «Кстати: не знаю, приходило ли когда-нибудь кому-либо на ум сравнить мелодические ходы начала первой темы Финала 4-й симфонии Шостаковича и побочной партии 1-й части хренниковской 2-й симфонии... Совпадение? или, может быть, молодой Тихон Николаевич знал запрещенный шостаковичевский шедевр и был под его влиянием?»

Приведем еще одну, последнюю цитату из «Свидетельства»: «Многих, многих тянуло поближе к великому садовнику и корифею наук. Ходят лакейские легенды о том, что якобы Сталин обладал какой-то особой магической силой и будто

бы эта сила проявлялась в личном общении. Я сам слышал несколько таких историй. Это постыдные истории. И самое постыдное, что человек рассказывал сам о себе. Один случай кинорежиссер рассказал. Не буду здесь называть его фамилию, он человек неплохой. Много раз давал мне работу...» И затем Шостакович рассказывает о том, как этого режиссера пригласили на просмотр одного из его фильмов к Сталину и во время просмотра Сталин, сидевший позади режиссера, вдруг громко сказал: «Что это за чушь?» У режиссера потемнело в глазах, он наделал в штаны и потерял сознание. Потом ему объяснили, что слова Сталина относились не к фильму, а к депеше, которую как раз в тот момент ему поднес Поскребышев (его режиссер, сидевший к Сталину спиной, не видел).

А далее Волков дает понять, что Шостакович знает (видел? слышал?), что то же самое случилось и с Хренниковым, когда Сталин как-то раз на него по-особенному взглянул. Свидетелей у этой истории не имеется, подтвердить ее некому. Но Шостаковичу Хренников якобы сам об этом с восторгом рассказывал. Можно такое представить?

Вот и Кисин пишет: «И снова у меня сам собой возникает вопрос, риторичность которого, на мой взгляд, очевидна: при таких отношениях, какие были у Шостаковича с Хренниковым (как явствует из обсуждаемой книги), — возможно ли, чтобы Тихон Николаевич рассказывал Дмитрию Дмитриевичу такое о себе, да еще “с восторгом”?!»

При всей моей безмерной любви к Шостаковичу, при всем моем преклонении перед ним — не согласен, по совести не могу с ним согласиться! Причина реакции человеческого организма, о которой он рассказывает, — это не “высшая степень обожания”, а элементарный страх. Тот самый страх, который, по его собственным словам (см. выше), был в то время обычным чувством у всех, — и сам Шостакович не избежал своей доли. Тот самый страх, из-за которого Шостакович в ответ на подлые и идиотические обвинения в его адрес “признавался” и каялся; из-за которого он написал “Песнь о лесах”, Десять поэм на слова революционных поэтов, “Над Родиной нашей солнце сияет” и пр.; из-за которого уже после смерти Сталина, когда американский критик Г. Таубман написал статью под названием “Шостакович заслужил право на небольшую свободу”, он дал публичную отповедь “клеветнику-антисоветчику”; из-за которого до конца жизни он произносил все речи и подписывал все письма, которые от него требовали. Согласно опубликованной в 1994 году книге Э. Уилсон “Shostakovich: a life remembered”, в марте 1956 года Шостакович сказал Марине Сабининой о своем выступлении на пре-

словутом 1-м пленуме (здесь и далее обратный перевод с английского мой. — Е. К.): “Я встал на трибуну и начал зачитывать вслух эту идиотскую, отвратительную чушь, состряпанную каким-то ничтожеством. Да, я унизился, я прочитал то, что приняли за ‘мою собственную’ речь. Я читал, как самый ничтожный негодяй, паразит, марионетка, бумажная кукла на веревочке!”».

А теперь отдадим должное и неразборчивому Соломону Волкову. В завершение «Свидетельства» он рассказывает, как в октябре 1957 года больной Шостакович, попросивший своего ученика Эдисона Денисова остаться у него на ночь, до утра «вспоминал свое прошлое и все время повторял одну и ту же фразу: “Когда я думаю о своей жизни, то осознаю, что был трусом. К сожалению, я был трусом”. Потом он прибавил, что, если бы я видел то, что пришлось увидеть ему, то и я был бы трусом». И наконец, та же Уилсон ссылается на Льва Лебединского, свидетельствовавшего, что Шостакович, когда его заставили вступить в КПСС (1960), сказал ему: «Я их боюсь до смерти. Вы не знаете всей правды. С детства я делал то, чего хотел НЕ делать. Я жалкий пьяница. Я был, есть и всегда буду шлюхой».

Не наша цель судить действительно гениального композитора как человека и общественного деятеля. Не наша задача разбирать в этой книге творчество Соломона Волкова. Но святая обязанность автора очистить репутацию другого великого композитора и крупного общественного деятеля советской эпохи от напластований лжи, заблуждений и сплетен.

18. КОМПОЗИТОРЫ, РЕЖИССЕРЫ, ВУНДЕРКИНДЫ

Союз композиторов состоял из ярких и порой капризных личностей. Разнонаправленные векторы амбиций и тщеславия разной индивидуальной силы надо было привести к гармонии мирного сосуществования. Генеральный секретарь Союза старался использовать данные ему природой ум и смекалку, с одной стороны, для смягчения давления на своих коллег-композиторов сверху, а с другой — для оздоровления внутреннего психологического климата в Союзе.

Всем хотелось, чтобы исполняли их произведения в концертах, на радио, записывали на пластинки, издавали ноты — сколько тут было обид даже у самых крупных композиторов! И эти обиды чаще всего адресовались не Госконцерту или фирме «Мелодия», а почему-то Тихону Николаевичу:

— Тихон, позвони, ты знаешь кому!

— Тихон, меня не исполняют, потому что тебе не нравится моя музыка?

— Тихон, меня пригласили за границу, а ОВИР визу не дает!

Да что далеко ходить! Например, не самый обиженный композитор Родион Шедрин узнаёт (дело было в 1984 году), что Хренникова пригласили на гастроли в Болгарию в самый неподходящий для него, Шедрина, момент — как раз во время заседания Ленинского комитета, где будет решаться вопрос о присуждении ему Ленинской премии. А Хренников не только член Комитета по Ленинским премиям, но и руководитель музыкальной секции, выдвигавшей композиторов на премию. И Шедрин срочно телеграфирует:

«Дорогой Тихон Николаевич, известие о Вашем предполагаемом отсутствии на Ленинском комитете в решающий день 4 апреля из-за поездки в Болгарию стукнуло меня обухом.

Совершенно не могу взять себе в голову, что нельзя — при желании Вашем — подогнать один (лишь!) день, перенести последний концерт чуть вперед, послать на него Могилевского, Петрова, Крайнева, скупировать, наконец, в последней программе фортепианный концерт... Тысяча вариантов...

По всему этому мне остается понимать отъезд Ваш как перемену курса, как отговорку, умывание рук и т. д. Сторониться меня в самый решающий момент после всего доброго, что Вами же (одним!) сделано!..

Вы знаете лучше меня, что Ваше отсутствие на Комитете будет прочитано всеми со значением, как сигнал к отступлению. Без Вас вся (Ваша же!) затея обречена на провал — Вам это известно лучше меня.

В сотый раз враги наши с фабрики им. Сальери будут праздновать тризну и не из-за неполучения мною премии, а из-за раскола, недоведения дела до конца, ставшего, увы, традицией благодушия».

Текст как с поля боя. Нервный, с намеками на врагов, на умывание рук, на перемену курса... Ну очень хотелось Ленинскую премию, понятно. Но нервный взрыв направлен куда? В сторону Хренникова, уже и так «после всего доброго, что вами же сделано!». Что же Хренников? Конечно, переносит концерт с 4 на 1 апреля и сразу возвращается в Москву, чтобы присутствовать 3 апреля на заседании Музыкальной секции Комитета по Ленинским и Государственным премиям СССР. Члены Комитета, композиторы Свиридов и Тактакишвили, выступали витиевато и двусмысленно, но когда Тихон Николаевич подытожил дискуссию: «Так что же у нас получается? Семь — “за”, а вы двое — решительно “против”?», оба как буд-

то очнулись: «Почему же мы “против”? Мы тоже — “за”!» В итоге Щедрина выдвинули единогласно, и 5 апреля он получил свою долгожданную Ленинскую премию.

В Комитете по Ленинским премиям, кстати, очень редко бывало единодушие. В отличие от партийных съездов, где голосов «против» практически не возникало, на Комитете проходили бурные обсуждения, могли действительно «прокатить» мимо премии. Комитет объединял в своих рядах очень авторитетных людей, часто судивших достаточно независимо. Из семидесяти членов «большого» комитета «за» Щедрина проголосовал 61 — вполне приемлемый результат. К примеру, «за» знаменитого директора кукольного театра С. Образцова в тот день было подано 64 голоса.

В самом деле, одной из главных забот секретаря Союза была забота о пропаганде и продвижении музыки своих коллег в Советском Союзе и странах социалистического лагеря. Союз композиторов выпускал ноты и много печатной продукции. Огромное внимание уделялось пропаганде советской музыки, приобщению народных масс к музыкальной культуре. Заработала система абонементных концертов, советские композиторы регулярно посещали с авторскими концертами крупные производственные объединения, заводы и фабрики. Если на территории этих предприятий не было собственных клубов, артисты выступали прямо в цехах.

Еще в середине 1950-х годов Тихон Хренников начал отстаивать идею создания массового журнала о советской музыке. Он понимал, что журнал «Советская музыка», существующий с 1930-х годов, предназначен исключительно для профессионалов. В целях дальнейшей пропаганды музыкального искусства в нашей стране необходим был инструмент непосредственного общения со слушателями. И такой инструмент появился в декабре 1957 года, когда вышел первый номер нового журнала для любителей музыки. Хренникову пришлось пройти длинный путь согласований и разрешений на открытие нового средства массовой информации в различных партийных и государственных инстанциях — только так в то время можно было учредить журнал. Скоро «Музыкальная жизнь» завоевала популярность, в ней появились разделы, посвященные не только классическому искусству, но и легкой музыке, эстраде, а позже, в 1970-е годы, — и року. Интересно, что именно в «Музыкальной жизни» начинал свой творческий путь Артемий Троицкий, который публиковал там переводы статей из западных рок-энциклопедий под своим именем.

Благодаря существовавшему в те времена закону хозяйственная деятельность творческих союзов не облагалась налога-

ми, и эти союзы довольно быстро окрепли финансово и материально. Настолько, что Союз композиторов мог выдавать специальные субсидии различным театрам в размере 30 тысяч рублей ежегодно (в расчете на один театр) для новых постановок на музыку современных советских композиторов. Эти субсидии очень помогли, в частности, становлению Детского музыкального театра Наталии Сац и Камерного музыкального театра Бориса Покровского. Появлению на свет этих театров также немало способствовал лично Тихон Николаевич.

К Наталии Ильиничне Сац Тихон Хренников относился с невероятным почтением. «Если проанализировать ее жизнь, то я затрудняюсь назвать кого-либо, кто смог бы так стойко справиться с драматическими и трагическими коллизиями, через которые она прошла, и при этом развить свою индивидуальность», — говорил он.

Пятнадцать лет провела Наталия Сац в заключении и ссылке. Когда она появилась в Москве, Хренников горячо поддержал ее идею создания нового детского музыкального театра. Поначалу помог организовать передвижной театрик. Потом добился выделения помещения на улице 25-летия Октября, в «Славянском базаре». Театр сразу обратил на себя внимание. Вот с каким восторгом описывает уникальную атмосферу в театре сам Тихон Николаевич:

«Маленькие слушатели окружены в музыкальном театре большим вниманием, и они это хорошо чувствуют. Наталия Сац уверена: театр, предназначенный для детворы, должен, обязательно должен заставить своего зрителя поверить в добрую силу Человека. Таково кредо главного режиссера, и оно осуществляется в каждом спектакле, начиная с “Морозко” Михаила Красева — оперы, которой открылся театр. Слушая это произведение, ребята проникаются огромной верой в мудрого и щедрого Морозку. Грозный повелитель зимнего леса, он укрощает вьюги и метели. Его боятся все лесные чудовища. Но для ребят, сидящих в зале, он становится совсем своим. Он — прежде всего человеческий и справедливый. И потому в его устах особенно убедительны слова, воспевающие труд. Выделяя эту сквозную линию, режиссер на протяжении всего спектакля подчеркивает, что Фроська и мачеха не просто злые обидчики правдивой, честной Дунюшки, они еще лентяи, тунеядцы. И у детей рождается неприязнь к паразитизму. Послушайте, как бурно реагирует аудитория, когда народ решает выгнать Фроську с мачехой. “Правильно! Так их!” — кричат из зала возмущенные ребята.

Отлично зная законы детской психологии, учитывая постоянное стремление ребят к движению, Н. Сац придавала

оперному спектаклю необычайный динамизм, включила в оперное действие даже акробатику, цирковые номера. И это нововведение отнюдь не воспринимается как что-то инородное. Напротив, акробатические этюды словно вырастают из самого сюжета, вносят жизнерадостность и озорство, которые необходимы в “малышовой” опере. И главное — все это “работает” на идею, подчеркивает характеры смелых и отважных людей, олицетворяющих романтику героического подвига. И, конечно, все компоненты оперных спектаклей, которые ставит Н. Сац, рождены музыкой.

Наталия Ильинична обладает редким дарованием — укрупнять музыкальные образы, усиливать до возможного максимума впечатление от услышанного. Каждый звук обретает на сцене свой смысл. Такому мастерству мог бы позавидовать любой режиссер, соприкасающийся с музыкой».

Вскоре на сцене театра уже шли детские оперы Д. Кабалевского, Я. Солодухо, Э. Колмановского, В. Рубина, М. Раухвергера и других советских композиторов. Но Наталия Сац на достигнутом не остановилась. Со свойственным ей революционным задором и темпераментом она буквально взяла за горло московские власти, и они построили ей знаменитый теперь Театр на Воробьевых горах с романтической эмблемой Синей птицы, которая парит над ним. Рассказывали, что Владимир Проmysлов, возглавлявший тогда Моссовет, прервал важное совещание, чтобы поехать вместе с Наталией Сац выбирать главную люстру для театрального зала.

На открытие Театра на Воробьевых горах в 1979 году Тихон Хренников выступил с такими словами: «Наталия Ильинична Сац сумела повернуть ход театральной истории, и я полон гордости, что мне посчастливилось стоять у истоков рождения самой идеи создания в Москве музыкального театра для юных зрителей. На своем долгом жизненном пути я встречал двух удивительных женщин, которые сыграли в истории нашего искусства значительную роль. Это Наталия Ильинична Сац и Елена Фабиановна Гнесина. Обе создали новые музыкальные структуры “на века”: Детский музыкальный театр и Русскую музыкальную академию имени Гнесиных».

С Борисом Александровичем Покровским Тихон Хренников был знаком давно, но особенно они сблизились в 1967 году во время постановки оперетты композитора «Белая ночь» в Болгарии в Музыкальном театре имени Стефана Македонского в Софии. Спектакль был великолепно поставлен, имел огромный успех. Когда же Покровский, будучи главным режиссером Большого театра, решил создать на основе своего курса в ГИТИСе экспериментальный камерный музыкальный те-

атр, Тихон Николаевич с радостью поддержал эту идею и начал за него хлопотать. Уже в 1972 году театр выпустил свою первую премьеру — оперу Р. Щедрина «Не только любовь».

О Покровском превосходно рассказал сам Тихон Хренников:

«Трудный путь выбрал для себя этот большой художник. Действительно, всем нам хорошо известны имена талантливых режиссеров, снискавших лавры в сфере драматического театра. Но подумайте: много ли можем мы вспомнить истинно выдающихся мастеров, безраздельно связавших свою судьбу с музыкальной сценой и добившихся здесь по-настоящему высоких свершений?»

Мне думается, такая ситуация не случайна. Ведь для того, чтобы не быть просто “разводящим” на оперной сцене, чтобы стать подлинным создателем спектакля как художественно цельного произведения, необходимо не только чувство театра, но и целый комплекс качеств. Среди них, пожалуй, самое главное — это глубочайшее знание и понимание музыки, влюбленность в нее, вера в безграничные возможности оперного жанра. Я не знаю другого человека, который обладал бы подобным комплексом качеств в такой мере, как Борис Александрович Покровский. И не даром именно он стал “правофланговым” нашей музыкальной режиссуры.

За последние десятилетия кое-где на Западе, а порой и у нас неоднократно приходилось слышать рассуждения о якобы существующем ныне кризисе оперного искусства. Можно с уверенностью сказать, что многолетняя деятельность Бориса Александровича — доказательный и неопровержимый аргумент против такой, безусловно ложной, концепции. Наоборот, по моему глубокому убеждению, и прежде всего если иметь в виду нашу страну, то нужно говорить не о кризисе, а о расцвете современного музыкального театра, расширении его выразительных возможностей. И этот подъем нашей оперной культуры мы по справедливости во многом связываем с именем Бориса Александровича.

Огромен вклад этого режиссера в музыкально-театральное искусство XX столетия. Особенно хочется подчеркнуть неопценимые заслуги Бориса Александровича перед современным, и в первую очередь, конечно, перед советским музыкальным творчеством. Не будет преувеличением сказать, что утверждение советской оперы на сцене, укрепление доверия к ней со стороны широких кругов зрителей в значительной степени связано с деятельностью прославленного режиссера. На протяжении всех этих десятилетий он с неослабевающей энергией и энтузиазмом отдает свое вдохновение созданиям советских авторов. И тут прежде всего должно быть названо имя

великого музыканта XX века Сергея Прокофьева. Можно смело утверждать, что именно Покровский сделал действительно репертуарным прокофьевское оперное наследие. Еще в 1946 году он был среди тех, кто участвовал в сценическом рождении оперы “Война и мир” — этой гениальной и такой сложной для воплощения патриотической эпопеи. А потом несколько раз ставил ее на разных сценах, искал и нашел оптимальное режиссерское решение оперы в конце концов на сцене Большого театра. Он же возродил — и как великолепно возродил! — “Игрока”, один из ранних шедевров Прокофьева. Но, может быть, наиболее важно напомнить о постановке в Большом театре “Семена Котко” в 1970 году. Выдающаяся трактовка Покровского в полной мере убедила нас, что и в обращении к современной советской теме Прокофьев был так же велик, как и во всем остальном.

Творческая многогранность Покровского, его неразрывная связь с жизнью, с современностью нашли свое выражение и в работе Московского камерного музыкального театра. Само создание такого уникального коллектива стало новым словом в нашей музыкально-театральной практике, внесло в нее живительную струю. По сути дела, благодаря Покровскому любители музыки, да и профессионалы открыли для себя новый жанр сценического искусства, неисчерпаемый клад художественных ценностей.

За что бы ни брался Покровский — за старинные, веками не шедшие оперы русских и зарубежных композиторов или за только что родившиеся сочинения, он к каждому спектаклю находит свой, неповторимый ключ, всякий раз исходя из самой музыки. Любой спектакль Камерного театра отличается необычайной свежестью, оригинальностью приемов, необычностью трактовок.

Для советских композиторов “театр Покровского”, как его теперь справедливо называют, стал незаменимой творческой лабораторией и вдохновляющим стимулом. Ведь Борис Александрович всегда готов поддержать любую перспективную идею, интересный замысел и сам буквально требует от нас новых произведений. При этом он не боится идти на риск, смелый эксперимент, готов сотрудничать не только с признанными, но и с неизвестными молодыми авторами. А это особенно ценно... Вообще он все делает со страстной убежденностью, бескомпромиссной одержимостью, не страшась неизбежных критических стрел. Впрочем, они не миновали ни одного большого художника...

Я счастлив, что уже долгое время меня связывает с Борисом Александровичем тесная творческая дружба. Как и мно-

гие другие советские композиторы, я искренне благодарен Покровскому за чуткое отношение к моей музыке. Не скрою, мне особенно приятно, что среди произведений, с которых начиналась биография Московского камерного музыкального театра, была и моя опера “Много шума из-за... сердец”. Тем более что автором либретто и постановщиком ее был Борис Александрович. Вместе мы работали и над балетом “Любовью за любовь”, и должен сказать, что его изумительное знание законов театра, чувство сцены очень помогли мне в создании моего первого “полнометражного” балета. Да и вообще каждая встреча с этим большим художником и ярким, интереснейшим человеком запоминается надолго, вселяет заряд жизненной энергии, оставляет след в душе.

Два знаменитых режиссера. Два популярных театра в Москве. Тихона Хренникова всегда встречали в них как родного. И люди там не забывали добра. Они понимали, что в успехе каждого спектакля есть частичка усилий Тихона Николаевича.

Точно так же понимали, какую большую роль в их судьбе сыграл Тихон Николаевич, и три последних вундеркинда из Советского Союза — Вадим Репин, Евгений Кисин и Максим Венгеров.

К Хренникову часто приводили на прослушивание юных исполнителей — пианистов, скрипачей, виолончелистов. Он давал советы, кому-то помогал. Но то, что случилось 21 марта 1983 года в его квартире на Старом Арбате, выбивалось из ряда вон.

Профессор Новосибирской консерватории Захар Брон показывал своего одиннадцатилетнего ученика, Вадима Репина. Тот сыграл Баха, Паганини и три пьесы для скрипки хозяина квартиры. Пухленький паренек произвел на всех невероятное впечатление. «Пришли Игорь Ойстрах и Гриша Жислин, они слушали, открыв рот» — это из дневника Наталии Хренниковой.

Тихон Николаевич был потрясен: «Это колоссально! Для него нет преград и технических сложностей! А как он чувствует музыку!» Было немедленно решено, что на предстоящем 10 апреля авторском концерте Хренникова в Большом зале Консерватории Вадик сыграет его Первый скрипичный концерт. Не имея, по сути, никакого опыта выступлений на публике. А концерт предстоял очень ответственный, посвященный 70-летнему юбилею композитора, и в нем Тихон Николаевич должен был впервые играть свой Третий фортепианный концерт. Но композитор ни минуты не колебался — такое доверие вызвал у него этот жизнерадостный сибирский мальчуган.

10 апреля Вадик сотворил сенсацию. Тихон Николаевич потом часто возвращался к этому концерту: «На сцену вышел шкет, который на одном дыхании, без всяких усилий и в невероятном темпе сыграл труднейший концерт так, как никто другой до него!» Вадика тут же пригласили в праздничный правительственный концерт во Дворце съездов через две недели.

А Хренников стал брать его с собой на все гастроли. Уже через несколько месяцев в Ярославле люди ночью стояли за билетами на концерт.

Он искренне полюбил Вадика. Ни дочь, ни внук Тихона Николаевича не стали музыкантами, а с Вадиком он, вероятно, ощутил, как это было бы здорово иметь родственную музыкальную душу. Просто обожал рассказывать про него истории. Любимая была о втором совместном концерте. Вадик пришел на репетицию, вышел к оркестру. А там за пультом стоит не Евгений Светланов, который дирижировал 10 апреля, а другой капельмейстер. Вадик в растерянности спрашивает: «А где дядя Жень?» Ему отвечают, что сегодня будет другой дирижер. Вадик в слезах бежит к Хренникову, и тому приходится по-отечески уговаривать его поиграть с другим дядей.

Это особенное, родственное отношение к себе уловил и сам мальчик. Тихон Николаевич до конца своих дней хранил на видном месте его фотографию с дарственной надписью: «Самому любимому дедушке Тихону! Желаю Вам долгих лет жизни! Вадим Репин. 11.11.84».

1 мая 1984 года директор Гнесинской десятилетки Зиновий Финкельштейн договорился с Хренниковым о «показе» другого вундеркинда, Жени Кисина. Двенадцатилетний пианист пришел в сопровождении своей учительницы Анны Павловны Кантор. Хренников уже слышал его игру в записи, поэтому был готов к потрясениям. В кабинете собрались друзья хозяев: композиторы Лев Солин и Александр Чайковский с женой, музыковед Лев Гинзбург. Женья играл Шопена, Скрябина, Шумана и свои сочинения. Хренников его не останавливал: «Я готов слушать до утра!»

Конечно, он был совершенно другим мальчиком, чем Вадик. Он уже тогда отдавался музыке так, что, казалось, всё земное для него перестает существовать. Клару Арнольдовну очень встревожило, почему Женья такой худой и бледный. Анна Павловна ответила, что ему далеко ездить в школу, устает. Тихону Николаевичу понадобился год, чтобы «пробить» семье уникального музыканта новую квартиру ближе к центру города. В июне 1985 года они в нее въехали.

А тогда, на первой встрече, Тихон Николаевич пригласил Женю принять участие в организуемом им Втором Междуна-

родном фестивале современной музыки. 23 мая 1984 года состоялся концерт в Малом зале Московской консерватории специально для иностранных гостей фестиваля — первое отделение играл Женья Кисин, второе — Вадик Репин. Знай наших!

Прошло еще совсем немного времени, и к Хренникову снова попросился Захар Брон. В конце 1984 года он привез из Новосибирска еще одного самородка — скрипача-виртуоза Максима Венгерова. Тихон Николаевич встретил Захара с юмором: «Ты что, их рожаешь, что ли?»

Максим выглядел маленьким мышонком — он был младшим в обойме последних советских вундеркиндов. Но играл так, что Хренников долго не мог прийти в себя от изумления. Перед ним стоял скрипач мирового уровня. Как такое могло случиться, что в течение полутора лет, один за другим, появились звезды вселенского масштаба, когда до этого и одной-то равной им величины не бывало за десятилетие?

Так сама собой сформировалась программа незабываемых авторских концертов Тихона Хренникова, которые исполнялись на протяжении 1987—1988 годов в разных городах Советского Союза: Вадим Репин — Первый скрипичный, Женья Кисин — Второй фортепианный, Максим Венгеров — Второй скрипичный, Тихон Хренников — Третий фортепианный. Может ли для композитора быть что-то более значимое, чем подобный авторский концерт?

Ну, если только то, что произошло 14 января 1990 года в парижском зале «Плейель», когда Женья Кисин, перемигнувшись со Светлановым, сыграл на бис... только что прозвучавший концерт Хренникова целиком. Зал аплодировал стоя.

19. В ДОМАШНЕЙ ОБСТАНОВКЕ

Квартира Хренникова на Миусах, по описанию всех, кто там бывал, походила на склад. В Наташиной комнате была устроена детская ее сына (внука Тихон Николаевич и Клара Арнольдовна не отпускали от себя до четырнадцати лет). По коридору в кабинет можно было пройти только боком — узкий и темный, он был доверху уставлен чемоданами и тюками с вещами, кипами газет и журналов. Клара Арнольдовна не имела привычки что-либо выбрасывать и собирала для архива буквально всё. В результате дома хранились тысячи фотографий, писем и телеграмм, годовые комплекты журналов «Советская музыка», «Музыкальная жизнь», «Огонек», «Работница», «Крестьянка», «Наука и жизнь», «Вокруг света», «Смена», «Здоровье», «Коммунист», «Знамя», «Новый мир»,

«Крокодил» и некоторых других, начиная с 1930-х годов. Иногда завязанные стопки прочитанных газет разрешалось отвозить на дачу и складировать в сарае. Благодаря Кларе Арнольдовне в архиве сохранились программки всех концертов Тихона Николаевича, а также программки концертов, на которых они побывали вместе с мужем, причем каждая исписана убористым почерком — ее впечатлениями от прослушивания. Она давно уже поняла, что это когда-нибудь пригодится биографам...

В начале 1980-х годов большая семья композитора (включая семью дочери) переехала по новому адресу — на Плотников переулок, дом 10. Новая квартира была просторнее старой, но архив продолжал разрастаться, и пришло время, когда и здесь стало так же тесно, как на Миусах. Оставалась свободной только большая гостиная. В нее был куплен специальный стол на двадцать персон, за которым теперь по праздникам умещалось до сорока гостей — сажали впритирку. В кабинете — просторном и светлом — можно было устраивать концерты: за спиной исполнителя, сидящего за роялем, устраивались на диванах и креслах гости.

О жизненном укладе семьи лучше всего может поведать кто-то из своих. К счастью, публицистическим талантом оказался не обделен зять Тихона Николаевича — Игорь Евгеньевич Кокарев. Он прожил в этой большой семье тридцать лет и специально для данной книги передал свои воспоминания. Преподавал во ВГИКе, защитил диссертацию в Академии общественных наук, долго работал в Институте США и Канады у Георгия Арбатова, и всё это время вместе с Наташей и сыном они жили рядом с Хренниковыми, на одной лестничной клетке. Так что его «свидетельским показаниям» можно верить.

«...Она была самым главным предметом в доме. В большую толстую тетрадь в клеточку записывались ВСЕ телефонные звонки — кто звонил, зачем и номер телефона. Одна кончалась, заводили новую. Клара неукоснительно требовала от всех домашних записывать каждый звонок. Я недоумевал, зачем это? Но тоже стал записывать.

Звонили разные люди. С утра. Днем. И до глубокой ночи. Этот телефон был открыт для всех. А ночью, когда хозяин, попив чайку с домочадцами и гостями, уходил в свой кабинет, погружаясь в уютное глубокое кресло, звонили самые близкие друзья. Тогда он отрывался от нот и как бы восстанавливал отшумевший день: актуальные темы, мелочи жизни Союза композиторов, новости и анекдоты. Никуда не торопясь, непринужденно расспрашивал, сочно смеялся. А куда торопиться, вся ночь впереди. Композиторы — народ ночной. После спек-

таклей и концертов самое время расслабиться, пошутить, обменяться впечатлениями. До слез его смешил анекдотами вкрадчивый Лева Солин, уже за полночь ему звонил Миша Зив и добивал последними московскими сплетнями. Тихон Николаевич обожал анекдоты и часто хохотал звонко, от души. В отличие от Шостаковича, который, помню, ни разу даже не улыбнулся на спектакле Аркадия Райкина для членов Комитета по Ленинским премиям. Райкин по этому поводу страшно переживал, вдруг премию не дадут.

Недосып Тихон Николаевич добирал днем. У этого человека была гениальная способность: отключаться по ходу минут на пять и просыпаться враз посвежевшим, отдохнувшим. Я видел, как он незаметно засыпал в машине, на концертах, на собраниях, за столом... Кажется, при этом он всё слышал, во всяком случае, никогда не выпадал из темы. Как это у него получалось? Как вообще в нем сочетались лирический дар композитора и темперамент харизматического публичного деятеля? Он сам не раз утверждал, что черпает вдохновение в своей общественной работе. Только Клара печалилась, сколько он недописал хорошей музыки из-за бесконечных заседаний и собраний. Кто знает? Я видел только, как мгновенно он переключался. И никогда не отмахивался от просьб о помощи.

Потому записи в телефонной книге всё множились и множились. Тысячи звонков от друзей, знакомых и совсем неизвестных людей. Надо было записать, что племянница сестры поступила-таки в институт. Что чей-то сын взят в армию со второго курса консерватории, это безобразие. Значит, будут снова звонить, вечером. Кому-то срочно нужна квартира. Кому-то достать лекарства в Кремлевке или за границей. Срочно нужна операция, нельзя ли попасть к Коновалову в нейрохирургию? А можно показать талантливого мальчика? Ну, просто гений, вундеркинд. А вот звонок из Ростова, просят передать благодарность... Или случился скандал в дачном кооперативе, надо срочно приехать на заседание правления. Или... Я не видел в жизни более открытого человека.

Как-то я в удобный момент спросил: где предел? Он ответил, и это запомнилось на всю жизнь:

— Никогда не отказывай, когда к тебе обращаются за помощью. Потому что придет время, когда ты уже никому будешь не нужен. И это страшнее всего.

Ужас в том, что такое время для него все равно наступило, когда рухнула империя, и ядовитые языки называли его сталинским ставленником, душителем свободы в Союзе композиторов. Это было неправдой, он будет тяжело страдать, но никогда не оправдываться. Сильный характер.

Как же он так жил, что его все любили? Все тридцать лет на моих глазах. Теперь жалею, что не записывал. Но местами всё же помню. Например, квартира. Обычная, только заваленная до потолка книгами, нотами, журналами. Еда простая: сосиски, яйцо всмятку, чай с лимоном. Обед из спецстоловой в алюминевых судках я привозил с его шофером из Дома на набережной многие годы: суп протертый, котлеты, тефтели с гречкой, компот. Тихон Николаевич любил докторскую колбасу и карбонад. Специальной книжечкой с талонами снабжали членов ЦК и депутатов Верховного Совета. Причем разные они были. У Хренникова — самого нижнего уровня. Подороже, и по ней не все продукты шли. Но и того, что можно, достаточно: и красная-черная икра, и балык, и ветчина, и карбонад, и чайная колбаса с чесноком, и угорь... Но мы брали обычный обед. Полные судки. Для гостей.

В гостиной — большой, всегда раздвинутый стол. Вечерами за ним со всех сторон гости. Здесь не ужинают в одиночестве. Сидят за полночь, шутят шумно, то и дело звонит телефон. Обсуждали спектакли, концерты, новые произведения, кто как играл, как пел и как звучал оркестр. Серьезные разговоры за столом велись с Левой Гинзбургом, тоже другом семьи, музыкальным критиком и советником по делам Союза композиторов. Но ни разу за все годы не слышал я и слова о политике, о проблемах страны. Инстинкт самосохранения? Похоже, художники предпочитают высказываться в творчестве. За что и получают от правительства соответственно. А личная жизнь — кому как удастся. Мухи отдельно от котлет. Художника в конечном счете судит история, а не уголовный кодекс. И критики, и сиюминутный слушатель, зритель, читатель склонны к ошибкам. Но то, что музыка Хренникова переживет его биографию бессменного секретаря Союза композиторов, я почему-то не сомневался.

Вспоминаю, кто ж сидел за тем длинным столом в разное время? Ну, неизменно старшая сестра Клары бывшая актриса немого кино Мария Арнази, практически жившая в доме. Высокий, худой и капризный их брат Михаил, красный партизан из конницы Буденного, известный в Москве коллекционер марок и орденов. Кто же еще? Рассказывает театральные новости и подыскивает по ходу разговора неожиданные рифмы давний друг семьи, не имеющий возраста поэт и актер Театра Советской армии, автор текстов к опереттам Тихона Хренникова, влюбленный всю жизнь в Клару Яков Халецкий. По праздникам приходят важный Серафим Туликов, ироничный Оскар Фельцман. Нередко с новыми песнями, которые тут же показывают друг другу, обсуждают на профессиональном язы-

ке. Виолончелист Миша Хомицер, избалованный еврейский ребенок, вечно жаловался на жизнь, но с удовольствием рассказывал об успехе своих очередных гастролей. С Тихоном Николаевичем они удалялись в кабинет, где обсуждали нюансы разучиваемого Мишей концерта. Однажды Миша вернулся из Одессы с гастролей с молодой миловидной девушкой, одесситкой. Был очень горд и влюблен. Клара советовала не торопиться радоваться. Как в воду глядела. Через год с небольшим юная красавица исчезла с частью Мишиного имущества. Миша обиделся и уехал преподавать в Финляндию, потом, кажется, в Израиль.

Крупный, слегка застенчивый и от того вяловатый собеседник скрипач Гриша Жислин всегда приходил со своей красивой женой пианисткой, вечер часто заканчивался в соседней квартире на нашей маленькой кухне. Он неизменно приглашал на свои концерты, и мы с Наташей часто откликались, хотя большим интересом к инструментальной музыке не отличались. Но Жислина хвалили за академизм и техничность. Совсем не застенчивый Володя Спиваков на той же кухне охмурял Наташу своим бархатным басом. На концерты не приглашал, полагая, видимо, что нам самим следует проявлять инициативу.

Консерваторская молодежь часто бывала в доме у Хренникова. Сашу Чайковского просто обожал маленький Андрей, которого слегка насмешливый и дружелюбный Саша задаривал моделями машин из своей коллекции и с которым играл в настольный хоккей. Он вообще не выглядел композитором, был каким-то домашним, своим человеком в доме. С ним легко было говорить на разные темы, может быть, потому, что он видел и понимал мир не только слухом, через музыку, а, как и все люди, глазами и руками. И еще в доме любили и уважали его маму, к которой Саша сам относился очень трепетно всю жизнь. Вот кто и был, и выглядел композитором, так это Таня Чудова. Серьезная, всегда воодушевленная, с ней, казалось, ни о чем, кроме музыки, и не поговоришь. Как, например, с Ираклием Габичвадзе, который если и говорил о чем-то с глубоким знанием дела, так это о женщинах. Именно Тане Чудовой и Саше Чайковскому передаст Тихон Николаевич своего правнука, когда у того проснется интерес к музыке. Так ученики мастера станут наставниками для маленького Тихона, правнука большого.

Тихон Николаевич всегда открыт общению с коллегами, они его любили за добрый нрав. Он не очень умел, но пытался рассказывать анекдоты. Зато каким он был слушателем! Когда за столом оказывался Ростропович, все оживлялись. Слава

был, что называется, записной хохмач, ирония мелькала в его глазах как легкий сквознячок, когда он смотрел на собеседника, готовя очередной каламбур или шутку. Любил розыгрыши. Помню историю, как приятель-гинеколог якобы приглашал его посмотреть на хорошеньких пациенток. Он входил в кабинет в белом халате, рассматривал натуру, важно кивал головой:

— Взгляните, коллега. Вам не кажется, что это сложный случай?

Правда это или нет, неважно, но гомерический хохот того стоил.

Миша Хомицер ревниво относился к Ростроповичу:

— Это же не музыкант! Это артист, забавляющий публику жестами, голосом, всем чем угодно. Ну и виолончелью, немного...

То же, кстати, можно было сказать и о Спивакове, умело режиссировавшем свои концерты. “Виртуозов Москвы”, кстати, он действительно представлял сам, не стесняясь заигрывать с залом. То, что не нравилось Мише и Грише, как раз очень нравилось мне. Но это, конечно, дело вкуса.

Кажется, Тихону доставляло наслаждение просто слушать голоса своих коллег, соратников, учеников. Он так и помнится мне: во главе большого стола, немного грузноватый с годами. Чуть прикрыв глаза, он то ли дремлет, то ли слушает. Или сочиняет?

Двадцатитрехлетнего Александра Градского привел к Хренникову пробивной Андрон Кончаловский. Он тогда снимал “Романс о влюбленных”, был буквально влюблен в ошеломительный талант юного Градского и горел желанием поделиться своим открытием с самым главным человеком в советской музыке.

Саша держался напористо и независимо. Он уже прославился своими “Скоморохами”, учился вокалу в Институте Гнесина, и теперь ему хотелось еще и в класс композиции, причем минуя сложности со всякими экзаменами, к которым он относился и тогда, и потом наплевательски. Тихон Николаевич сразу почувствовал неординарность гостя, и хотя его музыкальный стиль был чужд традиционному мелодизму самого мэтра, он об этом помалкивал. Удивительно, но Градский действительно скоро оказался в классе Хренникова. И потом вспоминал это время с благодарностью. Однако его неумная энергия, масса проектов, осуществляемых одновременно, оказались несовместимыми с академизмом композиторских занятий. И хотя Тихон Николаевич высоко отзывался о его способностях, он вылетел из консерватории так же стремительно, как в нее влетел.

Приходила и Алла Пугачева — для фильма “Любовью за любовь” всё по той же шекспировской пьесе “Много шума из ничего” она записала несколько песен. Подарила Кларе Арнольдшне чудо-шляпку, которая отчего-то шла каждому, кто ее примерял, — а примеряли все! На дворе стояло лето 1983 года, Алла была в мини-юбке, и когда она села на диван напротив Тихона Николаевича, тот выдержал всего пару минут. Потом встал, взял плед и прикрыл им голые коленки певицы: “Аллочка, я же все-таки мужчина...”

Про Марию Калас нельзя говорить прозой. Эта великая певица была еще и уникальной женщиной, любовницей греческого миллиардера Онассиса. Мы сидели рядом за тем же обеденным столом, она почти не пила, смеялась шуткам Хренникова, я помогал с переводом, не сводя с нее восторженных глаз. Так было и в Консерватории на концерте юного Вадима Репина. Ухо мое было повернуто к сцене, а глаза на нее, только на нее. И ведь не красавица, не Софи Лорен... Она выделялась на фоне обступивших ее мелковатых любителей музыки. У нее получалось естественно не млеть от восхищенных взглядов. Просто отвечать каждому, кто сумел дотянуться. Но вот зазвучали струны, и всё изменилось. Большие темные очки скрыли ее глаза, она ушла в музыку и окаменела.

Множество певцов, певиц, исполнителей прошли на моих глазах через этот дом. Ведь с кем в данный момент работает композитор, с тем он и дружит. Но часто работа заканчивается, а дружба остается. Так получилось и с Верой Бокадорро, французской балериной, еще девчонкой приехавшей на стажировку в Большой. Мы с Наташей любили ходить к Вере в гости в красивую квартиру около старого Дома кино на улице Герцена. У нее для гостей на столе всегда стояли какие-то вкусности из Франции. Вера уже не танцует, она балетмейстер и с успехом ставит на сцене Большого “Любовью за любовь”. Спектакль останется в репертуаре на много лет, будет идти больше сотни раз, и я выучу его наизусть.

Помню, в темной прихожей крупного, неторопливого седовласого мужчину. Это гость из Франции композитор Николай Набоков. Тень его знаменитого дяди Владимира Набокова придавала нашему ожиданию мистическую значительность. В заваленном газетами и журналами темном коридоре ему — в соболиной шубе, высокой меховой шапке, высокому и прямому — тесно. Его голос со старорусскими интонациями казался барственным, а когда он сбросил, не глядя, шубу на мои руки, я представил себе, какая она была, русская аристократия.

Еще один приветливый и, похоже, самый желанный человек в доме — Леонид Борисович Коган. Маленький, слегка су-

тулый, при улыбке зубы впереди губ, улыбается первым. Глаза смеются, ласковые. Со скрипкой, женой и двумя прелестными детьми никогда не расстается, они приходят в дом все вместе. В черном потертом футляре скрипка. Страдивари, конечно. Я любил слушать его по-детски восторженные рассказы про то, как классно самому за рулем катить через всю Европу в Рим на три дня ради одного концерта. Да, его выпускали “за кордон” на машине. И в Рим, и в Париж, и в Бостон, Чикаго, Мадрид, Токио. Но каждый божий день — с утра со скрипкой. Часами. И труд этот никто не видит. А семья такая: у кого фортепиано, у кого скрипка. Как они в одно время все вместе?

Ближний круг семьи Хренниковых просто немыслим без этой талантливой и трогательно беспомощной семьи. Леонид Борисович часто признавался, как волнуется перед каждым концертом, играя и старые, и новые, только что выученные произведения. Уже годы спустя он растеряннo вдруг скажет Тихону, что стал почему-то бояться сцены, появился предательский страх, что забудет музыкальный текст, собьется. И однажды внезапно и непредсказуемо придет тот трагический день. Вернее, декабрьская ночь 1982 года. Вечером раздается телефонный звонок, и сдавленный голос Лизы глухо произнесет:

— Тихон, там Леня... где-то на станции... между Москвой и Клином... что делать... кто... как найти...

Тихон Николаевич смотрит на меня. Я киваю головой и быстро одеваюсь. В машину — и на ней несусь вдвоем с пианистом Борей Петрушанским — другом семьи Коганов — вдоль железнодорожных путей. На замызганной станции темно и пусто. Подслеповатая лампочка без плафона освещает маленькое тшедушное тело, вытащенное кем-то из вагона на каменную скамейку. Черные брюки расстегнуты, белая рубашка растерзана на груди, уже холодные руки с тонкими нервными пальцами свисают в одну сторону, как-то отдельно от тела. Никто. Труп на ночном полустанке. Ни души вокруг. Застывшее в муке лицо. Бомж? Нищий? Великий музыкант. Под лавкой — черный футляр. Тот самый Страдивари. Я знал и любил его, великого скрипача Леонида Борисовича Когана.

Тихон Николаевич по ночам долго читает газеты, это почти ритуал. О чем он думает, читая “Правду”? Клара отмечает ему карандашом что-то важное. Потом складывает прессу в растущие кипы под стол, у стены, у окна... Еще Тихон Николаевич читает депутатскую почту, которую готовит ему его депутатский многолетний секретарь, брат жены Лева Вакс. Иногда он показывает кое-что Наташе. Она — мне. И мы ужа-

саемся. Помню дело музыканта Задорожного, тянувшееся с 1968 года. Несчастный преподаватель харьковской консерватории обвинялся в зверском убийстве шестнадцатилетней девочки с изнасилованием.

Следователь уже осудил по этому преступлению троих, но вынужден был их отпустить после нескольких лет предварительного заключения. Теперь он вцепился в Задорожного, который даже не видел свою “жертву”, и под угрозой расстрела заставил его пойти на сделку с правосудием. Адвокат, собравший доказательства фальсификации следствия, приезжает в Москву, добивается приема в генпрокуратуре и умирает от инфаркта прямо в кабинете прокурора. Хренников решил сам встретиться с генпрокурором Руденко. Тот обнял за плечи знаменитого композитора и ласково так посоветовал:

— Не влезайте вы в это дело, Тихон Николаевич. Сами разберемся.

Вернулся Хренников домой молчаливым и подавленным. Но больше к этому делу не возвращался...

Как композитор сочиняет свои мелодии? В короткие минуты между чтением газет, телефонными разговорами, неглубокой дремотой в машине? Или в отлете на заседаниях в разных комиссиях? Или всё же за огромным письменным столом, сидя в своем глубоком кресле, когда заполняет нотную бумагу мелкими крючочками? Неизменной черной ручкой “Bic”. Соскабливает что-то бритвенным лезвием, снова записывает, видимо, слышит, как разворачивается, куда-то ведет его мелодия. Но ведь всё молча! При этом он легко отвлекается от работы. На звонки, на разговоры. Люди, обладающие природным слухом, видимо, понимают это лучше меня.

О столе надо сказать отдельно. Ибо это был старинный коллекционный стол чуть ли не времен императора Александра I. Его откопал режиссер Михаил Левитин в подвале Театра на Малой Бронной, где он ставил какой-то спектакль. Увидел среди реквизита обломки медной оправы, шикарное сукно, витые ножки и как-то при случае сказал мне:

— Такой стол должен быть у Тихона. Пусть Наташа его отреставрирует и подарит отцу. Я очень этого хочу! Иначе он вообще пропадет, сгниет и развалится.

Так и сделали. Тихон Николаевич как будто и не заметил перемены, только посетовал, что прежний, темнотубовый, обшарпанный, заваленный папками и нотами, из квартиры на Миусах, куда-то исчез. В этом доме любили большие просторные столы...

Ни разу не видел его раздраженным, обиженным, злым, неприветливым. Точен был выбор Сталина, не ошибся дикта-

тор, назначая молодого темпераментного композитора главой создававшегося Союза советских композиторов. Сорок лет Тихон Николаевич переизбирался на этот руководящий пост, и была в этой несменяемости не только воля партии, но и признание коллег, положившихся на этого елецкого парня, сохранившего почти деревенскую доброжелательность к людям и зверям. Родился он с даром природного мелодизма и искренне защищал его от модернистских веяний музыкальной моды. Но на плаху модернистов он не отдавал. Как никто, защищал коллег от сумы и тюрьмы, если кто и попадал под тяжелую десницу партии.

Богат ли был Тихон Хренников? Никогда не возникал у меня такой вопрос, наверное, потому, что деньгами здесь не сорили. О них вообще не говорили. Раз в месяц Тихон Николаевич ездил с шофером в Сбербанк снимать со счета гонорары. С такой же регулярностью он помогал всем своим родственникам. Но это тоже никогда не обсуждалось. Интерес к вещам вспыхивал лишь по возвращении из-за границы, когда вносили чемоданы с подарками — обязательно всем и каждому хотя бы по одному. Тяги к излишествам, к иноземной домашней и музыкальной технике не было. У него и машина всю жизнь была только служебная. Как-то японцы подарили ему новинку, музыкальный комбайн, так он его только лет через пять включил первый раз, и то с большой осторожностью и торжественностью. Интересы к собирательству, коллекционированию чего-нибудь тоже не было.

Он не был философом, как и в музыке, он жил сердцем. Был непривычно для сурового века сентиментален. Слезы на его глазах я видел не раз на спектаклях и концертах. И тогда он мне становился особенно дорог и близок.

В 1982 году меня потрясла еще одна смерть. В Большом шел балет “Макбет”. Его автор, шестидесятилетний красавец, композитор Кирилл Молчанов, отец обаятельного телеведущего наших дней Володи Молчанова, сидел, как всегда, в директорской ложе. Высокий, вальяжный, с крупным значительным лицом, похожим на Пастернака. Там, за тяжелой бордовой завесой, отделявшей от зрителей ложу, стоящую почти на сцене, в темной ее глубине он вдруг схватился за сердце, сдержал стон, чтобы не испугать танцоров, и умер. Леди Макбет в тот вечер танцевала его жена, звезда Большого Нина Тимофеева. Ей сказали в антракте. Она охнула, опустилась на стул, отсиделась и пошла танцевать дальше. Спектакль шел как ни в чем не бывало. Никто из зрителей в тот вечер так и не узнал, что произошло за кулисами. А зря. Зритель имел право знать, какой ценой оплачен сегодня его билет. И этот спектакль ос-

тался бы у него в памяти на всю жизнь как прощание с большим художником, как подвиг его жены, на их глазах уже взвалившей на себя крест потери.

Тихон Николаевич вечером в задумчивости сказал: «Какая красивая смерть для композитора! Хотел бы и я умереть подобным образом...» Это был единственный раз, когда я слышал от него слова о смерти. Он избегал говорить на эту тему. Принципиально».

Кстати, об авторе этих воспоминаний. Ему по жизни не требовалась ничья помощь, хватало своего ума. Но однажды его чуть не исключили из партии. И тут на помощь пришел тесть. Дело было так. Сын Андрей уже заканчивал десятый класс в бывшей Медведниковской гимназии, где по стечению обстоятельств когда-то училась и его бабушка Клара Арнольдовна.

По давнему обычаю, в этой школе интересных родителей приглашали провести классный час. От Игоря Евгеньевича ребята узнали про Америку то, о чем им не говорили ни учителя, ни учебники. Всем понравилось, позвали снова. На этот раз Игорь Евгеньевич перешел на родную почву. Заговорил о Высоцком. Ребята восторженились, задело. На следующую встречу кто хотел, принес его записи:

— А можно мы с вами послушаем?

И началось... Они рассуждали о душе, кричащей «SOS», о красных флажках, ограничивающих свободу, о том, почему поэт не любит, «когда стреляют в спину», а также «против выстрелов в упор». Игорь Евгеньевич стал записывать их суждения. Потом стал читать им же. И вместе они соединили мысли с песнями.

В итоге сама собой родилась пьеса о школьниках — на фоне творчества Высоцкого. Начали репетировать, решили успеть приготовить спектакль к концу занятий перед летними каникулами. На спектакль пришла мать Высоцкого, а восторженный Валентин Гафт предложил даже сыграть пьесу в выходной день на сцене «Современника». Оно и понятно — надо было видеть, как ребята, сцепившись руками, пели: «Спасите наши души, мы гибнем от удушья!» Любовь Эммануиловна, классная руководительница, то ли понимая, что актовый зал, не рассчитанный на такое количество зрителей, уже действительно не может дышать, то ли по наитию чувств в этот самый момент широко распахнула окно, и в него ворвался свежий майский воздух, ударило яркое солнце. Солнце 1982 года...

А через несколько дней Игоря Евгеньевича вызвали в горком партии. Завели персональное дело о политической незре-

лости коммуниста Кокарева. Как выяснилось позже, он сам подставился. Читая лекции в Дипломатической академии высокопоставленным слушательницам, Игорь Евгеньевич считал подходящим поставить их в курс событий: вот, мол, как думают наши дети о себе и о стране. Жена Тяжелникова, первого секретаря ЦК ВЛКСМ, поинтересовалась у мужа: «А что это у нас Высоцкий правит умами подрастающего поколения?» Начался разгром школы в духе 30-х годов: допросы учеников, очные ставки, принуждение к доносам, инфаркт у директора, увольнение классной руководительницы...

Наташа Хренникова пришла к отцу:

— Учти, я уеду с ним, куда пошлют — в ссылку, в Сибирь, на Колыму.

Тихон Николаевич в первый и последний раз нацепил на пиджак Звезду Героя Социалистического Труда и отправился на прием в Политбюро к Пономареву. Вернулся мрачный:

— Всё будет хорошо.

В райкоме персональное дело коммуниста Игоря Кокарева было снято с повестки дня без объяснения причин за десять минут до начала заседания бюро. Школу оставили в покое. Неприятный осадок сохранился на всю жизнь...

Сама Наташа, сыгравшая определенную роль в описанном эпизоде, была человеком аполитичным и независимым. В детстве она мечтала стать балериной. Придумала себе псевдонимы «Туманова» и «Небева» и могла танцевать часами. В одном из писем 1947 года Нины Макаровой мужу — композитору Араму Хачатуряну есть упоминание о празднике дня рождения их сына Карена, на котором маленькая Наташа Хренникова покорила всех своим грациозным танцем под аккомпанемент Дмитрия Шостаковича. Но когда встал вопрос о дальнейшей судьбе Наташи, отец сказал свое веское слово: «Что это за профессия такая — в 35 лет уже на пенсии? И потом, если Улановой из нее не выйдет, придется всю жизнь стоять на последней линии кордебалета!» И Наташа стала учиться рисовать, а не танцевать.

Опережая вопрос, скажем, что с музыкой у нее тоже не сложилось, но больше по ее собственной вине. Не было тяги к инструменту. Долгое время ее пытались учить игре на фортепиано, привлекли бывшего педагога Тихона Николаевича по Гнесинскому техникуму Эфраима Гельмана, но она ни за что не хотела заниматься. Эфраим Григорьевич оставлял печальные письма: «Уведомляю родителей, что их дочь Наташа сорвала урок, вела себя возмутительно, пряталась по всей квартире...»

Живопись, к счастью, увлекла. Собрал в папку рисунки дочери, Тихон Николаевич поехал к своему земляку, известному

художнику-графику Николаю Жукову. Вот тут и выяснилась судьба дочери. В итоге она закончила Художественное училище памяти 1905 года и решила стать театральным художником. Отец ее горячо поддержал: «Вот это интересное дело, сегодня — Шекспир, завтра — современная пьеса, это же то, о чем только можно мечтать!»

Театральный костюм и искусство декораций Наташа изучала в ассистентах у главного художника Театра оперетты Григория Кигеля. Шесть лет ушло на постижение азов профессии, после чего началась первая самостоятельная работа — балет «Озорник» М. Магиденко. За более чем полувековую деятельность в театральном искусстве Наталия Тихоновна оформила более 120 спектаклей в различных городах Советского Союза — Москве, Ленинграде, Киеве, Минске, Ташкенте, Куйбышеве, Тарту, Риге, Кемерове, Саранске, Свердловске, Красноярске, Омске, а также в Болгарии, Вьетнаме, Чехословакии. Только во время работы главным художником Камерного музыкального театра под руководством Б. А. Покровского она выпустила оперы на музыку советских композиторов — Щедрина, Вайнберга, Журбина, Таривердиева, Егикова, Пигузова, а также классиков — Генделя, Паизиелло, Моцарта, Сальери. Последнее время она плотно работала с Театром оперы и балета имени Пушкина в Нижнем Новгороде, где оформила семь спектаклей, балетов, оперных постановок и мюзикл «Моя прекрасная леди». Жизнь насыщенная и счастливая.

Наталия Хренникова участвовала во многих художественных выставках. Ее работы с эскизами костюмов и декораций висят в Бахрушинском музее в Москве. Невозможно забыть лес оплывших свечей для спектакля «Ленушка» по драме Л. Леонова в Театре на Малой Бронной в Москве или портретную галерею героев Отечественной войны 1812 года из балета «Гусарская баллада» для Куйбышевского театра оперы и балета.

Да, она любила оформлять спектакли на музыку отца. И сделала их множество. Балеты «Любовью за любовь», «Гусарская баллада» и «Капитанская дочка», оперы «Мальчик-великан» и «Безродный зять», мюзиклы «Доротея» и «Чудеса, да и только!». Костюмы и декорации Наталии Тихоновны отличались свежестью и оригинальностью, она стремилась не повторяться даже тогда, когда ей приходилось работать над разными постановками одного и того же произведения. Иногда советовалась с отцом. Кто лучше Тихона Николаевича знал театр и свою музыку? Порой интересные решения они находили вместе.

У Клары Арнольдовны, как всегда, было свое мнение. Она видела дочь актрисой и, несмотря на учебу в художественном училище, пыталась устроить ее киношную судьбу. Надо сказать, Наташа и вправду была очаровательна: большие голубые глаза на фоне каштановых волос, стройная фигура, красивые ноги. На школьных вечерах любила перевоплощаться, с удовольствием изображала комических старух, чем очень всех веселила. В 1959 году она снялась-таки в одной из главных ролей в кинофильме «Орлиный остров», но съемки не произвели на нее впечатления: в Крыму было холодно, приходилось лазить по скалам и часто мокнуть. Зато пригодился чемодан красок — для местных пейзажей.

Второй раз она снялась в кино много лет спустя, можно сказать, случайно, по просьбе режиссера фильма «Руслан и Людмила» Птушко. Там она появилась в роли молодой Наины, и три ее крупных плана хорошо запоминаются зрителям — старуха колдунья Наина наколдовала себе в молодости магнетическую красоту.

20. «ВОТ И ТЕБЕ, ТИХОН, ДАЛИ ЛЕЩА...»

В конце 1970-х годов развитой социализм неотвратимо вползал в фазу системного кризиса. Во внутренней жизни всё более очевидными становились негативные последствия разложения идеологии, командного управления экономикой, план не учитывал реальный спрос на продукцию производства, полки магазинов пустели, забрезжила карточная система распределения, во внешнеполитической сфере наступил затяжной кризис отношений с капиталистическими странами, вызванный вторжением советских войск в Афганистан. СССР оказался в фактической изоляции: Олимпийские игры 1980 года в Москве прошли под знаком бойкота, более пятидесяти стран отказались присылать своих спортсменов в столицу «стран-агрессора». Кроме спортивных пострадали и научные, и культурные связи с зарубежными странами. Все понимали, что такое положение вещей было ненормальным, но практически сделать ничего не могли. Именно в это время возникла идея проведения в Москве беспрецедентного Международного фестиваля современной музыки под девизом «Музыка за гуманизм, за мир и дружбу между народами». Идея принадлежала Хренникову.

Сверху одобрили, Минкульт выделил средства. На приглашение Хренникова, возглавившего оргкомитет фестиваля, откликнулись многие известнейшие музыканты со всего мира.

Абсолютно никакой цензуры в афише. На фестивале оказалась представлена симфоническая музыка всех жанров и направлений: Барток и Энеску, Прокофьев и Шостакович, Орик и Жоливе, Орф и Хенце, Уолтон и Осборн, Меннин и Зафред, Кокконен и Северуд. Своими собственными сочинениями дирижировали В. Лютославский и К. Пендерецкий (Польша), Ф. Маннино (Италия), Я. Акутагава (Япония), Н. Менон (Индия).

Три года спустя в «империи зла», как официально назвал тогда Советский Союз американский президент Рональд Рейган, Хренников провел Второй Международный музыкальный фестиваль. И он прошел с еще большим размахом. В течение этого форума прозвучало 125 произведений композиторов из пятидесяти двух стран! Среди них произведения Майкла Типпета, Сэмюэля Барбера, Арона Копленда, Иона Думитреску, Карла Амадеуса Хартмана, Эйтора Вила-Лобоса, Бенджамина Бриттена, Рамона Барсе, Леонарда Бернштейна, Александра Мойзеса и многих других, в том числе композиторов из Алжира, Аргентины, Афганистана, Вьетнама, Египта, Индии, Кипра, КНДР, Колумбии, Кубы, Лаоса, Мексики, Монголии, Нигерии, Никарагуа, Туниса, Турции, Филиппин, Эквадора. Никакого «железного занавеса», вся палитра мировой музыки, включая крупнейших композиторов современности. Звучали сочинения всех жанров — от традиционной классической музыки до авангарда.

Среди них не затерялись произведения советских композиторов: А. Эшпая, А. Петрова, К. Хачатуряна, Б. Чайковского, Е. Светланова, А. Шнитке, Э. Денисова, В. Кикты, Г. Свиридова, Н. Сидельникова, В. Гаврилина, В. Тормиса, Р. Щедрина, А. Баланчивадзе, А. Штогаренко, Т. Шахиди, М. Таджиева.

В гости приехали более двухсот человек: Оддвар Квам (Норвегия), Властимир Николовски (Югославия), Микис Теодоракис (Греция), Ясуси Акутагава (Япония), Александр Райчев (Болгария), Эли Сигмейстер (США), Анри Дютийо (Франция), Франко Маннино (Италия), Карлос Паласио (Испания), Фернандо Лопиш-Граса (Португалия), Зигфрид Маттус (ФРГ), Питер Скалторп (Австралия), Чжу Цзянэр (Китай), Кшиштоф Пендерецкий (Польша), Анатолий Виеру (Румыния) и многие другие.

Ярчайшее торжество тогда еще не произнесенного словосочетания: «народная дипломатия»! Эти фестивали деятелей музыкальной культуры наглядно демонстрировали волю народов к миру: они подтверждали, что подлинная культура остается одной из связующих нитей, объединяющих жителей нашей планеты.

Как подлинный художник, а не только общественный деятель своей эпохи, Хренников и в собственном творчестве оставался гражданином и сыном своего времени. Два написанных в это время инструментальных концерта были отражением его личностных переживаний за судьбу отечества.

Третий концерт для фортепиано с оркестром был закончен перед самым 70-летием композитора и впервые исполнен автором 10 апреля 1983 года в сопровождении оркестра под управлением Е. Светланова. В нем Хренников предстает мастером контрастов. Здесь и романтическая восторженность, и бравурность фортепианных пассажей, и ярчайшие кульминации, но здесь же и грустное раздумье с изысканностью музыкального рисунка, и немой вопрос главной темы, который так и просится передать словами: «Куда, куда мы идем?» Всего несколько нот мелодии, а ты как будто беседуешь с живым человеком...

Третья часть концерта, финал, начинается с неистовых пассажей. Звучание нарастает. Мысль композитора подходит к конечному драматическому, должно быть, трагическому выводу, но... он оказывается утонченной лирической темой вальса. Мелодия повторяется несколько раз, постепенно затухая — тот самый, сакраментальный вопрос звучит всё тише и тише. Кажется, повторяется прием закольцованности произведения, использованный Хренниковым во Втором концерте для фортепиано. Там всё так и заканчивается — печальным размышлением, похожим на смирение перед неизбежной судьбой. И вдруг дремотное состояние исчезает в один миг под натиском начальной фразы финала, мощно сметающей все преграды со своего пути. Концерт заканчивается таким крещендо, что стены дрожат.

Что это, как не предчувствие бури больших перемен? Концерт действительно звучал как вызов, увлекая слушателя богатством красок и яркой виртуозностью. Большой зал Консерватории был переполнен. Что называется, яблоку негде упасть. Тихон Николаевич бисировал — финал потряс всех, а в зале был цвет московской интеллигенции — композиторы, артисты, художники, писатели, московские любители музыки.

Во Втором концерте для виолончели с оркестром больше раздумий. В нем спорадически вспыхивают знакомые озорные нотки того «веселого» Хренникова, которого мы привыкли слышать, но они остаются лишь эпизодами в необычно мрачном для композитора полотне. Слушая эту музыку, понимаешь, какое время на дворе и что чувствует композитор. Он выражал свои чувства, как умел, в нотах... Премьера состоялась в том же Большом зале Московской консерватории 1 ап-

реля 1986 года. Солировал Михаил Хомицер, дирижировал неизменный Евгений Светланов.

Но Хренников не был бы Хренниковым, если бы его здоровый оптимизм не заглушил нарастающий вал пессимизма и неверия. На протяжении 1980-х годов, когда усиливалось ощущение неотвратимости перемен в обществе, композитор создает трилогию комических опер. По словам критика Иннокентия Попова, их «отличают отчетливый демократизм музыкального языка, широкое использование речевых сцен, что является развитием давних традиций французской и особенно русской комической оперы, а также современного мюзикла. Именно Хренников является первооткрывателем и активнейшим мастером этого жанра. Почему-то принято связывать рождение мюзикла XX века только с английскими и американскими композиторами и драматургами. Но ведь одной из начальных точек отсчета здесь по справедливости необходимо называть и великолепную, напоенную истинно шекспировским ароматом музыку 23-летнего Хренникова к знаменитому спектаклю Театра имени Вахтангова “Много шума из ничего”».

Если с музыкальной точки зрения эта трилогия опер представляла из себя последовательную разработку авторского языка композитора, в которой Хренников, по словам музыковеда Л. Гинзбурга, «синтезируя жанровые черты оперы, оперетты и мюзикла, по сути дела, обогатил палитру музыкального театра принципиально новыми красками, создав некий новый жанр, которого раньше не существовало вовсе», то с точки зрения выбора драматургического материала эта трилогия являла определенную эволюцию Хренникова в его взгляде на окружающую действительность.

Первой в ряду этих комических опер была «Доротея», поставленная Иоакимом Шароевым в Музыкальном театре имени К. Станиславского и В. Немировича-Данченко. Премьера состоялась в мае 1983 года. За несколько лет до этого Хренников написал музыку к очень успешному фильму «Дуэнья» по одноименной пьесе Шеридана (в главных ролях блистали — и даже пели! — Е. Леонов и Е. Васильева) и теперь, как повелось, развернул музыку в полноценную оперу. Чистая комедия положений, каскады юмора и веселья. В главных ролях: Л. Казарновская (Леонора), В. Канделаки (Мендосо), Л. Захаренко (Доротея).

Пресса, как и зритель, была в восторге: «С первой музыкальной фразы ясно, что автор — Хренников. Он — и никто иной. Счастливый дар у композитора! Счастливый талант. И счастливое качество характера, переходящее и в музыку, — неиссякаемое чувство юмора» (Н. Лагина); «Есть у компози-

тора свой таинственный “рецепт” музыкальной молодости — эдакая лукавинка в мелодии, танцевальная пружина ритмов. Собственно, “Доротея” — опера не только “песенная”, но “песенно-танцевальная”, насыщенная редким динамизмом, которому не мешает обилие разговорных диалогов» (Т. Грум-Гржимайло).

Однако уже выбор сюжета для второй оперы являл собой некий отход от концепции легковесного, водевильного веселья. «Золотой теленок» Ильфа и Петрова — это искрящаяся веселыми шутками сатира. Ритмическое по своему литературному строю бессмертное произведение легко выливалось в искрометные острокомедийные музыкальные номера.

Хренников какое-то время выбирал между двумя романами Ильфа и Петрова — «Двенадцатью стульями» и «Золотым теленком», — но в итоге признал первое произведение труднореализуемым в оперном жанре из-за обилия событий и персонажей. А вот второй роман с его стремительным сюжетом, острыми ситуациями, колоритными сквозными образами сам просился в музыкальный театр. Композитор разработал драматургически насыщенный и впечатляюще эффектный вокальный материал для партии каждого персонажа. Корейко, Паниковский, Фунт, Шура Балаганов и, конечно же, Остап Бендер впервые запели на оперной сцене. Премьера состоялась в марте 1985 года в том же Музыкальном театре имени Станиславского и Немировича-Данченко и вновь в постановке Иоакима Шароева. «Золотой теленок» не потерял актуальности и в наши дни, для комической оперы это была хорошая основа.

Третья постановка — «Голый король» — еще более глубокая сатира на общество, в котором мы живем, сатира вневременная, вечная, но, будучи реализованной в 1988 году, однозначно указывавшая на недуги своего времени. Либретто для оперы написал поэт Роберт Рождественский, который в качестве сюжетной основы использовал как сказки Х. К. Андерсена, так и одноименную пьесу Е. Шварца. Получился спектакль яркой сценической формы, отдаленно напоминающий старинные площадные действа, грубоватые, порой скабрзные, остросатирические, но всегда веселые, озорные, начисто лишённые скуки. Спектакль был поставлен в ленинградском Малом театре оперы и балета режиссером С. Гаудасинским.

Авторы сохранили свойственный сатире Е. Шварца ироничный злой гротеск, но обрекли его в форму буффонады. Образная доминанта оперы Хренникова — беспощадное высмеивание глупцов, пресмыкательства лизоблюдов перед властью имущими. Музыка «Голого короля» полна горечи и одновременно неумного темперамента. Чувствуется какая-то связь с

собственными переживаниями автора, на которого незаслуженно обрушилась «перестроечная» волна критики. То, о чем он молчал в жизни, вылилось в музыку. Его глубоко огорчало панибратское отношение к нему лично генсека Горбачева, мало интересовавшегося искусством и его творцами. Вместо поддержки в годы ниспровержения идолов и разрушения основ Горбачев мог снисходительно похлопать маэстро по плечу: «Ну что, Тихон, дали тебе леща в прессе? Ничего, это нормально, так и должно быть в период гласности». Кажется, мысль о том, что он таким образом обращается к семидесятипятилетнему патриарху советской музыки и что такое обращение может не просто обидеть, но и унижить того, не очень-то и приходила в голову бывшему секретарю Ставропольского крайкома КПСС.

Надо было понимать политическому деятелю такого масштаба, что гласность принесла с собой не только правду и пронзительные откровения, но и наглую ложь, голословные обвинения и подтасовки. Тех, кого раньше превозносили, — свергали с пьедестала и для этого сил не жалели. Великого режиссера Сергея Бондарчука так облили грязью, что это стоило ему жизни. Во всех творческих союзах перетряхнули всё вверх дном. Старых руководителей выгнали вон. Везде... кроме Союза композиторов СССР. Коллеги избирали Хренникова снова и снова. Но попытки дискредитировать его не заставили себя долго ждать.

Сначала в газете «Известия» в феврале 1987 года вышла статья композитора В. Дашкевича «Всё тише, и тише, и тише», потом в мае 1988-го в газете «Советская культура» была опубликована статья пианистки В. Горностаевой «Кому принадлежит искусство?», а в газете «Московский комсомолец» — журналистки Н. Потаповой «Еще всё могут короли».

Трудно объяснить истинные мотивы авторов этих пасквилей (Дашкевич, правда, стал вскоре секретарем Союза композиторов), но предвзятость и некая эмоциональная несдержанность бросались в глаза любому читателю. Их целью было сформировать мнение, что Тихон Хренников в одиночку ответствен за всё негативное, что можно было приписать к такому, в советской музыке на протяжении последних сорока пяти лет. Как будто не существовало Министерства культуры СССР и отдела искусства в секретариате ЦК, проводивших политику КПСС в культуре и музыке. То, что Хренников и возглавляемый им Союз находились все эти годы в неясном, скрытом противостоянии этим государственным учреждениям, если не знали, то чувствовали многие композиторы, интересы которых он всегда защищал. Немедленно было предано

забвению, что в самом Союзе композиторов действовал коллегияльный принцип управления, существовал секретариат, состоявший из самых авторитетных композиторов и музыковедов, который утверждал в том числе и доклады своего первого секретаря, и надо сказать, что иногда делал это в результате очень бурных обсуждений. Кроме, конечно, того самого первого доклада 1948 года, который тут же Хренникову припомнили.

Многие музыканты встали на защиту своего многолетнего рулевого. Хватало писем в опровержение, которые, конечно же, не стали публиковать (за небольшим исключением). Пришлось давать пресс-конференцию и Хренникову, выражать свою обиду и возмущение, рассказывать о том, что не он сам писал тот доклад, что обвинять надо в первую очередь Сталина и Жданова, которые развязали политическую кампанию против выдающихся советских композиторов; что именно он, Хренников, добился отмены того пресловутого постановления ЦК партии; что ни один из членов Союза композиторов не был репрессирован; что обвинять его в сталинизме — абсурд, ибо его собственные отец и двое братьев были арестованы, и т. д. и т. п.

К этим словам Хренникова газета «Советская культура» сразу же дала свой подленький комментарий, что «докладчик — не диктор, он обычно отвечает за свой доклад», и потому «обижаться на правду не следует». В тот момент никто не обратил внимания на этот газетный укол, однако много лет спустя Евгений Кисин в уже упоминавшейся нами статье о Тихоне Николаевиче не смог пройти мимо этого эпизода. Он ясно дал понять, что ни у газеты, ни у ее главного редактора не было морального права судить «докладчика»:

«Вряд ли найдется такой дурак, который бы не понимал, что мог означать в сталинское время отказ зачитать спущенный сверху (почти с самого верха!) доклад. А вот что касается подлейшего (другого определения не подберу!) комментария “Советской культуры” — полагаю, что адекватным ответом на него был бы такой: “А ну-ка, товарищи, к ответу за все те ложь и клевету, подлости и глупости, лизоблюдство и пропаганду, которые вы постоянно публиковали — не при Сталине, нет, а в гораздо более мягкие брежневские времена! Редактор и журналист — не диктор! И чтоб никаких обид на правду!”».

По сути Кисин обращался к главному редактору «Советской культуры» 1988 года Альберту Андреевичу Беляеву, бывшему заведующему сектором литературы ЦК КПСС.

Анатолий Рыбаков в своем «Романе-воспоминании» рассказывает о том, как в 1983 году Беляев вызвал его в ЦК по по-

воду «Детей Арбата» и заявил ему следующее: «...о Сталине мы будем публиковать художественные произведения тогда, когда из жизни уйдет всё наше поколение. <...> Мы хотим сплочения нашего советского общества, не хотим разделять его на сталинистов и антисталинистов. А Ваш роман, как я догадываюсь, антисталинский. <...> Такой роман вызовет антагонизм в нашем обществе. А мы этого не хотим. Вы, по-видимому, думаете, что народ против Сталина, Вы ошибаетесь, это не так. Мы получаем письма от фронтовиков: “Я сражался за Сталинград, а где он?” Это старики... А молодые? Вы видели в кабинках молодых шоферов портреты Сталина? Как они воспримут Ваш роман?»

Вот так. А когда времена изменились, этот партийный руководитель стал травить Хренникова за чтение директивных документов 40 лет назад, выходявших из хорошо знакомого ему отдела ЦК ВКП(б)! В декабре 1985 года, по свидетельству Рыбакова, Беляев назвал «Детей Арбата» «антисоветским романом», а когда потом Рыбаков напомнил ему об этом, ответил, приятно улыбаясь: «Анатолий Наумович, не будем вспоминать, кто что говорил, давайте смотреть вперед». А про Хренникова вспомнил, да еще и целую газетную кампанию травли развернул!

Конечно, причины злой травли Хренникова и других деятелей культуры советского периода — писателей, кинорежиссеров, художников — лежали в первую очередь в эмоциональной сфере: таким образом выплеснулась давно копившаяся ненависть к строю. Толпа требовала крови «генералов» от советской культуры, обласканных властью. У нее не было желания объективно разбираться в их заслугах перед страной, народом, искусством или коллегами.

Среди многих голосов, поднятых в тот момент в защиту чистого имени Тихона Хренникова, был один особенный. Петр Васильевич Меркурьев, сын актера Василия Меркурьева и внук расстрелянного по прямому указанию Сталина гениального театрального режиссера Всеволода Мейерхольда, с 1974 года работал в Союзе композиторов СССР на должности заместителя председателя Комиссии по музыкально-эстетическому воспитанию детей и юношества. Так что предмет обсуждения он знал не понаслышке.

Не знаю, было ли опубликовано где-то это его ответное послание пианистке Вере Горностаевой. Не думаю, что средства массовой информации публиковали тогда такое — дорога была, что называется, с односторонним движением. О чем-то мы уже говорили выше в этой книге, но мне кажется, что здесь это письмо уместно привести полностью. Меркурьев обвиня-

ет Горностаеву во лжи, передергивании и подтасовке фактов. Именно такими приемами тогда топорно и грубо формировалось перестроечное мнение о деятельности Хренникова на посту руководителя Союза — чтобы потом войти в новые учебники музыкальной истории. Итак, вот что пишет Меркурьев:

«Вера Васильевна!

Я с удивлением прочитал Вашу статью в “Советской культуре” — газете, регулярно печатающей Вас. Бывали в Вашей публицистической практике большие удачи, бывали меньшие, бывали, скажем прямо, и неудачи. Полемический характер многих Ваших статей очень привлекал — с чем-то соглашался, с чем-то нет, но всегда можно было задуматься. Были среди Ваших статей и откровения — например, о М. В. Юдиной, по моему, едва ли не лучшая публикация о великой пианистке.

Но вот — Ваш последний опус “Кому принадлежит искусство?”, где Вы — в роли судьи или прокурора — не знаю даже, как назвать эту Вашу роль. О статье в целом скажу, возможно, ниже. Сейчас же постараюсь объяснить Вам Ваши же неточности, которые повторили и в редакции “Советской культуры” (и Вам непростительно в такой статье быть неточной, ну да что уж с Вас взять, Вы — женщина! А вот почему работники газеты, призванные быть объективными, не проверяют данную Вами информацию — это непонятно. Хотя с газетой “Советская культура” это в последние годы случается нередко: ради “жареного” они часто поступаются и фактами).

Но — по порядку (относительно, конечно. Какие-то факты я буду исправлять вне очереди).

Вы цитируете отрывки из доклада Хренникова на Первом съезде Союза советских композиторов, закавычив их один раз, в то время как Вы приводите двойную цитату: Хренников цитирует Председателя Союза, академика Б. В. Асафьева. Это Асафьеву принадлежит определение музыки Шостаковича и его последователей как антинародной. Не говоря уже о том, что Хренников выступает от имени Оргкомитета, а не от своего лично. Цитируя материалы 1948 года, следует всё же, Вера Васильевна, не забывать, какие последствия могли ожидать человека, которому *поручили* выступить с докладом, а он взял бы да и отказался или выступил иначе, чем поручили.

Вы долго разъясняете читателям, каким хорошим был Алексей Дмитриевич Попов. Здесь я спорить с Вами не буду. Очень хорошим он был. Честным. Порядочным. Я хорошо помню, как в 1955 году он просил прощения у моей мамы за то, что не ответил на ее просьбы помочь с устройством на работу: “Вы ведь знаете, Ириночка, какое время было! А вы в то время были не режиссер Ирина Мейерхольд, а дочь врага народа”.

Извинился Алексей Дмитриевич. Спасибо ему, и светлой будет его память — он заслужил ее, несмотря даже на то, что на просьбы дочери Мейерхольда ответить побоялся. Ну а то, что на кафедре он не произнес ни одной фамилии, да и говорил с трудом, — эмоции это, Вера Васильевна, эмоции, а не факты.

После выступлений на Первом съезде композиторов Асафьева, Хренникова, Хачатуряна, Кабалевского все участники съезда пошли спать в свои постели, а не в Лефортовскую тюрьму, как бывало после писательских совещаний. А уже в 1949, 1950, 1951 годах и Прокофьев, и Шостакович, и Мясковский получали Сталинские премии. Не приходило Вам в голову, что без участия Генерального секретаря Союза композиторов такие акции не были бы возможны?

Что касается семейных отношений Прокофьева, то не советую я Вам вторгаться в эту тему. Здесь Вы просто лжете. Я уже и не говорю о том, что с Линой Ивановной Прокофьев разошелся еще в 1939 году, а в 1940-м женился на Мирре Александровне, похороненной теперь рядом с ним, что арест Лины Ивановны случился до войны, когда Хренников и не был членом Союза (а если и был, то совсем молодым). А уж если Вы упоминаете письмо Прокофьева, так уж и цитируйте его! Так ведь Вы этого письма не знаете! А я, по случайности, знаю. Цитировать его не буду — не уполномочен, но того “унижения”, о котором Вы пишете, там нет и в помине. А уж что до того, сколько Хренников помогал первой семье Прокофьева — так спросите у внука Сергея Сергеевича, он в Москве живет: кто его опекал на протяжении тридцати лет? Ответ будет один: Тихон Хренников.

Вера Васильевна! В 1952 году я носил в корзинке Анне Андреевне Ахматовой еду — всем издательствам было запрещено обеспечивать ее работой, деньгами, заказами. В 1960 году писатели насмерть забили Б. Л. Пастернака за “Доктора Живаго”, опубликованного на Западе и получившего Нобелевскую премию. А Вы можете себе представить подобную ситуацию в Союзе композиторов СССР? Так оплакиваемые Вами и Дашкевичем А. Г. Шнитке, Э. В. Денисов, С. А. Губайдуллина — композиторы, безусловно, выдающиеся — регулярно на протяжении многих лет выезжают за рубеж на исполнение своих сочинений по командировкам Секретариата СК СССР. И ни разу не стоял вопрос об их исключении из Союза или о других акциях, которые так нам памятны из писательских постановлений.

Ваш полемический задор захлестнул Вас и заставил бесконтрольно выплеснуть фразу: “В 35 лет внезапным рывком на гребне волны, сметавшей всё лучшее в музыке, он (Хрен-

ников. — П. М.) приобрел огромную власть”. Очень красивая, просто писательская фраза! Конечно же, она рассчитана на бурные аплодисменты, но, Вера Васильевна, голубушка, передергиваете! Не имеет Хренников власти, не пользуется ею! Он имеет влияние, авторитет, обаяние, если хотите, пользуется уважением. И, кстати, многие-многие используют (и раньше использовали) все эти качества в своих, корыстных целях (в том числе и Вы, Вера Васильевна. Может, вспомните, сколько раз Вы приходили к Хренникову с просьбами и не получали отказа?).

В контексте Вашей статьи фраза “В 1958 году Постановление 48-го было скромно, без большого шума отменено и признано ошибочным” звучит как обвинение Союзу композиторов и лично Хренникову, что это они “скромно отменили”. Но Вы ведь взрослый человек, в 1958-м Вам было... (простите, не намекаю на возраст, но Вам было немало лет — почти столько, сколько Хренникову, когда он стал главой Союза композиторов), и Вы должны понимать (и помнить!), сколько нужно было сил приложить, чтобы сломить сопротивление, а уж о том, чтобы отменить Постановление ЦК — это надо было совершить невероятное! Писателям этого не удалось — и Зощенко, и Ахматова остались оплеванными, а о Бабеле, Третьякове, Пильняке, Кольцове еще долго молчали.

Ну и как Вы думаете, Вера Васильевна, кто же прилагал усилия для отмены Постановления ЦК? Может, Вы назовете неизвестные мне фамилии? Я же от отца моего еще знаю, что этого добивался Хренников (как Вы знаете, отец мой не был “подотчетен” или зависим от Хренникова — он был драматический актер).

Вера Васильевна! Выступая с такой статьей, надо быть очень щепетильным человеком. Сосчитать до ста, прежде чем братья за перо. Проверять тысячекратно факты. Употребляя ругательные определения, подумать: “а не уподобляюсь ли я Жданову?” Сравните его формулировки и свои. Очень похоже!

Мне очень жаль, Вера Васильевна, что Вы — такая умная женщина, талантливая пианистка, так не цените свое достоинство Человека. Ваше право — бороться, если Вы видите несправедливость. Но бороться честно, а не ударами ниже пояса. Оперировать фактами проверенными и, уж конечно, взвешивая на чаше весов слова того, о ком пишете, и дела его.

Да, слова произносились, скажем прямо, тяжелые (в первую очередь они произносились патриархом советского музыкознания академиком Б. В. Асафьевым, если Вы помните, отказавшимся в 1948 году и от своей книги о Стравинском, и от своих оценок 8-й симфонии Шостаковича). Но далее следова-

ли дела. А дела Тихона Хренникова и Союза композиторов были в огромной степени славные.

Я благодарен Вам за Вашу статью только по одной позиции: она заставила меня раскопать все материалы 1948-го и последующих годов, вновь осмыслить и всю жизнь. При этом я очень старался оправдать Вас — человека, которого я многие годы уважал.

Мне очень хотелось бы, чтобы Вы поставили холодный компресс на голову, потом перечитали бы статью, ужаснулись тому, что Вы, видимо, в горячке написали, и покаялись. Ведь и Вам, Вера Васильевна, есть в чем покаяться.

Не так давно мы с Вами встретились в Брюсовом переулке, и Вы сказали мне: “Мы скоро с вами, Петечка, будем серьезно говорить”. И добавили: “Очень серьезно”. Не понял тогда я смысла этих слов.

Теперь я считаю, что мы поговорили».

Конечно, хотелось бы дать совет всем нам, молодым, кто разгонял те самые бурные 1980-е, когда ветер перемен кружил головы. Правильно было бы сначала в правовом, юридическом поле разобраться с большевизмом и реальным социализмом, как это сделали в цивилизованной Германии с фашизмом, а уже потом входить с четкими правовыми нормами в область общественной морали и разбираться с каждым, кто этого заслуживает. Нажимал на курок — одна ответственность, рьяно выполнял команды — другая, спускал на тормозах людоедские решения — третья, помогал и спасал в меру своих сил и возможностей — четвертая. Совет запоздал лет на тридцать, но, вот беда, всё еще актуален.

Среди «свежих» обвинений Хренникова в перестроечные годы на первый план выдвигается его якобы борьба с музыкальным авангардом в СССР, представителей которого притесняли — не исполняли, не публиковали, не выпускали за границу. Появился даже специальный термин — «хренниковская семерка». Им обозначают семь композиторов-авангардистов, подвергнутых критике на Шестом съезде Союза композиторов в ноябре 1979 года в речи Хренникова. Стало расхожим мнение, что критика из уст главы Союза была «жесткой», а тон выступления якобы напоминал 1948 год. В этом необходимо разобраться.

У советских писателей были книги, которые они писали «в стол», у советских кинематографистов были фильмы, которые лежали «на полке». Сколько имен писателей и режиссеров было просто вычеркнуто из истории нашей культуры! Назову лишь несколько — Солженицын, Бродский, Шаламов, Асольдов, Тарковский.

Таких имен среди композиторов нет! Запретов на исполнение чьей-либо музыки не существовало. Более того, если открыть программку практически любого фестиваля, концерта или прослушивания, организуемого Союзом композиторов СССР в 1970—1980-е годы, там почти наверняка окажется авангардная музыка. Проблемы, созданные публичной критикой авангардной музыки для ее авторов, не шли ни в какое сравнение с проблемами, с которыми столкнулись попавшие в «черные списки» писатели, поэты, кинематографисты.

«Угнетаемые» композиторы сами порой подливали масла в огонь — авангарду во все времена сопутствовал скандал. Так, А. Шнитке в интервью «Литературной газете» 8 марта 1989 года желчно заявил, что Министерство культуры приобрело у него «примерно два» произведения (закупка у авторов сочинений — один из способов материально поддерживать композиторов, разработанный в СССР). Но я обнаружил действительный перечень произведений А. Шнитке с датами приобретения. Вот он:

1. Соната для виолончели — апрель 1979-го.
2. Кончерто гротто — сентябрь 1979-го.
3. Третий концерт для скрипки с оркестром — сентябрь 1979-го.
4. Концерт для фортепиано с оркестром — июнь 1980-го.
5. Симфония «В память» — июнь 1980-го.
6. «Кантус перпетус» для струнного оркестра — июль 1981-го.
7. Второй струнный квартет — март 1982-го.
8. Третья симфония — март 1982-го.
9. Концерт для альта с оркестром — 1985-й.
10. Балет «Эскизы» для постановки в Большом театре — 1986-й.
11. Концерт для хора на стихи Некрасова — 1987-й.

Не странная ли забывчивость о себе?

Вернемся к Шестому съезду советских композиторов. Так что же такого ужасного сказал на нем Тихон Хренников? На самом деле — ничего особенного. На фестивале в Кельне прошел концерт под названием «Встреча с Советским Союзом». И на эту встречу не попала музыка Прокофьева, Мясковского, Хачатуряна, Караева, Щедрина, Эшпая, Бориса Чайковского, Канчели, а попали опусы Артура Лурье, Иозефа Шиллингера и Андрея Волконского, давно эмигрировавших из СССР (первый — в 1920 году). Справедливый вопрос от Хренникова: «Им ли представлять нашу страну, нашу музыку?» К сочинениям названных авторов организаторы фестиваля добавили произведения советских композиторов Е. Фирсовой, Д. Смирнова, А. Кнайфеля, В. Суслина, В. Артемова, С. Губайдуллиной,

Э. Денисова, которых секретариат Союза считал скорее арьергардом, чем авангардом советской музыкальной культуры. Их подход к творчеству не вызывал у Хренникова восторга:

«Нет-нет, а приходится услышать сочинение, написанное только ради необычных тембровых комбинаций и эксцентричных эффектов, в котором музыкальная мысль если и присутствует, то безнадежно тонет в потоке неистовых шумов, резких выкриков или невразумительного бормотания. Тут уже не приходится говорить об индивидуальности или национальной окрашенности музыки. И все это выдается за новаторство в искусстве.

Несколько подобных опусов, отмеченных приметами самодовлеющего звукоизобретательства, пришлось нам услышать и на последней “Закавказской музыкальной весне”, и на недавней “Московской осени”. Бесконечные глissандо струнных инструментов, утомительные соло ударных, отсутствие малейшего движения в музыке, тематический материал, не дающий возможности для развития, — всё это производило весьма унылое впечатление. Анемичные эксперименты, отсутствие пусть еще недостаточно зрелых, но серьезных и масштабных замыслов...

Наша критика часто проходит мимо этих нездоровых явлений, считая их единичными. Такой либерализм вреден как авторам, так и всему поступательному движению советской музыки».

Между прочим, Хренников говорил приблизительно то же самое и раньше — в 1972-м, 1975-м и в другие годы. Таким было его собственное отношение к атональной, основанной не на мелодии, музыке. Он считал, что гиперболизм в поисках новых средств выражения приводит к таким крайностям, когда уже вообще теряется связь с музыкальным искусством. Он ратовал за гармоничное развитие отечественных музыкальных традиций, был чужд любому виду нигилизма.

Риторический вопрос: вправе ли на своем съезде композиторы разбирать и критиковать работы своих коллег? Ответ: да. Тем более что в вышеприведенной критике нет ни политических, ни идеологических претензий и обвинений, которые бы вели к расправе над авторами. Например, к исключению из Союза композиторов (как было в Союзе кинематографистов с Аскольдовым, выброшенным вообще из профессии за фильм «Комиссар»). В данном случае самое главное — это то, что оргвыводов после доклада не последовало — как исполняли авангардистов до него, так и продолжали исполнять после. Возможно, не так часто, как классиков советской музыки — но ведь и это справедливо. В конце концов главный судья —

слушатели. В рамках полномочий Союза композиторов авангардисты не были ущемлены ни в чем — концерты, участие в фестивалях, закупка произведений, издание нот. Стоит лишь упомянуть для тех, кто не знает, что в знаменитом Доме творчества композиторов «Руза» были дачи, в обиходе называемые «хренниковская», «хачатуряновская», но была и дача «денисовская», куда регулярно, по несколько раз в год, приезжал с семьей Эдисон Васильевич.

Мне вообще представляется, что этот доклад был очередным компромиссом Хренникова с властью. В советское время в обязательном порядке нужно было иметь какого-нибудь классового врага и с ним бороться. Принцип жил еще со сталинских времен: враги обязательно должны были быть — и их находили. Искал их не Хренников. Для этого существовали контрольные, «курирующие» органы — в ЦК КПСС, в КГБ, в Министерстве культуры.

Не будет большим преувеличением утверждать, что Хренников имитировал борьбу с врагами. Имитировал мастерски, громогласно. Таким образом, чтобы никто не пострадал. Не зря Слава Овчинников часто говорил, подняв палец вверх и многозначительно улыбаясь:

— Мой шеф — великий политик и дипломат!

Наверное, это так. Потому что никто, подчеркнем, никто и никогда в Союзе композиторов не пострадал. Кроме одного человека. Самого Хренникова, получившего за свою самоотверженность черную неблагодарность.

В имитации борьбы с авангардистами Тихон Николаевич достиг настоящих высот. Отдел культуры ЦК КПСС его постоянно дергал, требовал проработок, исключения из Союза композиторов опозоривших честь советской музыки, и т. д. Хренников не мог не реагировать, этого требовала от него должность. Приходилось выкручиваться. Помогал многолетний опыт. Например, еще в середине 1960-х годов развернулась полемика вокруг увлечения додекафонией, но ни к чему не привела. Вот какую любопытную историю рассказывает непосредственный свидетель — сотрудник аппарата Союза композиторов СССР уже упоминавшийся нами Петр Меркурьев:

«Конец 1960-х — начало 1970-х годов. Как известно, “хрущевская оттепель” кончилась, началось “брежневско-сусловское идеологическое наступление” по всем фронтам. И вот однажды Хренникову звонят из “инстанции” и говорят: “Тихон Николаевич, вы в курсе того, что произошло? Ваш композитор Эдисон Денисов передал свое сочинение для издания во Францию. Это серьезное преступление, вы должны разо-

браться и сделать оргвыводы — такому человеку не место в Союзе советских композиторов”.

Хренников обещал собрать секретариат и обсудить этот вопрос: “Только я сейчас уезжаю в командировку, поэтому секретариат мы проведем в середине июня”, — сказал Хренников. На том и порешили.

За неделю до назначенного срока Тихон Николаевич вызывает верного “службиста”, начальника отдела кадров Союза композиторов СССР В. И. Козюру и говорит ему:

— Василий Илларионович, у нас будет последнее перед отпуском заседание секретариата, нам надо закрыть “долги” перед нашими коллегами из республиканских союзов композиторов. Там, небось, много приемных дел накопилось?

Козюра с энтузиазмом отвечает:

— Тихон Николаевич, уже несколько раз звонили председатели Союзов Туркмении, Таджикистана, Узбекистана — мы не рассмотрели, в общей сложности, только из Средней Азии 11 дел, а еще есть трое молдаван, трое украинцев, Мирзоян (это — Армения) намекает, что его молодежь на него ко-со смотрит.

— Вот и хорошо, Василий Илларионович, подготовьте эти дела к секретариату. А они записи своих сочинений прислали? Мы послушать это сможем? — спрашивает Хренников.

— Конечно! Ведь Андрей Яковлевич (Эшпай) на приемной комиссии все это слушал.

Следующий шаг руководителя Союза — вызов директора Музыкального фонда Радовинского:

— Лев Александрович, на итоговое заседание секретариата подготовьте финансовые вопросы. Там, я знаю, многие просят материальную помощь, потом, говорят, в Иваново и в Рузе трубы полопались — подготовьте эти вопросы, чтобы мы могли сейчас выделить деньги и к зиме дома творчества подготовить.

И вот наступает 21 июня. Секретариат Хренников назначил на 16 часов. А особенность зала иностранной комиссии, где проходили заседания секретариата, в том, что его огромнейшие окна выходят на южную сторону, и летом температура воздуха поднимается до 35 градусов.

Без пятнадцати четыре в зал входят работники “инстанции” — в пиджаках, при галстуках. Приходят и члены секретариата — Кабалевский, Арам и Карен Хачатуряны (Карен тогда был руководителем Бюро пропаганды), Пейко, Эшпай, Щедрин, Свиридов, Кара Караев, Холминов, Пахмутова, Келдыш, Борис Чайковский, Туликов, Терентьев (он тогда был председателем Музфонда), из Армении приехал Эдвард

Мирзоян, из Ленинграда — Андрей Петров, — не кворум, а КВОРУМИЩЕ!!! И все они — в легких рубашках без рукавов. Усаживаются за длинный стол, обмениваются какими-то впечатлениями. Слева от входа, у маленького столика, на котором сложена высоченная стопка папок, стоит В. И. Козюра. В 16.15 в зал входит Хренников:

— Что, уже все собрались? Ну, тогда начнем. Друзья, мы очень задолжали нашим коллегам из республик, вот Эдик Мирзоян не даст соврать: их молодые композиторы давно ждут решения своей судьбы. Так, Эдик?

— Да, Тихон Николаевич. Очень давно не рассматривали приемные дела. Некоторые молодые думают даже, что это я специально их задерживаю.

— Ничего, Эдик, сейчас мы эту ошибку исправим. Василий Илларионович, начнем.

В. И. Козюра не спеша открывает первую папку:

— Дурдыев... Родился такого-то числа в селе таком-то, окончил Ашхабадское музыкальное училище, затем учился в Институте Гнесиных у Николая Ивановича Пейко. Правлением Союза композиторов Туркмении принят единогласно. У приемной комиссии Союза композиторов СССР есть вопросы.

Хренников обращается к Эшпаю:

— Андрюша, а какие вопросы?

— Тихон Николаевич, коллеги. Нам показалось, что в развитии материала у нашего соискателя есть проблемы...

Вступается Пейко:

— Никаких проблем у него нет. Он пишет в своем, национальном стиле.

Хренников:

— Друзья, зачем спорить? У нас есть запись? Давайте послушаем.

Секретарь звонит в студию звукозаписи, и бессменный Женя Кочетков ставит запись... двадцатиминутного (!) сочинения!

Представители “инстанции” начинают нервничать: в их планы не входило слушать туркменскую музыку. Но... в чужой монастырь со своим уставом не входят, и они вынуждены терпеть...

Тягостные 20 минут закончились.

— Друзья, надо обсудить, — говорит Хренников.

Дальше идет обсуждение, в котором принимают участие и Щедрин, и Эшпай, и Холминов, и Пахмутова, но дольше всех говорит Терентьев! Он говорит о том, как важно поддерживать национальное в творчестве композиторов, и заканчивает:

— Я бы поддержал этого молодого человека.

Итак, почти через час после начала секретариата Дурдыев принимается в Союз композиторов СССР. А на столике у Козюры еще как минимум 14 папок! “Композитор из Армении...” — начинает Козюра. Он полностью прочитывает биографию, перечисляет все его произведения, после чего берет слово Мирзоян:

— Друзья мои! Вы ведь знаете, что я редко вас тревожу своими просьбами. А здесь случай особый. Я уверен, что этот молодой человек достоин быть членом нашего Союза, и уверен, что вы мне верите. Но я хотел бы воспользоваться случаем, чтобы вы все послушали его музыку, поскольку мы хотим рекомендовать сочинения этого талантливого юноши для исполнения на Всесоюзном съезде.

— Я полностью поддерживаю Эдварда Михайловича, — откликнулся председатель приемной комиссии Эшпай.

Включили симфонию молодого армянского композитора. А она звучит 27 минут!

Итак, уже 18 часов 30 минут, а папка у Козюры не “худеет”!!!

Далее идут композиторы Узбекистана, Молдавии, Украины, опять — Туркмении, Таджикистана...

В 20 часов, когда уже температура воздуха накалилась до предела, Хренников обращается к Радовинскому:

— Лев Александрович, доложите по Музфонду.

Радовинский говорит о проблемах канализации в домах творчества Иваново и Рузы, эмоциональные композиторы начинают комментировать это, ссылаясь на свои личные ощущения. В результате принимается решение выделить энную сумму денег на замену труб, а попутно — на премирование героических сотрудников домов творчества. Потом — длительное обсуждение ссуд вдовам композиторов, потом — о выделении денег на памятники умершим композиторам и на содержание могил Прокофьева, Мясковского, Шебалина...

Почти в девять часов вечера Хренников говорит:

— Друзья, повестка исчерпана. Но у меня есть еще один пункт. Где Вакман (это — юрист Союза композиторов)?

— Я здесь, Тихон Николаевич, — с дрожью в голосе говорит Ефим Борисович.

— Замечательно! Ефим Борисович! Надо срочно разослать во все союзы композиторов правила, положения, излагающие наши права в процессе предоставления наших сочинений зарубежным издателям и исполнителям, и так далее. Вы знаете, мы все неграмотные! Я и сам не знал, что без разрешения наших инстанций — и в частности ВААП — мы не имеем права передавать свои сочинения за границу! У нас сейчас произо-

шел такой случай с талантливейшим композитором Эдисоном Денисовым: он передал свое сочинение во Францию.

Эшпай и Мирзоян (в один голос):

— А что, нельзя?

Хренников:

— Оказывается, нельзя. Надо теперь всех оповестить, чтобы нам не вляпываться в такие истории. Ну что, друзья, все вопросы исчерпаны, хорошего вам отдыха.

Все встали, начали расходиться. Представители “инстанции”, с которых градом тек пот (не только от жары, но и от глубочайшего разочарования), покидали зал иностранной комиссии поникшими. Они ушли, даже не попрощавшись с Хренниковым.

Я даже не буду комментировать эту глубоко продуманную Хренниковым акцию. Я просто хотел напомнить всем, кто говорит о том, что Хренников “травил” Денисова, Шнитке, Губайдуллину, как Тихон Николаевич спас одного из них.

Есть и другие свидетельства той уникальной политики лавирования, которой в совершенстве овладел Тихон Хренников. Послушаем еще одного участника событий — музыкального теоретика Всеволода Задерацкого, который в 1980-е годы возглавлял комиссию музыкознания и критики в Союзе композиторов СССР:

«Тихон Николаевич вызывает меня в кабинет и дает четкое распоряжение так отрецензировать книгу Эдисона Денисова, чтобы она не могла выйти в издательстве “Советский композитор”. В комнате еще несколько человек. Тот, кто дает распоряжение, прекрасно понимает, что он вызвал того человека, который этого делать не станет. Он знает, что я попросту не смогу этого сделать. И я не делаю. И никаких последствий. Книга выходит, будто и не было никаких команд. Логика “игры” здесь очевидна. *Я сказал* (все слышали); *а сделалось* то, что получилось».

Интересна история самого появления Всеволода Всеволодовича Задерацкого, сына подвергнутого репрессиям в 1930-е годы композитора Задерацкого, в Москве. У его отца было много «грехов» перед советской властью — одно время учитель музыки наследника царского престола Российской империи, офицер Белого движения. За это он получил сполна — лагеря, ссылки.

Всеволод Всеволодович жил в Киеве, где работал проректором консерватории по науке, избирался в ревизионную комиссию Союза композиторов Украины, и вообще занимал довольно заметное место в музыкальном мире республики. Вот что он рассказывает:

«В Союзе композиторов Украины я был известен как классический “левак”, защитник авангардизма, который несет с собой принципиальные новации, музыкально-текстовые проорывы в новизну, новую “музыкальную грамматику”. Вместе с тем за мной признавали способность отличить действительное искусство от мнимого и высказаться по существу дела не только со стороны тенденций, но и со стороны чувственного осознания случившегося в художественном деле.

Но как киевский “левак” я был гоним какими-то силами, которые располагались за пределами музыкального мира, со стороны господствующей государственной контрольной системы, а она располагалась во всех партийных инстанциях, начиная от ЦК и кончая райкомом партии. В райком меня время от времени вызывали и говорили: “Мы Вам не дадим характеристику на поездку в Италию (или в Голландию etc.). Вас туда зовут на конференцию, а мы характеристики Вам не дадим”. Я понял, что мне нужно уезжать оттуда, переменить место жительства. По приглашению Московской консерватории я переехал в Москву, где меня провели на должность профессора консерватории.

Каково же было мое удивление, когда, только-только поселившись и войдя в стены консерватории, я услышал от ректора, что меня очень хочет видеть Хренников: “Он назначил время, ты к нему, пожалуйста, сходи”. Я, естественно, пришел. Тихон Николаевич был осведомлен, что я сын композитора, но толком ситуации вокруг моего отца не знал, потому что всё, что с ним случилось, было связано с Гражданской войной, с лагерной системой наказаний, т. е. задолго до того, как Тихон Хренников пришел к руководству Союза композиторов СССР. Ему как руководителю мой отец писал письма. Переписка его с Тихоном Николаевичем свидетельствовала о несомненном уважении к Хренникову с его стороны, а он все-таки был учеником Танеева, музыкантом старой формации. Зная цену музыке и музыкантам, он признавал Хренникова как лидера и руководителя и обращался к нему с толковым и умным словом, связанным с разрешением разных вопросов, которые ему казались нерешенными.

Когда я пришел к Тихону Николаевичу, я совершенно не ожидал, что он встретит меня добрым словом и совершенно неожиданным предложением возглавить комиссию музыковедения и критики в Союзе композиторов СССР. В изумлении я отвечал, что меня, мол, гоняли в Киеве по поводу моих левацких склонений. Хренников призвал меня научиться быть политиком, призвал к толерантности: “Я, говорит, всё знаю. Известно также что вы разбираетесь в искусстве, мне важно, чтобы на

этом месте был человек умный, который понимал бы и ту сторону, и эту. Вы должны научиться быть в определенном смысле политиком". Он сказал это как-то очень просто, в двух-трех словах, и мне сразу стало ясно, что он рассчитывает на мою сообразительность: мол, сам разберешься, что надо делать. Но сам факт приглашения на этот пост музыковеда, которого считали представителем левачества в музыке, меня удивил крайне».

А ведь «и та, и эта сторона» среди самих композиторов действительно были. И Хренникову помимо «игры в кошки-мышки» с властью надо было еще и своих коллег удерживать от крайностей. Когда отстаиваешь полярные суждения — недалеко и до рукопашной.

«Сегодня слушал эту новинку (концерт для альта с оркестром А. Шнитке. — А. К.)... Комиссионный магазин: всё добротное, шикарное, но всё ношеное, подновленное, с чужого плеча, музыка эпохи застоя, тупика. ...Длиннущее заключение, когда слушать уже давно нечего: альтист тянет свои ноты до бесконечности, дирижер показывает руки, перстень на пальце отдельно; потом оба — солист и капельмейстер — склоняют головы, потрясенные музыкой, и стоят так минуты полторы. Картина! <...> Музыкальная трупарня, музыкальный морг» — так писал в своем дневнике Георгий Свиридов о концерте, который для многих стал буквально священным!

«Другая сторона» не отставала. Стоило только Эдисону Денисову стать одним из руководителей Союза композиторов в 1990 году, как он дал интервью журналу «Огонек», в котором пренебрежительно «проехался» по многим товарищам, в частности, обвиняя признанного композитора Алексея Рыбникова, что тот ничего не понимает в музыке и пишет какие-то провинциальные коммерческие поделки.

Но в том же интервью Денисов сказал: «О Хренникове нельзя говорить как о человеке, принесшем только вред советской музыке. Он руководил Союзом в течение сорока двух лет и, по логике, ответствен за состояние дел в нем. Но ведь очень многое зависело и не от Тихона Николаевича. В той обстановке, которая была в стране при Сталине или при Брежневле, руководить Союзом по-другому было если не невозможно, то, по-моему, очень трудно. Хренников по своей природе добрый человек и умный, опытный политик».

21. «ГДЕ ЖЕ ВЫ, ДРУГИ МОИ?»

В конце 1950-х годов, во время хрущевской оттепели, с трибуны одного из высоких партийных форумов было заявлено, что все средства в художественном творчестве приемлемы.

Заявление прозвучало, но подлинная свобода дана не была. Вплоть до середины 1980-х из «курирующего» Союз композиторов отдела ЦК партии продолжали поступать «рекомендации», «советы», а по сути дела те же самые директивы, только в другой оболочке. Ведь творческие союзы для того и были созданы и наделены разными льготами, включая освобождение от налогов, чтобы под видом общественных организаций быть приводным ремнем партии, «демократическим» инструментом управления художественной жизнью страны.

Эту реальность невозможно игнорировать при обсуждении деятельности Хренникова на посту руководителя Союза композиторов СССР, особенно в тех случаях, когда Союз проявлял некоторую самостоятельность и независимость, пытаясь влиять на развитие музыкальной культуры огромной страны. Кроме идеологического прессинга из ЦК КПСС приходилось каждодневно иметь дело и с чудовищной бюрократией и инертностью Министерства культуры и разных концертных гастрольных организаций, где нередко сидели люди, далекие от искусства и творчества. Любая важная и полезная инициатива композиторского сообщества, будь то концертная деятельность, гастроли или музыкальные фестивали, и даже музыкальное образование, давались с боем.

Примеров этой беспрестанной борьбы много. Можно вспомнить, как в 1979—1981 годах Союз композиторов вел прямо-таки настоящую войну против Министерства культуры СССР за сохранение полноценной концертной жизни. Дело в том, что в недрах этого учреждения родилась беспрецедентная идея внедрить в концертную жизнь страны общесоюзный пятилетний план гастролей, наподобие производственного плана на предприятиях, в котором фиксировались города, точные даты, имена исполнителей. Оставалось только затем ввести социалистическое соревнование по выпуску музыкальной продукции. Кто больше. И премию победителю в виде телевизора, как на заводах и фабриках. Понятно, что в такой план уже не втиснуться ни одному новому имени, молодым музыкантам пришлось бы ждать окончания пятилетки, чтобы попасть «в обойму» следующей. Нарушался естественный ход гастрольной деятельности, искусственно тормозилось появление новых талантливых исполнителей. На пути выпускников консерваторий вставал непреодолимый барьер. Разрушалась по сути вся музыкальная жизнь. Это понимали все, кроме работников Минкульта.

Подобная бессмыслица могла устроить только некоторых руководителей филармоний, которым были чужды творческая работа над репертуарным планом, бесконечные поиски

талантов и воспитание массовой аудитории. Ни для кого не секрет, что нередко филармонии возглавляли пожарники, бывшие секретари обкомов, вышедшие в отставку сотрудники КГБ и другие «искусствоведы». В практику такой организации концертной деятельности входили непременно подтасовки, приписки и фальсификации. Часто планового гастролера встречали на вокзале, ставили штамп о проведении концертов и отправляли восвояси, заплатив минимальную сумму за несостоявшиеся гастроли, а с концертом выступал совсем другой исполнитель, на которого и собиралась местная публика.

Поскольку профессиональная среда исполнителей не представляла для власти никакого идеологического или политического интереса, у музыкальных исполнителей никогда не существовало своего творческого союза. Хотя их профессиональные и индивидуальные интересы требовали какой-то защиты по примеру, скажем, Союза композиторов. И об этом не раз поднимался вопрос. Защиту их интересов то и дело брал на себя Союз композиторов. Так было и в этот раз, когда на улицу Огарева пригласили ведущих исполнителей страны для обсуждения создавшегося положения. О намерениях Союза стало известно тогдашнему министру культуры П. Демичеву. Его заместитель В. Кухарский позвонил Хренникову прямо во время заседания и повелел его немедленно прекратить. Хренников подчиняться отказался. Сопровождение продолжалось. Союз пошел против воли министра.

Но П. Демичев сдаваться не собирался. В 1981 году он издал приказ, по которому прессе воспрещалось публиковать что-либо о музыкальной и концертной жизни страны без одобрения Минкульта. Таким образом вводилась еще одна дополнительная цензура кроме уже существующего грозного Главлита. Конечно, этот приказ стали тут же саботировать. Тяжба с министром стала затягиваться, но тут умер Брежнев, и Демичева отвлекли другие заботы и интересы — приближалась смена высших эшелонов власти. Приказ тихо похоронили.

Сколько таких «баталлий и сражений», отстаивая свободу и независимость творцов, провел Тихон Николаевич за свою жизнь? Сейчас об этом никто не вспоминает. Что ж, такая его работа, за тем его и выбирали композиторы из года в год более сорока лет. Ну так скажем ему по крайней мере спасибо за это бескорыстное служение. Так ведь нет!

Композитор Александр Чайковский вспоминает одну мелкую, но весьма характерную деталь повседневной работы Хренникова уже в годы перестройки:

«Итак, в 1988 году мне поручили быть художественным руководителем III Международного музыкального фестиваля в

Ленинграде. Тихон Николаевич был тогда в отпуске. И пришла нам с Володией Панченко — оргсекретарем Союза композиторов СССР, замечательным, талантливейшим человеком, идея пригласить Гидона Кремера. Надо сказать, тот фестиваль был уникальным по составу и масштабу, пока что в мире ничего подобного не получается. В Ленинград приехали Луиджи Ноно, Янис Ксенакис, Лучано Берио, Джон Кейдж, Хельмут Лахенманн, Эндрю Ллойд Уэббер, Джон Адамс, Кшиштоф Пендерецкий, выдающиеся солисты, хоры, ансамбли, шесть симфонических оркестров, включая Нью-Йоркский филармонический. И вот мы решили впервые после его отъезда из СССР устроить выступление Гидона с ансамблем Ю. Башмета и музыкой А. Шнитке, В. Мартынова, А. Пярта.

В. Панченко выяснил, что для приглашения Кремера надо сначала получить санкцию Ф. Бобкова — заместителя председателя КГБ. Звонить мог только Тихон Николаевич. Он согласился и специально ради этого приехал на следующий день на работу. Мы с Панченко присутствовали при разговоре. Ф. Бобков выслушал Хренникова и попросил перезвонить завтра. Назавтра Тихон Николаевич опять приехал и снова позвонил в КГБ. И Ф. Бобков сказал, что КГБ не возражает против приглашения Г. Кремера в СССР. Мы тут же дали программу в афиши.

Концерт получился сенсационным. Большой зал Ленинградской филармонии брали штурмом. Начало было в 11 часов вечера. Каково же было наше с Володией Панченко изумление, когда в “Советской культуре” мы прочли интервью Г. Кремера, где он сказал, что этот приезд устроили его друзья — А. Шнитке и С. Губайдулина. Вот так! Ни я, ни Володя Панченко не хотели, естественно, никакой славы на этом деле. Сделал всё Т. Хренников и Союз композиторов. Но, наверное, Гидону неохота было упоминать Тихона Николаевича. А зачем? И понеслась неправда».

Почему такая ложь? Конечно, Шнитке и Губайдулина ближе Кремеру, чем Хренников. Но хотя бы простое упоминание Союз композиторов и его руководитель всё же заслужили. Однако слаб человек...

Сегодня понятно, что в огромном большинстве случаев виной такого отношения был не сам Тихон Николаевич, а его должность функционера партии, которую если не все, то многие понимали как должность номенклатурную, надзорную. А отношение к партии уже не первое десятилетие после XX съезда ухудшалось. Трудно было на таком посту человеку чистому и честному отстаивать интересы избравших его коллег. Кто видел и знал Хренникова, тот ценил в нем прежде всего

готовность принимать на себя все шишки, смягчая удары по коллегам. Его ценили и любили. И, что скрывать, нередко использовали его доброту и искреннее служение в личных целях.

Хочу привести небольшой отрывок из книги Валентины Чемберджи — как раз в тему:

«И теперь два слова о предательстве, неизбежно сопровождающем власть. Некая энергичная дама, профессор консерватории, большой мастер закулисных интриг, никогда не отличавшаяся чистотой помыслов (В. Горностаева. — А. К.), вскоре после начала перестройки опубликовала в газете “Культура” разгромную статью о Хренникове, сопровождавшуюся, как в добрые старые времена, подборкой писем в поддержку. Я вскользь просмотрела статью <...>, а потом стала смотреть подписи единомышленников. И напоролась на одну. Вот, подумала я, этот-то наверняка вступит в спор с профессором. Я, да и все слишком хорошо знали, сколько сделал для автора этого письма Тихон Хренников. <...> Основной его чертой была угодливость и полная уверенность, что с помощью лести и денег можно достичь абсолютно всего. Не знаю, как насчет денег, но лестью он, во всяком случае, добился многого: роскошной квартиры в Москве на улице Огарева, поступления сына в Московскую консерваторию (в класс Хренникова!), чинов, званий и так далее. Конечно, никто его всерьез не принимал, но он получил то, чего хотел. И вот настроенная на защиту высокого покровителя, я начинаю читать его письмо... и о ужас! Он во всем и всецело поддерживал даму, по обыкновению бездарно и довольно безграмотно».

Не стоит большого труда проверить по газете — предателем Валентина Чемберджи называет Реваза Габичвадзе. Оставим за скобками ее суждения о композиторском таланте Реваза Кондратьевича — он был неплохой композитор, — но отметим, что действительно Габичвадзе гордился тем, что стал другом Хренникова, они дружили семьями несколько десятилетий. Но ветер переменился, и верного друга даже приятно оказалось публично отстегать за дружбу и поддержку. И прослыть передовым в новое время. Были, значит, и такие коллеги...

Творческий народ обидчив. Это все знают. Но того, как обиделся действительно давний друг семьи Оскар Фельцман, ожидать было невозможно. За что же? Как-то в одном из интервью Тихон Николаевич отвечал на вопрос корреспондента:

— Вот вы запрещали песню Оскара Фельцмана «Ландыши»...

— Подождите! Ничего Союз композиторов не запрещал и запрещать не мог. Были дискуссии, обсуждения. Вообще, песня довольно средняя, об этом и говорили...

Что после этого началось! Оскар Борисович позвонил Хренникову:

— Тихон, как ты мог?! Ты обидел меня!

Тихон Николаевич отвечал, что ничего такого обидного он не сказал, что Оскар Борисович знает, как он любит его музыку, как высоко ее оценивает. А «Ландыши» — хорошая, прилипчивая мелодия, не более того. Но ничего не помогало. Самолюбие было ущемлено. Враз забылось всё хорошее. Как, например, то, что только назначенный генеральным секретарем Союза композиторов Тихон Хренников побывал на спектакле «Воздушный замок» в 1948 году и незамедлительно представил это произведение Фельцмана к Сталинской премии. Или как Хренников защищал те же «Ландыши» от секретаря парткома Союза композиторов А. Тищенко во время музыкального автопробега Москва — Ленинград в 1961 году. Во всех городах местные партийные секретари просили Фельцмана исполнить «Ландыши». Тищенко требовал этого не делать, а Хренников говорил, что просьбы партийных руководителей нужно уважать... Как он умел грамотно использовать любую ситуацию, чтобы погасить страсти! Но хватило одного неосторожно брошенного слова, чтобы многолетний «друг Оскар» в своих мемуарах процедил про Тихона лишь пару строк сквозь зубы.

После перестройки, видимо, и у «железного Хренникова» стали сдавать нервы. Всегда деликатный, осторожный в высказываниях, он вдруг иногда стал более резок на суждения, о чем тут же сильно жалел. Однажды даже излил зло на одного прекрасного дирижера, который играл его крупное произведение. «Я запрещаю тебе играть мою музыку, ты ее только портишь», — ругался он.

Боже мой, как он потом переживал, что зря обидел человека! Говорил об этом близким. Но все-таки его можно понять. Личные уколы и обиды были ничем по сравнению с трагедией, которой обернулся для него распад СССР и, как следствие, развал его детища, Союза композиторов СССР. На его глазах рушилось всё, чему он отдал полжизни. Одна из самых процветавших творческих организаций исчезала с лица земли.

Тихон Николаевич уже ничего поделать с этим не мог. Хотя в 1991 году его в очередной раз на композиторском съезде избрали в руководители Союза — в это трудно поверить, но это так! Однако государство распалось, и вместе с ним прекратила свое существование руководимая Хренниковым организация. Как любил повторять он сам: «Я вышел из своего кабинета, хлопнул дверью — и на этом закончилась история Союза советских композиторов».

Уходила почва из-под ног. Патриарх советской музыки, выдающийся композитор и крупный общественный деятель своего времени практически в одночасье остался не у дел. В новой постсоветской России ему не находилось места. Хренников оказался не востребованным новой властью. Появилась масса свободного времени. И никто не звонит, не просит поддержки, помощи, совета. Отработанный исторический материал? Можно пинать ногами старого льва? Нет, он не жаловался, не оправдывался, никого не обвинял. Даже домашние не слышали от него ни жалоб, ни обвинений. Быстро опустел шумный хренниковский дом. Поредели ряды сверстников и соратников, ведь Хренникову уже за восемьдесят. Новое поколение — новые песни. Слава богу, остались верные друзья.

Мы держались тихо на
Дипломатии Тихона.
Пили, ели. Уцелели.
Грозы шли, мели метели,

Пролетели злые мухи,
Клевету пускали, слухи.
Но ушли в ничто, в туманы
Все наветы и обманы.

Чтобы нам историю помнить,
Людам следует напомнить:
Лишь талант и обаяние
Подпирают мироздание,
Совесть, ум и доброта
Отворяют ворота.

Исходя из этой темы,
Вам желаем счастья все мы.
Любим мы, как давеча,
Тихон Николаича.

Это стихи композитора Михаила Мееровича, прочитанные им на 80-летию Хренникова. Шутливые стишки, почти тост. Но как тепло от них на сердце не только у Тихона Николаевича, но и у тех, кто его знает и любит во все времена. Ибо он такой — Человек на все времена.

«Среди огромного количества всяческого дерьма, которое всегда всплывает на поверхность мутного потока, Вы и Ваша музыка для нас нераздельны. А отношение к Вашей музыке уже давно определил народ во многих странах. Подлинное, настоящее — вечно. И никто и ничто не в состоянии изменить этот закон жизни и искусства. Я очень счастлив, что имел возможность близко стоять и к Вам, и к Вашей музыке. <...> С не-

показушной гордостью могу сказать, что для меня большая честь быть рядом с Вами. Ибо мы — единомышленники. И если по каким-либо причинам в наших отношениях наступают паузы в общении, то в общении с Вашей музыкой у меня пауз не бывает. Если я не играю, то всегда с удовольствием вспоминаю то или иное сочинение, его звучание и т. д.» — это Евгений Светланов.

«Всю свою сознательную жизнь я к Вам обращался с просьбами разного рода. Хотя касались они не лично меня, а нашего общего дела. Думаю, что таких, как я, вокруг Вас немало. Уверен, что и все остальные, так же как и я, с Вашей стороны всегда находили помощь и поддержку. Жизнь человека оценивается добром, содеянным им. Уверен, что жизнь Вам ответит тем же» — это Гия Канчели.

«Итак, Вы теперь свободный художник — с этим я Вас поздравляю. Но теперь уже не рискуя показаться льстивым, скажу Вам за многое спасибо и шлю теплые чувства Вам и Вашей милой большой семье! Разумеется, каждый из нас, композиторов, про себя живет и волнуется своей собственной музыкой и ее жизнью в театрах и залах. Но есть люди, которые давят, с которыми опасно иметь дело и даже общаться. С Вами же всегда было и будет приятно и музыкантски интересно» — это Сергей Слонимский.

«Развал СССР больно ударил по нашим творческим связям с Москвой, привел нас к крайне нежелательной изоляции, что я переношу особенно тяжело. Ведь Москва была для композиторов других Республик своеобразным маяком, светившим одинаково для всех национальных композиторов, давая им большой импульс для творческого взлета. Лично мои дела не так уж плохи, связанные с исполнением и также изданием моих произведений за рубежом, но все это ничто по сравнению с теми незабываемыми днями, когда в Москве мы чувствовали себя как в родном доме, где лучшими московскими оркестрами и хорами исполнялись наши произведения, и все это благодаря Вашей большой поддержке, и заслуге в деле становления национальных композиторских школ и их пропаганды» — это Александр Арутюнян.

Кого еще вспомнить добрым словом из пестрой композиторской братии, кто не бросил, кто поддержал в трудную минуту? Конечно, верных консерваторских ассистентов Александра Чайковского и Татьяну Чудову, всех бывших хренниковских студентов, а также Владислава Агафонникова, Владислава Казенина, Евгения Крылатова, Эдуарда Колмановского, Альберта Лемана, Людмилу Лядову, Эдварда Мирзояна, Вячеслава Овчинникова, Константина Орбеляна, Александру Пах-

мутову, Юрия Саульского, Серафима Туликова, Александра Флярковского, Карена Хачатуряна, Александра Холминова, Андрея Эшпая... «Хренников — композитор от Бога. Он — это наше всё», — говорил в интервью Максим Дунаевский.

Ну а если брать шире в музыкальном мире... Руку помощи протягивал Иосиф Кобзон. Он никогда не отказывался от любых предложений Тихона Николаевича, готов был ехать выступать куда угодно. Он говорил: «Когда я был молодым, то сам нуждался в поддержке и всегда ее получал. Сейчас я просто обязан отдавать долги». Тихон Николаевич его очень любил, говорил с удивлением: «У него голос с годами раскрывается все краше, прямо как выдержанное вино».

Всегда рядом был Валерий Гергиев. От него исходил невероятный позитив, он постоянно вспоминал Хренникова как человека, давшего ему путевку в жизнь. И еще говорил, что Тихон Николаевич научил его любить родину: «Легко ездить на гастроли по Европам, жить на всем готовом. А ты и твой талант нужны здесь, родному народу, поэтому в тысячу раз почетнее поехать с концертами на Алтай или в Сибирь, чем в Лондон или Париж».

Это были действительно верные друзья.

После распада СССР авангард «взял свое». И выжег вокруг себя пустыню. Уже к середине 1990-х годов взять простое трезвучие под сводами Московской консерватории считалось моветоном. Под портретами великих предшественников, составлявших гордость русской музыкальной культуры, гордо звучали непотребные звуки, даже отдаленно не напоминающие музыку. Когда представитель Фонда Тихона Хренникова попробовал в 2003 году отдать на реализацию в консерваторский киоск только что изданные компакт-диски с записью произведений Хренникова, ему ответили отказом: «Не наш формат!»

У Тихона Николаевича было свое, совершенно определенное отношение к этому: «Сейчас процветает дилетантизм. К искусству очень несерьезное отношение. Псевдокомпозиторам сейчас очень помогают синтезатор и электроника. Он сидит за компьютером, настукает там несколько нот, а потом машина за него гармонизирует и оркеструет. Вообще техника — хорошая вещь, но ею нужно пользоваться тогда, когда ты во всеоружии всех средств музыкальной выразительности, она облегчает труд, помогает расцветить сочинение. Но с другой стороны, она просто позволяет дилетантам оборачивать свою стряпню в красивую обертку. Однако за этим красивым видом не скроешь фальшивых нот. То, что сейчас звучит у нас по телевизору, — это мусор».

Видя плачевное существование отечественной музыки, Тихон Николаевич в интервью газетам и журналам сокрушался: «Композиторы оказались брошены на произвол судьбы. А ведь было огромное хозяйство, была полнокровная концертная жизнь. Выдавались кредиты и ссуды на длительные сроки, причем без процентов. Если композитор создавал оркестровое сочинение, переписку партий бесплатно брал на себя Музфонд, работу оркестров оплачивал Союз. А годовой бюджет составлял около 20 миллионов — и это тогда, когда рубль был действительно рублем! Мы строили и содержали Дома творчества, пионерские лагеря, помогали престарелым, обеспечивали бесплатным медицинским обслуживанием, выдавали бесплатно квартиры, содействовали в постройке дач, в покупке инструментов, приобретении автомашин и т. д. Чем только не приходилось заниматься — вплоть до установки телефона или прописки домработницы! И как правило, всё получалось — к нашему Союзу на всех уровнях относились с уважением».

Даже композитор-авангардист В. Мартынов теперь соглашался с Хренниковым: как же хорошо было раньше, нас хоть играли, издавали, обсуждали, а сейчас мы варимся в «собственном соку» без всякого общественного интереса.

На месте разваленного Союза композиторов СССР какое-то время еще пытались создать его некое подобие на основе объединения творческих организаций из стран СНГ. Так возникла беспомощная Международная ассоциация композиторских организаций — без финансирования со стороны государства и с налогами на хозяйственную деятельность ее миссия была обречена на провал.

Во главе исполкома оказался композитор В. Дашкевич — автор одной из «перестроечных» статей о Хренникове и Союзе композиторов, о чем мы упоминали выше. И вот этот самый «правдолюб» и «правдоискатель» спустя восемь лет после допущенных им ярых нападок на голубом глазу пишет Хренникову: «Многоуважаемый Тихон Николаевич! Мне выпала честь от имени Ассамблеи Международной Ассоциации Композиторских Организаций, прошедшей в г. Москве 2-го марта 1995 г., обратиться к Вам, мудрейшему человеку, талантливейшему композитору, любимому нашим народом, опытнейшему руководителю с предложением стать почетным президентом МАКО. Предложение было принято единогласно. Принятие Вами этого предложения укрепит престиж МАКО и создаст преемственную связь между МАКО и Союзом Композиторов СССР».

Ну и ну! Остается только развести руками.

22. ИНФАРКТ КАК РУБЕЖ

В трудные для него перестроечные годы и позже, уже в новой стране — России, Хренников не забывал, что он прежде всего композитор. И что бы ни происходило в его общественной и личной жизни, какие бы потери ни случались, у него всегда остается и останется то, что никто никогда и никак не отнимет, — его музыка. В конце 1980-х годов, после оперы «Голый король», он обращается к жанру камерной музыки. Увлечение крупными музыкальными формами не дало ему возможности выразиться в небольших произведениях для малых залов. Возможно, он вспомнил шуточный совет своего друга Арама Хачатуряна — писать как можно больше музыки, ведь «потом все будут считать, сколько опусов мы оставили». Может быть, такие формы давали отразить калейдоскопичность исторических событий, захвативших всю страну? И его собственные чувства и мысли, его смятение от ощущения рушившихся устоев?

В течение последующего пятилетия из-под его пера выходит целый ряд камерных произведений:

Опус № 32 — три сонета У. Шекспира для голоса и фортепиано;

Опус № 33 — струнный квартет № 1;

Опус № 34 — соната для виолончели и фортепиано;

Опус № 35 — пять пьес для духовых деревянных инструментов;

Опус № 36 — три поэмы для хора на стихи Н. Некрасова;

Опус № 37 — концерт № 4 для фортепиано со струнным оркестром и ударными;

Опус № 38 — пять пьес для фортепиано (не окончены, сохранились только две);

Опус № 39 — пять романсов на стихи И. Бунина;

Опус № 40а — струнный квартет № 2.

Их роднят друг с другом не только зрелость технического совершенства, но и редкая напряженность драматургии, резкая контрастность. Но никакой тревоги или отчаяния. Некоторое смятение можно разглядеть за незавершенным фортепианным циклом, который композитор начал и тут же бросил, написав всего две пьесы из пяти; но, может быть, он почувствовал, что уже высказался в диапазоне фортепиано своим Четвертым концертом? Тоже, кстати, удивительно необычным.

Как отметил музыковед Л. Гинзбург, «Четвертый концерт для фортепиано с оркестром оказался по всем параметрам несхожим со своими тремя предшественниками. Вместо большого оркестра — струнный состав и ударные, вместо традици-

онной трехчастной формы — две неожиданно быстрые, порой даже стремительные части, с редкими островками спокойной лирики. Никакой умиротворенности, ничего внешнего — сплошной поток музыки как поток раскаленной лавы, увлекающий за собой слушателя. Мне, да и некоторым другим музыкантам, поначалу казалось, что в концерте явно недостает традиционного *Andante*, как бы уравнивающего две его части. Но сегодня, спустя много лет, становится ясно, что обе части концерта совершенно самодостаточны, более того — они, по сути дела, едины в своем существовании, в характере тематического материала, в своем стремительном движении — они — это еще один знак времени, нового измерения времени, поменявшего всё в жизни каждого».

Как раз в 1993 году, когда композитор заканчивал работу над своим девятым камерным сочинением, к нему пришел бывший солист Большого театра, ставший известным хореографом, руководителем Кремлевского балета, Андрей Петров. Андрей танцевал в 1980-х годах в балете Хренникова «Гусарская баллада». Теперь он явился с совершенно неожиданным предложением, которое мгновенно увлекло композитора, как будто дало ему ключ к собственным страстям и переживаниям. Идея воплотить в музыке и танце образ Наполеона оказалась как нельзя более своевременной для внутреннего состояния композитора, подытоживавшего свою собственную, далеко не ординарную жизнь. Петров показал свое оригинальное либретто для балета, композитор тут же вчитался, они сразу заговорили о деталях.

Тихон Николаевич просит Наташу подобрать ему как можно больше материалов по Наполеону: книг о нем самом, его окружении, его семье, о Франции тех лет. Он погружается в чтение, несмотря на большие проблемы с глазами и запрещение врачей много читать и писать. Но как такое возможно, когда тема его захватывает по-настоящему? С большой лупой он уже не расстается до конца жизни, несмотря на перенесенные операции...

В течение двух лет Тихон Николаевич пишет музыку, которая получается такой же полной контрастов, как и его герой: в балете есть не только чарующие адажио, которые всегда особенно удавались Хренникову, но и помпезные балльные сцены, эпизоды сражений и политической жизни, а также моменты философских размышлений и самой интимной лирики.

Вся эта разнообразная палитра музыкальных эмоций передается с помощью присущего Хренникову мелодического богатства, свободного музыкального дыхания, яркой и точной оркестровки. Эта музыка не совсем типична для балета. Ско-

рее, это живой портрет человека, раздираемого между неумеренной жадной властью и страстью к женщине. Тема рока, судьбы, которая неминуемо подстерегает всех властолюбцев, становится главной в образе Наполеона.

Премьера балета «Наполеон Бонапарт» состоялась 3 октября 1995 года на сцене Кремлевского дворца съездов. Это дало повод газете «Нью-Йорк таймс» озаглавить свою передовицу «Сталинский музыкант снова звезда в Кремле». Ничего хорошего ни про Хренникова, ни про его музыку, ни тем более про сам балет (а видел ли его журналист?) там написано, конечно же, не было. Но публикацию чисто по-американски оценил старый поклонник творчества Хренникова композитор Джоэл Шпительман. Он тут же позвонил из США и с восторгом поздравил «своего друга Тихона» с передовицей в «Нью-Йорк таймс». «Ты заслужил это, ты заслужил! И не важно, что в ней написано!» — возбужденно кричал он в трубку. Тихону Николаевичу было и смешно, и грустно.

На премьере балета «Наполеон Бонапарт» присутствовал Владимир Васильев, только что назначенный вместо Юрия Григоровича художественным руководителем балетной труппы Большого театра и одновременно его директором. В антракте он бросился к Тихону Хренникову и стал целовать ему руки. «Вы наш великий! Вы наш бриллиант!» — восклицал он. А буквально на следующий день росчерком пера он же исключил балет Хренникова «Любовью за любовь» из репертуара Большого театра. Эти загадочные творческие натуры... А ведь спектакль шел на первой сцене страны с неизменным успехом без малого 20 лет! И не нашел великий танцор времени объяснить и — чего только не придет в голову — извиниться перед «нашим бриллиантом» за свое неожиданное директорское решение.

Балет же «Наполеон Бонапарт» с огромным успехом прошел в ряде стран Европы, Азии и Южной Америки, куда с гастролями выезжала труппа Кремлевского балета. Об этом писал в газете «Культура» известный театровед, вдумчивый и трепетный Виталий Вульф. Он сам был свидетелем триумфа балета, который понравился музыкальной критике современностью постановки и в то же время верностью русским классическим традициям в музыке.

Успех «Наполеона» заметно прибавил силы духа. Тихон Николаевич стал подумывать: а не вернуться ли ему к концертной деятельности? К концу 1980-х, подавленный необоснованной и оголтелой травлей, он перестал выступать. Продолжать выходить на сцену и играть не было уже ни физических, ни, главное, моральных сил. Его поддерживали ученики и друзья. Как-

то его навестил Максим Венгеров, уже несколько лет живший и выступавший на Западе. Максим не был частым гостем в Москве, но он не забыл своего покровителя. Первым делом он поинтересовался у Хренникова, не нужна ли тому помощь: «Я стал обеспеченным человеком — 10, 15 тысяч долларов для меня не сумма». Но Хренников засмеялся: «Что ты, Максим? Конечно, спасибо за предложение, но я исполняемый композитор, мне вполне хватает средств на жизнь!»

И вот в марте 1997 года Хренников решил принять предложение Валерия Гергиева сыграть свой Третий концерт в Мариинском театре. Тщательно готовился, разминал руки, волновался.

Концерт был сыгран восьмидесятитрехлетним композитором на подъеме, просто на ура. Зал рукоплескал. Впереди еще два концерта. И он играет их с тем же успехом. Он счастлив, вдохновлен. Усталый, перенервничавший, он возвращается из Самары домой. И в поезде на обратном пути в Москву его настигает обширный инфаркт. Всеволод Задерацкий, ехавший с ним в одном купе, сам опытный сердечник, буквально спасает его нитроглицерином. Послушаем эту историю из первых уст:

«Мне довелось быть свидетелем необыкновенного проявления волевых свойств Хренникова-артиста, исполняющего собственную музыку, попавшего в ситуацию поистине драматическую. Дело было в Самаре, в 1997 году. В авторской программе композитора должен был исполняться Третий фортепианный концерт — произведение, требующее высокой меры виртуозной оснащенности солиста. За роялем автор. Уже на репетиции почуялось что-то неладное. Тихон Николаевич время от времени облокачивался на инструмент, лицо его отражало откровенное страдание. В артистической я увидел, что губы его посинели, и весь его вид буквально кричал о глубоком нездоровье. При этом он продолжал расспрашивать меня о моей жизни, требуя высшего энергетического уровня включенности в нее. На вопрос о самочувствии сознался, что чувствует себя паршиво, даже очень. На концерте играл немного скованно, но точно, без помарок. На вечернем банкете (перед отъездом) он — в центре внимания и беседы. Чувствуется, что на пределе сил. Сели в поезд, и тут пружина лопнула: стало очевидно — сильнейший сердечный приступ (как выяснилось позже, инфаркт), сопровождаемый острыми почечными коликами. Ночь не спали. У меня был нитроглицерин, он-то и спас ситуацию. Всю ночь Тихон Николаевич рассказывал о своих необыкновенных встречах, прежде всего — со Сталиным. И подумалось мне тогда: какую же волю

надо иметь, чтобы сохранить душевное и интеллектуальное равновесие, способность трезво ориентироваться в происходящем после встреч с подобным супермонстром человечества».

Больше Тихон Николаевич не испытывал судьбу и за рояль в сольных концертах не садился. Наступала старость, хотя он и отказывался в это верить. Наступало время одиночества, когда и поговорить не с кем — все друзья отошли в мир иной. Сколько он произнес надгробных речей — сотни!

Примерно в это же время, в середине 1990-х, умер и самый преданный товарищ композитора — кот Атос. Он прожил с Хренниковыми 21 год и был больше, чем просто домашнее животное. Именитые гости семьи упоминали про него в своих мемуарах, а Петя Меркурьев чуть ли не эссе ему посвятил.

Кличку Атос получил за «мушкетерские» усы и бороду — черные кляксы на белой мордочке. Очень быстро стало понятно, что кот обладает некоторыми выдающимися способностями. Например, он научился открывать двери, повиснув на ручке и отталкиваясь задними лапами от косяка. Этот фокус его просили показывать специально для гостей, и все им восхищались. До тех пор, пока он не закрыл на щеколду входную дверь, когда никого не было дома. Дверь пришлось взламывать, замки менять. Но ему, видимо, понравилось, и он закрыл ее еще раз. Опять когда никого не было дома. Пришлось его отучать от «вредной привычки».

Больше всех его любил Тихон Николаевич, и кот, видимо, считал, что он главный хозяин (что по сути было верно), и относился к нему соответственно. Летом на даче он приносил задушенных мышек только в его кровать, что пугало Тихона Николаевича, с детства боявшегося мышей. А зимой в городе кот спал в постели у него в ногах. Прежде чем улечься, он подходил к его лицу, обнюхивал, убеждаясь, что это он, мурлыкал и спокойно ложился спать, прижавшись к ногам композитора. Иногда Хренников разговаривал с ним перед сном, называя разными ласковыми именами: Атосик, мой любимый, красавец, умница и т. д. Клара Арнольдовна шутила, что уже давно Тихон не говорит с ней так ласково, как с котом. И кормила Атоса сосисками из спеццеха Таганского мясного комбината, внутрь которых запихивала таблетки витаминов.

Хренниковы уехали на отдых, оставив Атоса с домочадцами. Кот стал хиреть, отказываться от пищи, лежал и спал все время. Ему по всем канонам было уже очень много лет. Увидев по приезду домой умирающего кота, Тихон был в отчаянии. Он вызвал ветеринара. Тот сделал коту какой-то стимулирующий укол, но предупредил, что кот очень стар и готовится к

своему естественному концу. Атос ожил. На несколько дней он стал почти прежним, мог даже вспрыгнуть на стул, чего давно не делал. Однажды Тихон Николаевич сидел перед телевизором, кот лежал у него на коленях и вдруг закричал, прыгнул на пол, куда-то попытался уползти и... умер. Все ужасно переживали, жалели любимца. Похоронили его на даче в саду. Через какое-то время внук Хренникова Андрей решил утешить дедушку и купил прелестную сиамскую кошечку. Преподнес ее в подарок деду, пытаясь скрасить его печаль. «Убери этого котенка, я даже смотреть на него не хочу, — сказал Тихон Николаевич. — Никогда больше не будет никаких животных в доме». И слово свое сдержал.

23. Я К ВАМ ЕЩЕ ВЕРНУСЬ

Т. Н. Хренникову

Из тысячи старинных городов
Тебе, мой город, предан до конца.
Серебряные кудри облаков,
Как отражение в кружевах Ельца.

Пронзают небо купола церквей,
Шумит вода извилистой Сосны.
Как много было здесь счастливых дней,
Что вновь из прошлого приходят в сны.

Как в детство не вернуться, не вернуть
Былых времен цветной водоворот,
Но я отсюда начал жизни путь,
И времени река домой зовет.

И я приду в седых берез уют.
И я горжусь, что родом из Ельца,
И верю: меня помнят здесь и ждут.
Тебе, мой город, предан до конца!

Татьяна Лапина

Таковыми строками елецкой поэтессы встречал родной город Тихона Николаевича в сентябре 2000 года. Последние годы он стал чаще приезжать в Елец — появилось больше свободного времени, — но этот визит был особенным. Хренников приехал на торжественное открытие... своего собственного дома-музея. «Это нонсенс, чтобы при жизни открывать музей», — говорил Тихон Николаевич, а простодушные ельчане отвечали: «Так ведь так долго не живут, вот в чем дело!»

Отчий дом композитора — избушку, вросшую в землю, — отремонтировали и переоборудовали под музей. В трех комна-

тах воссоздали историческую обстановку начала XX века, в четвертой сделали выставочный зал. Тихон Николаевич передал музею рукописи клавиров и партитур, книги с автографами, фотографии, картины, грамзаписи, подарки со всего мира, предметы обихода и т. п.

«Бесконечно счастлив, что после 70-летнего блуждания по миру я снова в отцовском доме, среди моих милых друзей, знакомых, родных и близких. Всем спасибо за открытие музея, за вашу память...» — приветствовал Тихон Хренников собравшихся на открытии музея. «У меня такое впечатление, что я попал совсем в какую-то иную атмосферу, чем та, которая окружает меня в Москве. Я попал в атмосферу какой-то человечности, сердечности, глубокой заинтересованности в том, что делают люди в искусстве, поэзии, в музыке. И, главное, что во всем, что я услышал сегодня, и в поэтическом слове бьется живой ум, живое сердце».

Тихон Николаевич наконец вернулся домой, к своим корням, которые, по словам его ученика композитора Вячеслава Овчинникова, лежали «в самых глубинных народных пластах, в том спокойном и ясном ощущении духовной силы, которая льется со страниц древних русских летописей, былин и сказаний и так явственно ощущается в могучем строе старинных русских народных песен, которые незримо разлиты в широте и беспредельности русской природы. Хренников сам оттуда — от этих привольных полей и лесов, спокойных, чистых равнинных рек, от русской песни, что так дивно пела его мать Варвара Васильевна, он сам — оттуда, из городка, затерянного во глубине России».

Покинув Елец в 1929 году, Тихон первые десять лет приезжал домой ежегодно. Потом случился перерыв до 1965 года. Все близкие родственники-ельчане уже умерли, в доме жили чужие люди, приезжать было не к кому. На малую родину по-прежнему тянуло, просто огромное количество дел заставляло всё время откладывать поездку. Но в мае 1965 года она всё же состоялась — в Липецке и Ельце прошли концерты из вокальных произведений Тихона Николаевича, и композитор побывал в близких сердцу местах. В Ельце он встретился со своим первым педагогом Зизюкиным — и решил: хоть и нет здесь больше своего угла, буду помогать ельчанам приобщаться к отечественной культуре в меру своих сил и возможностей. За последующие годы Хренников неоднократно привозил в Елец симфонические и эстрадно-симфонические оркестры под управлением известных дирижеров — Ю. Силантьева, А. Михайлова, Ю. Арановича, В. Мнацаканова. Приезжали знаменитые певцы — народные артисты СССР Георгий Дударев,

Леонид Болдин, в Ельце играл народный артист России скрипач М. Федотов.

В Ельце нет профессионального концертного зала — филармонического или театрального. Но это не останавливало Тихона Николаевича. Концерты проходили обычно во дворцах культуры — железнодорожников или завода «Эльта». Рискнули даже показать на этих сценах постановки Театра имени Н. Сац на его музыку — балет «Капитанская дочка» (1999) и мюзикл «Чудеса, да и только» (2002). Из Москвы приезжали трейлеры с декорациями, их с трудом втискивали на небольшие сцены, но публика не замечала сложностей — для ельчан это был невиданный праздник.

В 1969 году Тихон Хренников осуществил свою мечту — добился открытия в Ельце музыкального училища — первого с довоенного времени! Это было вехой в музыкальной и культурной жизни города, достойным продолжением его старых традиций. В 1993 году училищу было присвоено имя Хренникова.

Другое выдающееся культурное событие, в котором Тихон Николаевич принимал активное участие, — преобразование Елецкого государственного педагогического института в Университет имени И. Бунина. Среди малых городов России не найдется такого второго, в котором действует настоящий университет на десять тысяч студентов. Стараниями Тихона Хренникова в 1990-е годы в ЕГПИ был открыт музыкально-педагогический факультет. Он стал первым среди новых факультетов — юридического, экономического, исторического, иностранных языков, физической культуры, инженерно-физического, — появление которых и сделало возможным преобразование в 2000 году института в полноценный университет. Вместе с ректором В. Кузовлевым Хренников ходил по инстанциям и своим авторитетом помогал «пробить» это непростое решение.

С 1994 года в Ельце проводятся региональные конкурсы учебных академических хоровых коллективов имени Хренникова. С 2000-х годов инициативу подхватил и университет, который раз в два года проводит свой конкурс-фестиваль имени Хренникова, ставший уже международным.

Внимание, которое проявляли ельчане к своему выдающемуся земляку, не шло ни в какое сравнение с отношением московских властей к композитору, прожившему в Москве всю свою творческую жизнь, а если точно, более семидесяти семи лет. Тихон Николаевич написал три любимые народом песни об этом городе — «Песня о Москве» из кинофильма «Свинарка и пастух» (гимн ВДНХ, между прочим), «Плыла-качалась

лодочка по Яузе-реке» из кинофильма «Верные друзья» и «Московские окна», которые пели на каждом официальном мероприятии московских властей. И хотя кандидатуру его на звание «Почетного гражданина Москвы» не раз выдвигали, инициатива успеха не имела.

Более того, тогдашний московский градоначальник Ю. М. Лужков бюрократически «замылил» прекрасную идею Благотворительного фонда Тихона Хренникова о создании в Москве театра музыкальной комедии. Тихон Николаевич пришел к нему с этим предложением и с конкретным инвестором, не из «лужковской обоймы». Просил выделить место под строительство здания. Юрий Михайлович, прищурясь, спросил:

— А деньги-то есть, Тихон Николаевич? — и пустил всю затею по «большому кругу». «Малый круг» означал скорое решение вопроса — за полгода, не больше. «Большой» же — волокиту на год и возврат на то место, с которого инициатива стартовала.

И пошла писать губерния... Для начала предлагались такие места под застройку, которые заведомо не могли удовлетворить ни инвестора, ни театр: далеко от метро, в промзоне, у МКАД и т. д. Наконец инициаторы сами нашли идеально подходящее им место — метрополитен владел гектаром земли у станции метро «Новослободская», где лет тридцать уже складировал запчасти к вагонам, и был готов передать его Москве. Тихон Николаевич позвонил Лужкову:

— Мы нашли то, что нужно!

— Оформляйте документацию, поздравляю! — был ответ.

А через три месяца выяснилось, что, оказывается, на этом месте московские власти «уже давно» собирались построить какое-то административное здание. Интересно, как это могло быть, если земля столько лет принадлежала метрополитену? Длительная переписка ни к чему не привела. Так идея и заглохла...

Но Тихон Николаевич всё равно был благодарен Лужкову. «Я живу, как при коммунизме, — говорил он. — За воду, за свет не плачу, большую надбавку к пенсии получаю, всем доволен, спасибо ему».

Старость давала о себе знать. Всё больше и больше Тихону Николаевичу приходилось ухаживать за Кларой Арнольдовой. Последние годы верная подруга тяжело болела, у нее открылся медленно развивающийся синдром Паркинсона. Сопровождался он внезапными приступами слабости, которые приходили всё чаще и становились всё сильнее. Тихон Николаевич старался не оставлять ее надолго одну, ложился вместе

с ней в больницу. Уезжая по делам в другие города, звонил по многу раз в день. За ней ухаживала сиделка, которая каждый день привозила ее в кабинет к Тихону Николаевичу. Они сидели рядом в двух креслах-качалках и держались за руки. И молча вспоминали прожитую жизнь.

Наталия Тихоновна так говорит о матери: «Мама очень нравилась мужчинам. Она не отвечала современным стандартам красоты — не была белокурой и длинноногой красавицей, зато обладала истинной сексуальностью и была невероятно притягательна для сильного пола. За ней увивались многочисленные поклонники, да и романы у нее случались. Родители очень разные, но у них был общий стержень — одинаковый взгляд на людей, на мир, на то, что правильно и неправильно. Не зря же они прожили вместе 65 лет и ни разу не поссорились.

Однажды я стала свидетелем их разговора, от которого до сих пор шемит сердце.

— Знаешь, Тишенька, — сказала мама, — мне сегодня такой страшный сон приснился — в нем за мной смерть приходила: “Хватит, Клара, пожила, пора бы уже и честь знать — собирайся, со мной пойдешь!” Но я упросила ее: “Смерть, повремени хотя бы денечек — хочу еще на моего Тишеньку налюбоваться!”».

Клару Арнольдовну любили все, как мать Терезу. Эту историю рассказала мне югославская пианистка Мира Евтич: «Я познакомилась с этой удивительной женщиной чисто случайно, во время учебы в Московской консерватории. Кто-то из знакомых привел меня в дом Хренниковых, мы провели чудный вечер с этой необычайно гостеприимной семьей. А спустя некоторое время я ужасно заболела гриппом — с высокой температурой, головными болями и жуткой слабостью. Лежала пластом. Каково же было мое удивление, когда в мою комнату в консерваторской общаге пришли и сказали, что меня ждет у проходной какая-то женщина. Кто это может быть? Ведь я в Москве почти никого не знаю! Я спустилась вниз и увидела — Клару Арнольдовну! Она узнала, что я заболела, и принесла мне мед, малиновое варенье, печенье, какие-то лекарства: “Мирочка, ты же здесь совсем одна, кто о тебе позаботится?” Я обомлела! Таких людей не бывает, подумалось мне».

К своему последнему юбилею — 90-летию — Хренников подошел уже без супруги. Она умерла в 2001-м, немного не дожив до девяноста трех лет. Она была старше Тихона Николаевича на четыре года. Уход жены был тяжелым ударом для Тихона Николаевича, привыкшего всегда слышать рядом ее

участливый голос. После смерти Клары Арнольдovны он попросил сделать ее увеличенный фотопортрет (сам выбрал его из огромного количества фотографий, которые хранились в доме), поставил в своем кабинете на самом видном месте на журнальном столике и требовал, чтобы возле него всегда стояли живые цветы.

Тихон Николаевич каждый день начинал у этого портрета. Он закрывал за собой дверь и разговаривал с Klarой, как с живой, рассказывал обо всем, заслуживающем внимания. «Доброе утро, Кларушенька! Я сегодня хорошо выспался, и давление у меня нормальное, мне сегодня многое нужно сделать...» Повторялся этот ритуал и вечером, перед сном: он рассказывал, как прошел день, кто приходил и звонил, желал ей спокойной ночи. И так до самого последнего дня.

Точно так же Тихон Николаевич завел правило отмечать только день рождения своей ушедшей супруги и никогда — день смерти. Для него она никогда не уходила.

Любимой Кларочке

Я Вас люблю за мудрость Вашу,
За Ваши редкие черты.
Что может быть сильней и краше
Простой душевной чистоты.

И если с кем беда случится,
Беда и Вам близка вдвойне.
Сумел я в этом убедиться,
Вы не остались в стороне.

Не погасить в душе пожара,
Что при инфарктах Вы зажгли.
Тогда от Вас, родная Клара,
Лекарства срочно принесли.

И я хочу сегодня снова
Сказать Вам нежные слова,
Чтоб были Вы всегда здоровы
И не болела голова.

Это стихотворное посвящение прислал как-то старинный друг семьи музыкант Натан Зарахович. Всё в нем правда. Клара Арнольдovна несла вахту рядом с Тихоном Николаевичем. То, что он не успевал — позвонить, раздать лекарства, что-то узнать, кому-то сказать, — делала она. И так же душевно, по-человечески, как и он сам.

«...Клара Арнольдovна была Вам идеальной женой, Ваш союз был удивительным, десятилетиями дарил Вам семейное тепло, счастье, творческий пламень, — написал Хренникову

композитор Сергей Слонимский, узнав о ее смерти. — Уверен, что этот пламень никогда не остынет. Недавно я вновь проигрывал Ваши сочинения и чувствовал, сколько эмоций и радости в Вашей музыке обращено к Кларе — Вашей чудесной музе. Эта замечательная женщина была благодетельницей и для Ваших коллег, многим из которых Вы сделали столько добра».

Кларе Арнольдовне не суждено было еще раз порадоваться за своего Тишеньку. А повод случился. Впервые после перестройки о нем по-настоящему вспомнили к 90-летию юбилею. ЮНЕСКО вручило ему высшую международную музыкальную награду — медаль Моцарта. В Москву для награждения прилетел специальный представитель директора ЮНЕСКО Мацууры, и вручение состоялось в торжественной обстановке в Рихтеровском зале Музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. А потом президент Российской Федерации В. В. Путин одарил Тихона Николаевича своей именной премией. В самый день рождения поздравить домой к юбиляру приехал спикер Государственной думы Геннадий Селезнев.

Но в нашей стране бочка меда не бывает без ложки дегтя. Кремлевский дворец, задумавший праздничный концерт в честь юбилея отечественного классика, попросил Тихона Николаевича подписать письмо мэру Москвы Ю. Лужкову с просьбой выделить три миллиона рублей на это мероприятие. Хренников возмутился: «Я никогда за себя не просил и теперь не буду». Концерт отменили.

Выходило, что день рождения пройдет вообще без музыки маэстро. Ни одно учреждение культуры, включая Российский союз композиторов, не вспомнило о юбилее заранее и не запланировало торжественного мероприятия. Выручила Надежда Бабкина, которая предоставила свой небольшой театр для такого случая. В итоге отпраздновали почти по-домашнему, даже Третью симфонию удалось послушать.

«Какое бы тяжелое время ни было, я никогда не тяготился им. Для меня было естественным жить одной жизнью со своим народом, со своей страной. То, что происходило, воспринималось как данность: жизнь полна контрастов. Патриотизм и заключается в том, чтобы вместе со своей родиной переживать и плохое, и хорошее, не требовать от нее только блага. Ты это благо сам делай своим трудом для нее, тогда будет лучше для всех. Разное было время, но я — русский, жил, живу и умру с Россией, посчитав за величайшее счастье быть сыном своей страны».

Каждый понимает по-своему, для чего он живет и как он это делает. Но, кажется мне, есть у Хренникова что-то от толстовского Платона Каратаева. Сколько зла и несправедливос-

ти повидал он на своем веку, причем много стрел было направлено непосредственно в него самого. Но не ожесточился и никогда не отвечал выпадом на выпад. До самой смерти он так и не раскрыл имена тех композиторов, которые писали на него доносы в конце 1940-х — начале 1950-х годов.

— Не хочу, — говорил он. — Я зла и обиды не храню. Знакомился с посланиями и забывал, прощал зло. Освобождался от обиды полностью. Так легче. Если эти фамилии узнают, то только не от меня. В архивах все хранится...

Он как-то рассказывал, как получил благодарное письмо от вдовы одного из авторов анонимок.

— Сначала я не понял, за что она благодарит. Умная женщина воздала мне должное за то, что никогда и ничем не нарушил их жизненного благополучия.

Сегодня Хренникова либо ругают, либо хвалят. И то и другое порою делают «от души», то есть безудержно. А его не следует ругать или хвалить. Его следует попытаться понять. Как сформулировал эту мысль Всеволод Задерацкий, «понять сложные (порою — сложнейшие) варианты его соотношения со временем и властью. Осознать нюансы его воздействия на время. Ибо обратный вектор как бы всеми признан: время воздействовало на него так мощно, что он до сих пор в глазах многих — адепт этого времени. На деле же всё гораздо тоньше и сложнее. И путь к постижению его многогранной натуры лежит через познание художественных оснований его мышления».

В многочисленных интервью, которые он давал в конце жизни, Тихон Николаевич оставался верен своему жизненному и творческому кредо: «Я признаю музыку, в основе которой лежат классические традиции, потому что преемственность поколений — это главное, что есть в развитии искусства, кроме того, чтобы была мелодическая основа. Я не признаю всяких конструктивных произведений, которых было написано в годы авангардизма такие тонны, что ими можно растопить зимой весь земной шар. Никому не нужной музыки».

«Были композиторы, музыку которых я любил, и были композиторы, музыку которых я не любил. Но это не значит, что эти люди терпели от меня какие-то преследования. У нас были диссидентствующие композиторы, это были и Шнитке, и Денисов, и Губайдуллина. Губайдуллина в меньшей степени, а Шнитке приняли в лоно немецкой музыки, к которой он имел большее отношение, чем к русской музыке. Денисов был пригрит французами и итальянцами. Но интересно, что в свое время их исполняли даже больше, чем сейчас. Шнитке написал музыку к шестидесяти кинофильмам, его симфонические

произведения всегда покупало Министерство культуры. Другое дело, их критиковали, но кого не критикуют? Мое убеждение, что каждый композитор имеет право писать и работать так, как он хочет. Кое-что у Шнитке мне нравится, но в основном — это не то направление, которое рождено великой русской музыкальной традицией. Эта музыка мне не близка».

«Я глубоко убежден, что как бы ни развивался музыкальный язык, как бы ни усложнялись средства выразительности, основой настоящей музыки всегда была, есть и будет выразительная мелодия. Приобретая различные очертания, окрашиваясь в разные национальные тона, она все равно определяет в конечном счете и силу эмоционального воздействия музыки, и ее доходчивость, и ее жизненность. Сейчас это понимают многие композиторы во всем мире, которые в разные годы “пытали счастья” на путях самых крайних экспериментов, а теперь всё решительнее отходят от модернизма, от застывших догм и надуманных систем, стремятся писать музыку, я бы сказал, живущую дыханием мелодии. В нашей же стране значение мелодии как важнейшего компонента музыкального произведения никогда и никем не ставилось под сомнение. Вспомним, сколько прекрасных мелодий подарил миру Сергей Прокофьев! А ведь он был едва ли не самым смелым новатором, в огромной степени обновившим и гармоническое мышление, и оркестровые приемы, и весь стиль композиции. Не потому ли так волнует его музыка и сегодня, что в основе ее лежит покоряющий напевный мелодизм?

Я думаю, что самое главное для композитора — не методы и системы сами по себе, но высокие цели и задачи, которые он ставит перед собой, и мастерство, которое требуется от него, чтобы облечь свои замыслы в нужную музыкальную “оболочку”, донести их до людей, взволновать и повести за собой аудиторию. Именно так понимали задачу композитора наши великие предшественники».

Последние годы Хренникова были озарены неожиданной радостью. В 2000 году тринадцатилетний правнук Тихон вдруг решает начать заниматься музыкой. Заинтригованный Тихон Николаевич просит одного из лучших преподавателей фортепианной игры в нашей стране профессора Московской консерватории Александра Ашотовича Мндоянца посмотреть юношу. Тот говорит:

— Тихон Николаевич, так поздно я еще ни с кем не начинал, но вам я отказать не могу... — и начинает с ним заниматься с самых азов.

Через год на вопрос о перспективах предлагает освоить вместо рояля какой-нибудь несложный инструмент — блок-

флейту, например. Но еще через пару лет сам приходит к Хренникову:

— Вашему правнуку нужно срочно поступать в музыкальное училище, он идет семимильными шагами.

Тихон Николаевич и сам уже всё видит — Тихон-младший разучивает его Третий фортепианный концерт! Знаменитая «Мерзляковка» была пройдена за три года вместо четырех, и в июле 2007 года Тихон с блеском поступает в Московскую консерваторию на композиторский факультет, представив экзаменационной комиссии свою Сонату для фортепиано, которую одобрил его прадед. Случилось это знаменательное событие ровно за две недели до того момента, как Тихона Николаевича не стало. Словно подарок от Господа Бога...

* * *

Завершить эту книгу о замечательном человеке, всю жизнь посвятившем служению людям и отчизне, хочется словами Наталии Тихоновны, которая всегда была рядом с отцом — и физически, и духовно:

«Если хотите понять, каким был папа, послушайте его музыку. Один из самых распространенных упреков в его адрес: дескать, Хренников во времена кровавого сталинского режима писал жизнерадостную музыку! Что же делать, если в ней отражался отцовский характер — как ему на душу ложилось, так он и писал?

Когда его мало исполняли в 1990-е годы, он не отчаивался, не унывал: “Ничего, придет время, и моя музыка вернется. Когда это случится, никто не знает, но так будет, я не сомневаюсь”.

Он долго болел, но всё время был на ногах, а сгорел буквально за пять дней — в это время мы привозили его к маминному портрету на каталке. В его семье многие были долгожителями: мои дяди и тети ушли из жизни, будучи глубокими стариками. Прожил бы и он значительно дольше, но в свое время ему надо было удалить камни в мочевом пузыре, а папа отказался — не любил врачей и операций всячески избегал. Из-за этого у него в организме всё время тлел очаг воспаления. Бывало, пройдет курс лечения, вроде бы всё нормально, но как перестает принимать таблетки — болезнь возвращается. А так здоровье у него было хорошее. Обширный инфаркт случился только за полчаса до смерти. Он сказал: “Боже, как больно!”, потом через пару минут: “Наташа, это конец, похороните меня в Ельце”, — и умер у меня на руках.

Мы выполнили предсмертную просьбу, похоронили его во дворе дома, где он родился, под грушевым деревом, посажен-

ным его отцом. Это дерево до сих пор плодоносит. Груши маленькие, но сладкие, они как бы шлют нам привет от нескольких поколений семьи Хренниковых.

Папа очень любил жизнь. Будучи преподавателем консерватории, он как-то дал своим студентам задание — написать романс на любое классическое стихотворение на выбор. Один из лучших его учеников, изумительный композитор Миша Броннер, принес романс, начинающийся словами: “Я хочу умереть!” Музыку отец похвалил, а насчет стихов сделал замечание: “Ты выбрал какую-то странную для 20-летнего мальчика тему. Как тебе только в голову это пришло?” — “Тихон Николаевич, — оправдывался Миша, — в жизни ведь бывают разные ситуации. Неужели вам ни разу не хотелось умереть?” — “Мне?! — поразился папа. — Никогда!!”».

* * *

Соболезнования

Ушел из жизни талантливый композитор, признанный мелодист, человек удивительной судьбы и огромной творческой энергии. Его замечательные произведения — целая эпоха в истории нашей страны. Их хорошо знают и любят представители разных поколений.

Тихона Хренникова больше нет с нами, но осталось его богатейшее музыкальное наследие, осталась добрая и светлая память об этом выдающемся мастере.

Владимир Путин

Мне, как и многим, казалось, что гигантская личность Тихона Николаевича Хренникова неподвластна времени. И может быть, сейчас, в эти горькие минуты, и приходит осознание его человеческого и творческого масштаба. Я уверен, что слова «добро» и «доброта» будут звучать бесчисленное количество раз, потому что то, что он делал вопреки времени, преодолевая и зачастую опережая его время, поразительно. Свет его имени, как и негасимый свет московских окон, всегда будет освещать и помогать нам в жизни.

Владимир Крайнев

Поверить трудно, смириться невозможно... Казалось, Тихон Николаевич, как и его мелодии, бесконечно прекрасны и бессмертны. Он олицетворял эпоху, Он покорял столетия, век XX, наполненный солнечной музыкой Тихона Николаевича,

осененный его многотрудными и добрыми делами, плавно перетек в век XXI. А добро Он творил не оглядываясь по сторонам, не списывая долги на не простые времена, творил без оглядки и по сердцу своему. Потому что Тихон Николаевич был не только человеком бесконечно талантливым, но и невероятно добрым. И я знаю, что его верные друзья будут всегда собираться вместе, и горевать, и радоваться, потому что музыка его по-прежнему с нами и по-прежнему в нас. Ибо он часть нашей души. И таким Тихон Николаевич навсегда останется в наших сердцах. И пусть плывет и качается лодочка и не останавливается никогда...

Владимир Сиваков

Его музыка звучала в нашем театре постоянно на протяжении многих десятилетий. Ее знают, любят все, от артистов хора до оперных примадонн, премьеров, от кордебалета миманса до примадонн и ведущих танцовщиков. Симфонии, инструментальные сочинения исполнялись в концертах симфонического оркестра Мариинского театра. Золотой запас мелодического богатства Тихона Николаевича поистине неисчерпаем. Из этого чистого источника питались, возрастали крупные музыкальные формы в творчестве мастера. Из него же черпали заряд бодрости, жизнелюбия миллионы слушателей. Музыка и останется главным свидетельством его композиторского дара, мерой его человеческого масштаба.

Валерий Гергиев

Тихон Николаевич через всю жизнь пронес беззаветную любовь к Родине и всем своим глубоко эмоциональным творчеством и бесценным вкладом в дело воспитания и профессиональной подготовки молодежи. Благородными поступками утверждал высокие нравственные идеалы. Он заслужил всенародную любовь и славу.

Иосиф Кобзон

Умер один из последних могикан современного искусства, человек, сотворивший музыкальный портрет XX века. В русском искусстве он останется легендарным и любимым народом художником. Его творчество никогда не теряло молодости духа и оптимизма, а музыка всегда была озарена искренностью, увлеченностью, заражала подлинным темпераментом.

Олег Табаков

Письмо после похорон

Дорогая родня Тихона Николаевича!

Вчера провожали Тихона Николаевича Хренникова. В Малом зале Консерватории было много народа. Но мы с Мариной Добрыниной почти никого не знали. Распорядитель вошел Швыдкого и излучал какое-то недружелюбие. Потом — речи людей, о которых у нас, почти о каждом, — вопрос: кто это? Микрофон поставили в дверях, поэтому акустика — и это в Малом зале! — никакая (впрочем, может быть, мы и сами изрядно стали глуховаты).

В общем, я не выступил. А должен был сказать слова благодарности памяти от Николиной Горы, от себя, конечно. Не сказал и не сказал. Этого не вернешь. Да вы бы ничего и не слышали. А хотелось сказать именно вам и тем немногим, кому эти слова могли быть близки.

От Николиной Горы. Подумаешь, дачный поселок, какой-то «РАНИС»! Так-то так. Но у нас повелось места помечать в памяти народной не случайно. Это еще вопрос: был бы тот Онегин, без которого и нас нет, если бы не существовало микроскопического Михайловского, Сороти, озера Кучаны справа и Маленца слева под горой, а вдали, за озером белеющего дедова дома в Петровском.

Антонина Васильевна Нежданова, Валерия Борисовна Барсова, Сергей Петрович Юдин, Сергей Сергеевич Прокофьев, Василий Иванович Качалов, Викентий Викентьевич Вересаев, Александр Александрович Яковлев, Александра Яковлевна Бруштейн... Это — резко сокращенный перечень от «искусства». А от «науки» и начинать-то трудно: Василий Александрович Чайнов, Отто Юльевич Шмидт, Андрей Николаевич Туполев...

Хренников — многолетний председатель кооперативного поселка, где каждая аллея, где берег реки, наш сосновый бор, наши «окна», наши концерты творили культуру страны, о которой говорят, что ее уже нет. Вот того, что больше ни у кого на планете нет такой душевной музыки, такой человеческой литературы, не ошибемся. А умерла ли наша Россия, в том числе и наша рабоче-крестьянская советская Россия, это мы еще посмотрим.

Тихон Николаевич — великий советский композитор. Тут — ни убавить ни прибавить. Мелодичная, проникающая в душу музыка, рожденная где-то в глубине народного духа, простите, вышибающая слезы на глазах, создается сердцем — теплым и очень добрым. Профессиональные музыканты делят музыку на «легкую» и «классическую». Грешным непрофессионалам трудно в этом разобраться. Часто в Большом зале ви-

дел студентов, которые игру пианиста сверяли с нотами. Что и чем они воспринимают? Музыку ведь ни на какой язык, что бы ни говорили про ее конструкцию, сходную с архитектурой, математическим построением «золотого сечения», не переведешь. А если кто-то выразит ее словами, то самую главную прелесть песни «Соловей о розе» (в исполнении Александровича) потеряет.

Т. Н. Хренников — неповторимый композитор. Конечно, он — из великой династии: Шебалин — Мясковский — Лядов — Римский-Корсаков... и далее без остановки до Глинки. Но и через Тихона Николаевича — Пахмутова. «Нет, весь я не умру. Душа в заветной лире мой прах переживает. И тленья убежит...»

Популярная «Фантазия» Шуберта (Лена Сорокина с мужем — Бахчиевым сопровождают ею фильм «Московская сага») — «легкая» или «классическая»? А концерт для скрипки с оркестром Бетховена местами — хоть пой за столом. У Тихона Николаевича были классические произведения. Но какими произведениями он вошел в нашу жизнь, а потом в историю, судить потомкам. Говорят, что Тихон Николаевич обижался на кого-то из наших пианистов, что его произведений мало играли. Пусть так и было. Но разве мы можем представить себе оратором и защитником Союза композиторов Эмиля Григорьевича Гилельса или Святослава Теофиловича Рихтера? Это, конечно, им не в укор. Святослав Теофилович говорил: «Я твердо знаю, что ничего изменить не смогу». Поэтому к телефону за него подходила Нина Львовна. Но когда тиран решил в очередной раз и по очередному направлению громить нашу культуру (имея в виду, конечно, ее представителей), он сориентировался на предполагаемого мужичка из провинции. Имя «Тихон», фамилия «Хренников». Молодой! Этот-де не подведет. И — напоролся — на редкостной чистоты русского интеллигента. Все понимали: «Лай не лай, а хвостом виляй». Но одно дело «вилять хвостом», другое помогать головы рубить, как шло повсюду.

(Тогда ходила шутка про руководителей Союзов — писателей, композиторов: одним руководил старый хрен Тихонов, другим — молодой Тихон Хренников.)

Это сегодня пошлые либералы из кухонных крикунов знают, как надо было себя вести в лихие времена. С них спросу нет. Но была сверхзадача для Хренникова: спасти советскую музыку. Он с умом и с честью свою роль сыграл, историческую роль! И спас всех. Никто не пропал.

Я боготворил Тихона Николаевича за это. В 1992 году сам попал в такой переплет (в здравоохранении), когда поставлено было всё громить: фундаментальную науку, промышлен-

ность, культуру, образование, здравоохранение. У него учился. Нигде с «контр Ельцин» не выступал. Но сжал зубы и не дал уничтожить ни один научно-исследовательский институт, ни одну клинику, клиническую школу, ни одну больницу не позволил закрыть или «приватизировать».

А в те старые жуткие времена можно было Хренникова и убрать. Кто-кто, а он это хорошо понимал. Но на себя брать такую пакость охотников не нашлось. В целом настоящих злодеев не так уж много. Встретивши сопротивление, «волки» отходят в сторону и либо ищут слабинку в другом месте, либо довольствуются тем, что плохо лежит.

Было короткое светлое время «Съезда Народных Депутатов». Как-то подошел к Тихону Николаевичу с вопросом о попытках хоть что-то решать и начал говорить о секретаре ЦК, который рядился в тогу «идеолога» (или что-то в этом роде) «перестройки». Ответ был неожиданно резким: «Вы что, А. И., не видите? Это жаба, а не человек, он холуй. Встает перед телефонной трубкой, когда звонит Раиса Максимовна. Ничего он делать не будет». Вскоре этот человек стал одним из гонителей идеалов «перестройки», ее цели: «Восстановление ленинских норм партийной жизни», коллективного руководства в стране при социалистической ориентации. Он оказался во главе тех жуликов истории, которые спрессовали ее, чтобы объединить Ленина со Сталиным, революцию 1917 года с контрреволюцией — переворотом 1923—27 годов, с коллективизацией, «1937» годом.

В общем, соединили Робеспьера с Бонапартом только за тем, чтобы оправдать тотальное разграбление и разорение страны, единственно — во имя личного обогащения. Надо было убедить толпу, что нынешнее мракобесие на самом деле есть попытка исправить нечто сделанное «историческими глупцами» в октябре 1917 года. А ведь сразу после Октября страна запела такие песни, каких рабы петь не могут и не будут, стала побеждать на высших музыкальных конкурсах. Что-то «освобожденный» ноне капитал нам своего Хренникова никак не поднесет. Вообще петь перестали. Всюду прет нахальный тупой «там-там», пошлейшая развратная эстрада. Наверное, есть и замечательные таланты. Но «соколу в неволе не живется», а соловью — не поется.

Два слова — про свою дачу и мои благодарности ушедшему нашему николагорскому председателю. В 1940 году (родителей арестовали в 1936 году) нас с дачи выставили. В 1961 году вернули полдачи (по суду). С соседями мы ладили, но все-таки напряженка некоторая была (мы с Володией Лаврентьевым — друзья детства, но другие иначе). И вдруг осталась бес-

хозной дача профессора Российского. Мама попросила Тихона Николаевича передать ее Лаврентьевым, а нам вернуть старую нашу избу целиком. Ясно, что такое дача и участок на Николиной Горе. Ясно, что были и иные предложения. И хорошее давление было. Но Тихон Николаевич все взял на себя. Провел молниеносное Правление, потом собрание, и наши семьи разъехались в свои дачи.

Конечно, это — частность. Но тот факт, что семьи почти всех реабилитированных на Николиной Горе вернулись либо на свои дачи, либо им помогли построиться в нашем поселке, это — не частность, а — явление. И тот факт, что первый в стране памятник жертвам сталинской тирании был открыт именно на Николиной Горе, тоже — не частность.

Вообще, на фоне постепенного сползания страны к потере ее былой высокой морали сохранение островка культуры, человеческой теплоты, пусть и в малом людском собрании, каким была Николина Гора, есть дело общенациональное, а не частное. И тут Тихону Николаевичу, безусловно, принадлежит роль первой скрипки; и — на протяжении многих-многих лет.

*Андрей ВОРОБЬЕВ,
академик РАН и РАМН,
профессор, доктор медицинских наук*

24. ПОСТСКРИПТУМ

В 2013 году в России широко отметили столетний юбилей композитора Тихона Николаевича Хренникова.

Началось празднование еще в конце 2012-го, когда Юрий Башмет вспомнил Первую симфонию композитора и отыграл ее в полдюжине крупных российских городов со своим оркестром «Новая Россия».

Затем художественный руководитель театра «Геликон-опера» Дмитрий Бертман поставил гала-представление на музыку Тихона Хренникова, пройдясь по всему его оперному и песенному творчеству.

В Москве состоялся цикл из шести концертов учеников профессора Хренникова.

Несравненный Валерий Гергиев за два дня (!), 9 и 10 июня (в день рождения композитора), дал три концерта памяти маэстро в Мариинском театре в Санкт-Петербурге, на главной площади Ельца и в Концертном зале имени П. И. Чайковского в Москве.

Пять концертов прошли на Селигере.

Один из самых любимых дирижеров Тихона Хренникова, Мурад Аннамамедов, художественный руководитель Ярославского филармонического оркестра, проехал с юбилейной программой по городам северо-востока Европейской части России — Тверь, Владимир, Рыбинск, Череповец, Кострома, Ярославль.

Музей музыкальной культуры имени Глинки организовал превосходную юбилейную выставку, а его директор Михаил Брызгалов личным распоряжением превратил ее в «выставку на колесах», чтобы ее смогли увидеть жители отдаленных от Москвы городов.

Вадим Репин играл Первый скрипичный, как встарь — с Гергиевым в Москве, с Аннамамедовым в Ярославле — и потом опять в Москве — в ГАБТе.

В Омске прошел юбилейный фестиваль с концертами и театральными постановками всех спектаклей Хренникова, которые шли на сцене местного оперного театра.

Тихон Хренников-младший сыграл Третий фортепианный концерт своего прадеда девять раз в Липецке, Владимире, Самаре, Рыбинске, Череповце, Костроме, Угличе, Москве, Воронеже. Вместе со струнным квартетом имени Хренникова он проехал с концертами Севастополь, Минск, Ригу, Бишкек, Ереван, Душанбе, Ташкент, где играл все фортепианные пьесы прадеда и свою фантазию на его мелодии.

Главный концерт юбилейного года состоялся в Большом театре в ноябре 2013-го.

Как хочется верить, что прав был композитор Александр Чайковский, когда написал в своей статье об учителе: «Время меняется в сторону Тихона Николаевича».

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА Т. Н. ХРЕННИКОВА

- 1913, 10 июня — в семье елецкого приказчика Николая Хренникова рождается десятый ребенок — Тихон.
- 1919 — в шесть лет идет в школу.
- 1921 — поет в школьном хоре, руководимом Иваном Матвеевичем Зизюкиным.
- 1924 — берет первые уроки игры на фортепиано у чешского музыканта Иосифа Кветоня, живущего в Ельце.
- 1925 — сочиняет свои первые произведения для фортепиано — три вальса: «Воспоминание», «Грезы», «Фантазия».
- 1926 — начинает заниматься у пианиста Владимира Агаркова, воспитанника К. Игумнова по Московской консерватории; количество детских сочинений увеличивается — этюды, марши, вальсы.
- 1927 — после отъезда В. Агаркова из Ельца продолжает занятия с Анной Варгуниной, много сделавшей для развития его таланта.
Декабрь — подруга сестры Софья Цейтлин, студентка московского Музыкального техникума Гнесиных, показывает рукописи нескольких сочинений Хренникова Михаилу Фабиановичу Гнесину, и тот соглашается его прослушать.
- 1928, январь — приезжает в Москву и показывает Гнесину свои первые сочинения. Педагог советует ему окончить школу и поступать к нему в техникум.
- 1929, июнь — заканчивает школу-десятилетку в Ельце.
Сентябрь — поступает в техникум Гнесиных в класс Эфраима Гельмана (фортепиано) и самого Гнесина (композиция). Перед отъездом из Ельца сочиняет «Колыбельную» на слова М. Лермонтова и посвящает ее своей любимой учительнице Анне Варгуниной.
- 1932, сентябрь — принят сразу на второй курс Московской консерватории им. П. И. Чайковского в класс Виссариона Яковлевича Шебалина.
- 1933, 21 июня — премьера Первого концерта для фортепиано, опус № 1 (без четвертой части) в Большом зале Консерватории, солист — автор, оркестр из студентов Московской консерватории им. П. И. Чайковского, дирижер Н. Аносов.
Осень — начало многолетней дружбы с основательницей Детского музыкального театра Наталией Сац.
20 ноября — премьера цикла из пяти пьес для фортепиано, опус № 2, в Малом зале Консерватории в исполнении автора.
Декабрь — смерть отца Николая Ивановича в результате неоперабельного онкологического заболевания желудка.
- 1934, май — премьера антифашистского спектакля «Мик» по пьесе Н. Шестакова в Московском театре для детей, для которого Т. Хренников написал более десятка музыкальных номеров (режиссер Н. Сац, художник В. Рындин).
- 1935, весна — закончены три пьесы для фортепиано, опус № 5 и три романса на стихи А. С. Пушкина, опус № 6.
Апрель — начало творческого содружества с Владимиром Ивановичем Немировичем-Данченко.
18 мая — первое исполнение окончательного варианта Первого фортепианного концерта (с четвертой частью), Москва, Большой зал Консерватории, солист — автор, оркестр Всесоюзного радиокомитета под управлением Г. Себастьяна.

1 июня — в Ленинграде проходит Второй Международный музыкально-театральный фестиваль, организованный ВОКСом (Все-союзным обществом культурной связи с границей), в рамках которого Тихон играет свой фортепианный концерт (дирижер А. Мелик-Пашаев), удостоивается оваций и получает похвалу от Леопольда Годовского, который высоко оценивает это произведение.
10 октября — первое исполнение Первой симфонии, Москва, Большой зал Консерватории, Оркестр Всесоюзного радиокомитета под управлением Г. Себастьяна.

1936, 22 марта — радиотрансляция на США фортепианного концерта и симфонии Хренникова, организованная американской радиовещательной компанией «Коламбия» (дирижер Георг Себастьян), вызывает восторженные отклики за океаном.

10 апреля — премьера спектакля «Александр Шигорин» («Концерт») в московском Театре Революции, музыка к которому написана Хренниковым в соавторстве со своим педагогом В. Шебалиным (режиссер И. Шлепнянов, художник К. Кулешов).

18 апреля — Арам Хачатурян знакомит Тихона на уроках западных танцев с заведующей пресс-бюро Московского союза композиторов Кларой Вакс.

Лето — заканчивает консерваторию с неожиданной «четверкой» от С. Прокофьева за Первую симфонию и поступает в класс высшего мастерства (аспирантуру) к В. Шебалину, одновременно начиная работу заведующим музыкальной частью Парка культуры и отдыха им. Горького в Москве.

Август — начало работы над оперой «В бурю».

7 октября — в Театре им. Е. Вахтангова состоялась премьера спектакля «Много шума из ничего», многие музыкальные номера из которого приобрели огромную самостоятельную популярность (режиссер И. Раппопорт, художник В. Рындин).

Ноябрь — симфония Хренникова включена в репертуар ведущих оркестров США и исполняется Леопольдом Стоковским и Юджином Орманди в Нью-Йорке, Филадельфии, Чикаго, Кливленде, Балтиморе и других городах.

1937, январь — Лион Фейхтвангер посещает спектакль «Много шума из ничего» и приходит в восторг, в первую очередь от музыки, о чем упоминает в своей книге «Москва 1937».

13 апреля — премьера спектакля «Большой день» в Театре им. Е. Вахтангова, музыку к которому Хренников написал совместно с А. Голубенцовым (режиссер В. Куза, художник П. Вильямс).

16 апреля — во Фрунзенском загсе г. Москвы Тихон Хренников связывает себя узами брака с журналисткой Кларой Вакс, для которой становится третьим мужем; брак продлится 65 лет.

Осень — в Ельце органами госбезопасности арестован старший брат Тихона — Николай по обвинению в контрреволюционной пропаганде.

14 декабря — премьера спектакля «Без вины виноватые» по пьесе А. Н. Островского в Театре им. Е. Вахтангова (режиссер И. Раппопорт, художник А. Гончаров).

1938, 23 марта — концерт на открытии Московского клуба писателей вместе с выставкой работ художников Кончаловского, Тышлера, Дейнеки и Пименова.

15 мая — в Ельце органами НКВД арестован второй брат Тихона — Борис по той же статье, что и Николай.

25 мая — премьера спектакля Театра им. Е. Вахтангова (на гастролях в Днепропетровске) «Я сын трудового народа» («Шел солдат с фронта») по пьесе В. Катаева (режиссер Р. Симонов, художник В. Дмитриев).

Ноябрь — выдвинут в оргкомитет по празднованию столетнего юбилея М. Мусоргского.

1939 — в Московской консерватории принимается решение о пересмотре экзаменационной оценки Хренникова с «четверки» на «пятерку» и занесении его имени на Почетную доску выпускников этого учебного заведения; семья Хренниковых въезжает в кооперативную трехкомнатную квартиру в композиторском доме на 3-й Миусской улице в Москве; Хренниковы покупают небольшую дачу около платформы «42-й километр» по Казанской железной дороге.

2 марта — выход на экраны кинофильма «Борьба продолжается» по пьесе Ф. Вольфа «Троянский конь» (режиссер В. Журавлев).

6 апреля — после открытого судебного процесса, которого добились Тихон и адвокат И. Брауде, Николая Хренникова оправдывают и освобождают в зале суда.

7 октября — в Московском музыкальном театре им. В. И. Немировича-Данченко состоялась премьера оперы «В бурю» (режиссеры В. Немирович-Данченко, П. Златогоров, П. Марков, художник Б. Волков, дирижер Е. Акулов).

28 октября — премьера оперы «В бурю» в Театре оперы и балета им. Кирова в Ленинграде (режиссер Л. Баратов, дирижер О. Брон).

27, 30 ноября, 1 декабря — дискуссия об опере «В бурю» в Союзе советских композиторов (докладчики — Г. Хубов и С. Шлифштейн, в прениях участвовали — Дзержинский, Лукацкий, Чемберджи, Гринберг, Хачатурян, Рабинович, Баранов, Нестьев, Ярустовский, Прокофьев и др.).

28 ноября — премьера оперы «В бурю» в Саратовском театре оперы и балета (режиссер А. Гречнев, дирижер А. Сатановский).

18 декабря — оперу «В бурю» в Театре им. В. И. Немировича-Данченко посетили Сталин, Молотов и Ворошилов.

19 декабря — премьера оперы «В бурю» в Киевском театре оперы и балета (дирижер Н. Рахлин). Вскоре следует премьера оперы в Куйбышеве.

1940, январь — премьера оперы «В бурю» в Харьковском оперном театре (режиссер С. Масловская, дирижер Н. Покровский).

9 января — утвержден членом оргкомитета по празднованию 100-летнего юбилея П. И. Чайковского.

25 января — рождение единственного ребенка — дочери Наташи.

13 февраля — брат Борис осужден «тройкой» — Особым совещанием при НКВД СССР к пяти годам в исправительно-трудовом лагере за участие в антисоветской деятельности.

19 июля — Т. Н. Хренников утвержден в редколлегиях журнала «Советская музыка».

7 сентября — премьера оперы «В бурю» в Днепропетровском театре оперы и балета (режиссер М. Стефанович, дирижер Л. Гискин).

5 ноября — премьера спектакля «Романтики» по пьесе Э. Ростана в Центральном детском театре в Москве (режиссер В. Дудин, художник Я. Штоффер).

1941, январь — премьера оперы «В бурю» в Мордовском театре оперы и балета в Саранске (дирижер Л. Мандрыкин).

Апрель — премьера оперы «В бурю» в Театре русской оперы в Алма-Ате (режиссер Рутковский, дирижер Б. Врана).

8 апреля — в Театре им. Е. Вахтангова в Москве состоялась премьера спектакля «Дон Кихот» по пьесе М. Булгакова (режиссер И. Раппопорт, художник П. Вильямс).

Июль — Клара Хренникова с дочерью отправляются в эвакуацию в Свердловскую область, Тихон остается в Москве: мобилизован ЦК партии на работу при радио вместе с Хачатуряном, Мурадели, Бельм и Кабалевским.

Лето — написаны оборонные песни «Вороны фашистские будут перебиты» (на слова С. Алымова), «Воевать мы мастера» (на слова В. Лебедева-Кумача), «Песня о московской девушке» (на слова А. Барто), «Песня о дружбе» (на слова А. Барто), «Голландская антифашистская» (на слова Б. Балаша).

21 августа — по радио исполнена первая часть Второй симфонии (дирижер Н. Голованов).

28 августа — Радиокомитет дает концерт на Америку из театральных произведений Хренникова — «Много шума из ничего» и «Дон Кихота».

Октябрь — для кинофильма «Возвращаясь с победой» пишет песню «Прощание» («Иди, любимый мой, родной...»); отправляется к семье в Свердловск.

7 ноября — выход на экраны кинофильма «Свинарка и пастух» (режиссер И. Пырьев).

3—9 декабря — кратковременная немецкая оккупация Ельца, где проживали мать Тихона, его сестра и двое братьев.

Декабрь — становится заведующим музыкальной частью Театра Советской армии.

1942, *6 января* — опубликована восторженная статья Льва Кассиля в газете «Труд» о фильме «Свинарка и пастух».

20 февраля — впервые исполнены по радио песни «Все за Родину!» и «Есть на севере хороший городок» (обе на слова В. Гусева) ансамблем НКВД.

Март — награжден Сталинской премией второй степени за музыку к фильму «Свинарка и пастух».

Весна — закончены пять песен на слова Р. Бернса (в переводе С. Маршака), опус № 11.

Апрель — песня «Уральцы бьются здорово!» на слова А. Барто получила первую премию на конкурсе массовых песен «Урал — кузница оружия».

15 июня — в Ельце от нелеченного туберкулеза, полученного в стенах НКВД, умирает брат Николай.

16 июля — Симфония № 1 исполнена оркестром Нью-Йоркской филармонии под управлением Ефрема Курца на Манхэттене на стадионе им. Льюисона.

4 октября — в Свердловске проходит премьера спектакля Центрального театра Красной армии «Давным-давно» (режиссер А. Попов, художник И. Федотов).

13, 20 октября — оркестр Нью-Йоркской филармонии дважды исполняет Симфонию № 1 в Карнеги-холле и в Вашингтоне (дирижер Артуро Тосканини).

1943, *январь* — гитлеровские войска второй раз подступают к Ельцу, и мать Тихона с его братом Алешей и сестрой Софьей уезжают в эвакуацию в город Курган.

10 января — в Москве в Колонном зале Дома союзов состоялось первое исполнение 2-й симфонии (без четвертой части), исполнители: Симфонический оркестр Всесоюзного радио, дирижер Н. Голованов.

25 апреля — в Москве умирает В. И. Немирович-Данченко, на его похоронах, согласно завещанию, исполняется четвертая картина его любимой оперы «В бурю».

27 апреля — в Кургане от истощения умирает мать Тихона Варвара Васильевна.

Август — вскоре после освобождения из лагеря в Княж-Погосте на Крайнем Севере умирает брат Борис.

1944, 23 января — в Москве на руках Тихона от гипертонического криза умирает его друг поэт Виктор Гусев.

18 февраля — в Ельце от сердечной недостаточности умирает сестра Софья.

9 июня — Н. Голованов впервые представляет слушателям Симфонию № 2 в окончательном виде — с четвертой частью.

9 июля — 500-й спектакль «Много шума из ничего» на сцене Вахтанговского театра; артист М. С. Державин исполнял роль Леонато во всех пятистах спектаклях.

14 сентября — Хренников включен в состав вновь созданного Художественного совета по кинематографии.

16 сентября — выход на экраны кинофильма «В шесть часов вечера после войны» (режиссер И. Пырьев).

1945, 11 февраля — премьера спектакля Центрального театра Красной армии «День рождения» (режиссер И. Ворошилов).

26 марта — вместе с композитором Матвеем Блантером выехал в распоряжение политуправления 1-го Белорусского фронта и на протяжении трех месяцев (до 28 мая) выступал с концертами на передовой, всего было 42 выступления в действующих частях, госпиталях и штабах.

28 апреля — премьера спектакля филиала МХАТа им. Горького «Офицер флота» (режиссеры Н. Горчаков и И. Раевский).

7 мая — пройдя путь от Одера до Берлина, входит в столицу фашистской Германии вместе с армией легендарного генерала В. Чуйкова и принимает участие в «Концерте победителей» в полуразрушенной студии берлинского радио, который транслируется на весь мир.

3 июня — возвращается в Москву и сразу приступает к работе над оперой «Фрол Скобеев», которую порекомендовал ему перед смертью В. И. Немирович-Данченко.

Осень — начало дружбы с А. Косыгиным и его семьей.

1946 — награжден Сталинской премией второй степени за музыку к кинофильму «В шесть часов вечера после войны».

1946—1947 — работа над оперой «Фрол Скобеев».

1947 — подал заявление о приеме в члены ВКП(б).

1948, 10—13 января — принимает участие в совещании деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б).

26 января — назначен генеральным секретарем оргкомитета Союза советских композиторов вместо А. Хачатуряна, а также председателем музыкальной секции Комитета по Сталинским премиям, председателем музыкальной секции ВОКСа.

19—26 апреля — первый Всесоюзный съезд советских композиторов.

- 26—27 апреля — избрание генеральным секретарем Союза композиторов СССР на 1-м пленуме правления ССК.
- 23 мая — 13 июня — поездка в Чехословакию на фестиваль «Пражская весна» и 2-й Международный съезд композиторов и музыкальных критиков в составе делегации советских музыкантов.
- 7 июня — выход на экраны кинофильма «Поезд идет на восток» (режиссер Ю. Райзман).
- 13—23 июня — поездка в Польшу на конгресс деятелей науки и культуры.
- 21 августа — выезд в составе делегации на Международный конгресс деятелей культуры в защиту мира в Польше.
- Сентябрь — назначен в юбилейный комитет по празднованию 150-летия со дня рождения А. С. Пушкина.
- 1949, 2 марта — проводит торжественное заседание, посвященное 125-летию со дня рождения Б. Сметаны.
- Апрель — делегат X съезда профсоюзов.
- Август — докладчик на Всесоюзной конференции сторонников мира.
- 23 сентября — 12 октября — поездка в Албанию в составе делегации ВОКСа.
- 17 октября — читает доклад на торжественном заседании, посвященном 100-летию со дня смерти Шопена.
- 1950 — присвоено звание заслуженного артиста РСФСР.
- 24 февраля — в Музыкальном театре им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко состоялась премьера оперы «Фрол Скобеев» (режиссеры: А. Попов, М. Кнебель, художник Б. Волков).
- 27 марта — Комитет по делам искусств запрещает оперу Хренникова «Фрол Скобеев» как идейно-порочную; Хренников пишет письмо Сталину, который поручает Маленкову разобраться, и оперу восстанавливают в репертуаре.
- Апрель — переизбран председателем музсекции ВОКСа; поездка в Чехословакию на пленум Союза композиторов ЧССР с А. Хачатуряном и М. Чулаки.
- 29 апреля — назначен в юбилейный комитет по подготовке 150-летия со дня смерти А. В. Суворова.
- 9 июня — отбытие в Австрию на Конгресс сторонников мира.
- 17 июня — отбытие в Польшу на съезд Союза польских композиторов.
- 10 августа — похороны Н. Мясковского.
- Октябрь — возобновление оперы «В бурю» в Харьковском оперном театре (режиссер В. Будневич, дирижер П. Баленко).
- 17 октября — выступает с докладом на 2-й Всесоюзной конференции сторонников мира; избирается в состав Советского комитета защиты мира.
- 9 ноября — английские власти отказывают в визах сорока делегатам на 2-й Всемирный конгресс сторонников мира, в их числе оказывается и Хренников.
- Премьера оперы «В бурю» в Театре оперы и балета Литовской ССР в Вильнюсе (режиссер Ю. Грибаускас, дирижер И. Альтерман).
- 1951, 18 января — отбытие в ГДР на 3-й конгресс немецко-советской дружбы в Берлине.
- 1—11 апреля — поездка в ГДР на Учредительную конференцию Союза немецких композиторов и музыковедов, в рамках которой на

концерте прозвучали две части Симфонии № 2 (дирижер Ф. Конвичный).

16 мая— выход на экраны кинофильма «Донецкие шахтеры» (режиссер Л. Луков).

3 июля— выход на экраны кинофильма «Кавалер Золотой Звезды» (режиссер Ю. Райзман); кинофильм удостоен Большой премии на VI Международном кинофестивале в Карловых Варах.

15 ноября — отбытие в Венгрию на Неделю венгерской музыки и 1-й пленум Союза венгерских композиторов.

1952, 6 февраля, 10 марта— творческие вечера в Москве и Ленинграде (дирижер Б. Хайкин).

Март — Сталинская премия второй степени за музыку к кинофильму «Донецкие шахтеры»; возобновление оперы «В бурю» в Одесском театре оперы и балета (режиссер Я. Милешко, дирижер Н. Покровский).

16 апреля — отбытие в Норвегию на Неделю норвежско-советской дружбы в составе делегации советской интеллигенции.

Лето, осень — болезнь, нервное истощение.

27 июня— возобновление оперы «В бурю» в новой редакции в Театре им. Станиславского и Немировича-Данченко в Москве (режиссер П. Златогоров, дирижер П. Славинский).

Декабрь — возвращение к публичной деятельности, авторский концерт в зале филармонии Латвийской ССР (дирижер Л. Вигнер); премьера оперы «В бурю» в Свердловском театре оперы и балета (режиссер Н. Баранцева, дирижер В. Великанов).

4 декабря— участник 4-й Всесоюзной конференции сторонников мира.

1953, 2 января— премьера оперы «В бурю» в Театре оперы и балета в Молоде (режиссер И. Келлер, дирижер А. Людмиллин).

5 марта — в один день со Сталиным умирает С. С. Прокофьев, и Т. Хренников занимается организацией его похорон и увековечением его памяти.

20 апреля — выход на экраны кинокартины «Верные друзья» (режиссер М. Калатозов); кинофильм удостоен Большой премии на VIII Международном кинофестивале в Карловых Варах.

22 октября — 1 ноября — поездка в Венгрию на Вторую неделю венгерской музыки.

Ноябрь — речь на торжественном заседании, посвященном 125-летию со дня смерти Шуберта.

Осень — начало работы над оперой «Мать».

1954, январь — премьера оперы «В бурю» в Театре оперы и балета в городе Сталино (режиссер А. Здиховский, дирижер Е. Шехтман).

Февраль — премьера оперы «В бурю» в Ташкентском театре им. Навои (режиссер В. Навроцкий, дирижер Н. Гольдман).

Май — премьера оперы «В бурю» в Татарском театре оперы и балета в Казани (дирижер Дж. Садрижиганов, режиссер Н. Степанов).

1 июня — речь на торжественном заседании, посвященном 150-летию со дня рождения М. Глинки.

4 сентября — речь на вручении международной премии мира Д. Шостаковичу.

12—19 сентября — творческие встречи с избирателями в Новгородской области: Новгород, Боровичи, колхозы Солецкого, Шимского, Уторгшского, Батецкого районов.

- 15 ноября — речь на открытии памятника П. И. Чайковскому перед Московской консерваторией.
- Декабрь — выступает с речью на 2-м съезде писателей СССР.
- 1955, октябрь — авторские концерты в Горьком (дирижер Д. Тюлин).
- 8 декабря — речь на торжественном заседании, посвященном 90-летию со дня рождения Я. Сибелиуса.
- 1956, январь — избран в Центральный оргкомитет по проведению Всесоюзного фестиваля советской молодежи.
- 6 января — присвоено звание народного артиста РСФСР.
- 27 января — речь на торжественном заседании в Большом театре, посвященном 200-летию со дня рождения В. Моцарта.
- 24 марта — премьера оперы «В бурю» в Алма-Ате в театре им. Абая (режиссер Ю. Рутковский, дирижер В. Чернов).
- Апрель — избран председателем жюри конкурса музыкальных произведений Всесоюзного фестиваля советской молодежи.
- 1 июня — премьера оперы «В бурю» в Дрездене (ГДР) (дирижер Р. Нейгауз).
- Июнь — избран в состав подготовительного комитета VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов.
- 16 ноября — избран председателем секции музыки Комитета по Ленинским премиям в области литературы и искусства на его первом пленуме.
- 24 ноября — премьера оперы «В бурю» в Братиславе (ЧССР) (режиссер Вассербауэр, дирижер Т. Фрешо).
- 25 декабря — авторский концерт в Иванове (дирижер А. Гаук), на котором впервые Н. Гяуров поет песни Хренникова. Тихон Николаевич выступает в качестве аккомпаниатора.
- 1957, 28 марта — 5 апреля — 2-й Всесоюзный съезд советских композиторов, переизбрание на должность первого секретаря Союза композиторов СССР.
- 26 октября — в Большом театре прошла премьера оперы «Мать» (режиссер Н. Охлопков, дирижер Б. Хайкин).
- 1 ноября — премьера оперы «Мать» в Горьковском театре оперы и балета (режиссер А. Бакалейников, дирижер И. Шерман).
- 4 ноября — премьера оперы «Мать» в Театре оперы и балета им. Кирова в Ленинграде (режиссер Л. Варпаховский, дирижер Э. Грикуров).
- Ноябрь — премьера оперы «В бурю» в Куйбышевском театре оперы и балета (режиссер А. Пикар, дирижер С. Бергольц); премьера оперы «В бурю» в Бурят-Монгольском театре оперы и балета (режиссер Г. Цыдынжапов).
- Декабрь — французские власти отказались выдать визы делегации деятелей советской культуры, собиравшейся посетить Францию по приглашению общества «Франция — СССР», в состав которой входил и Тихон Хренников; во время представления оперы «Мать», на котором присутствуют члены Политбюро ЦК КПСС, Тихон Хренников разговаривает с Никитой Хрущевым по поводу отмены постановлений ЦК КПСС от 1948 года о формализме в советской музыке.
- 1958, февраль — авторский концерт в Саратове (дирижер Н. Факторович).
- Март — премьера оперы «В бурю» на сцене Башкирского театра оперы и балета в Уфе (режиссер В. Титов, дирижер А. Ковальский).
- 18—20 апреля — поездка в ГДР на 5-й конгресс сторонников мира в Лейпциге.

28 мая — новое постановление ЦК КПСС «Об исправлении ошибок в оценке опер “Великая дружба”, “Богдан Хмельницкий” и “От всего сердца”».

Май — гастроль Филаделфийского оркестра под управлением Юджина Орманди в Москве, Ленинграде и Киеве.

Июнь — приезд Леопольда Стоковского в СССР, выступления с советскими оркестрами.

1—13 сентября — поездка на Всемирную выставку в Брюссель (Бельгия) на теплоходе «Грузия».

7 сентября — выход на экраны кинофильма «Капитанская дочка» по повести А. С. Пушкина (режиссер В. Каплуновский); кинофильм удостоен премии «Золотой парус» на XII Международном кинофестивале в Локарно.

Октябрь — визит в Москву, Ленинград, Киев и Тбилиси американских композиторов Питера Менина, Роджера Сешнса, Юлиссеса Кэя, Роя Гарриса.

1959 — присвоено звание заслуженного артиста СССР.

Февраль — выдвинут кандидатом в депутаты Верховного Совета РСФСР от Новгородского избирательного округа.

11 сентября — премьера оперы «В бурю» в Русе (Болгария).

21 октября — премьера Первого скрипичного концерта, Москва, Большой симфонический оркестр Всесоюзного радио и телевидения под управлением К. Кондрашина, солист Л. Коган.

22 октября — 21 ноября — поездка в США с Д. Шостаковичем, Д. Кабалевским, К. Данькевичем, Ф. Амировым, Б. Ярустовским и М. Ростроповичем. В рамках визита Первая симфония Хренникова была исполнена Филаделфийским оркестром под управлением Юджина Орманди в Филадельфии (6 и 7 ноября) и Бостонским симфоническим под управлением Шарля Мюнша в Бостоне (13 и 14 ноября), а также в Нью-йоркском зале «Карнеги-холл» (21-го).

1960 — сочинена песня «Московские окна» для фильма «Русский сувенир», но в силу обстоятельств оказалась невостребованной и отложена «до лучших времен».

Январь — турне по городам России, в которых отсутствовали свои симфонические оркестры (Киров, Ижевск, Казань, Рязань): 22 концерта с оркестром Горьковской филармонии (дирижер И. Гусман).

17 марта — 11 апреля — приезд в СССР Аарона Копленда и Лукаса Фосса.

4—7 апреля — учреждение Союза композиторов РСФСР и его первый съезд. Прием композиторов в Кремле Политбюро ЦК КПСС во главе с Н. Хрущевым.

6 мая — отбытие в ГДР в составе делегации для участия в торжествах по случаю 15-летия освобождения Германии от фашизма.

25, 28 мая — Л. Коган играет два концерта в Праге и Брно (дирижер Вацлав Нойманн).

5 октября — авторский концерт в Большом зале Консерватории в Москве (дирижер К. Кондрашин, солист Л. Коган).

1961, 3, 4 марта — Первая симфония исполняется в ЧССР — в Теплице (дирижер М. Узелац) и Праге (дирижер А. Клима).

1—11 июня — 1-й Международный фестиваль музыки и симпозиум критиков в Лос-Анджелесе (США), исполняется Вторая симфония (дирижер Ф. Ваксман), скрипичный концерт (солист И. Безродный); знакомство с И. Стравинским, приглашение приехать в СССР.

- 24 июня — скрипичный концерт играет М. Гольдштейн в Парке культуры и отдыха им. Хрущева в Москве (дирижер В. Дударова).
- 11, 14 мая — И. Безродный играет скрипичный концерт в зале Новосибирской филармонии (дирижер Ю. Николаевский) и в Колонном зале Дома союзов в Москве (дирижер А. Стасевич).
- 18—28 июля — агитационный автопробег Москва — Ленинград (композиторы Тищенко, Милютин, Островский, Туликов, Фельцман) с песенными концертами в городах Московской, Калининской, Новгородской и Ленинградской областей; Хренников присоединяется в Крестцах (23 июля).
- 8 октября — И. Безродный играет скрипичный концерт в Большом зале Консерватории (дирижер Н. Аносов).
- 31 октября — на XXII съезде КПСС избран в состав Центральной ревизионной комиссии ЦК КПСС.
- 1962, 11 января — возобновление концертной деятельности в качестве пианиста, Кишинев, дирижер Т. Гуртовой.
- Февраль — выдвинут кандидатом в депутаты Совета Национальностей Верховного Совета СССР от Смоленска. Поездка по региону — Смоленск, Витебск, Юхнов, Калуга, Медынь, Мосальск, Климовск (по начало марта).
- 20 марта — И. Безродный играет скрипичный концерт в Большом зале Консерватории (дирижер Ф. Ваксман).
- 26—31 марта — 3-й съезд композиторов СССР.
- 31 марта — прием в Кремле участников съезда композиторов Н. Хрущевым.
- 1 апреля — 7 мая — член оргкомитета и член жюри конкурса скрипачей на 2-м Международном конкурсе им. П. И. Чайковского.
- 8 мая — прием в Кремле членов жюри и победителей конкурса членами Политбюро и королевой Бельгии Елизаветой.
- 9—13 июня — принимает участие в фестивале «Современная музыка» в Горьком, играет свой концерт.
- 14 июля — в сиднейском «Таун-холле» (Австралия) Л. Коган играет скрипичный концерт с Сиднейским симфоническим оркестром под управлением Д. Поста.
- 2, 4 августа — авторские концерты в московском саду «Эрмитаж» и на симфонической эстраде парка «Сокольники» (дирижер Ю. Аранович, солисты: Э. Грач и Т. Хренников).
- 7 сентября — выход на экраны кинофильма «Гусарская баллада» (режиссер Э. Рязанов).
- 21 сентября — 11 октября — приезд в СССР по личному приглашению Тихона Хренникова композитора Игоря Стравинского.
- 3 ноября — авторский концерт в исполнении оркестра русских народных инструментов им. Осипова.
- Ноябрь — приезд французских композиторов Жоржа Орика, Анри Соте и Даниэля Лесюра в Москву.
- 28 ноября — авторский концерт в Куйбышеве, солисты Хренников, В. Пикайзен (скрипка).
- 6, 13 декабря — авторские концерты в Подольске, Серпухове (дирижер В. Дударова).
- 1963, 18 января — В. Пикайзен играет скрипичный концерт в Белграде, где должен был выступать и Т. Хренников, но отменил поездку из-за болезни.
- 23 февраля — 200-й спектакль «В бурю» на сцене Музыкального театра им. Станиславского и Немировича-Данченко.

20 марта — авторский концерт в Кремлевском дворце съездов в Москве (дирижер Ю. Аранович и Силантьев, солисты Т. Хренников, Е. Сато).

4 мая — присвоено звание народного артиста СССР.

5 мая — Михаил Гольдштейн играет 2-ю и 3-ю части скрипичного концерта в Берлине, в зале «Тиволи».

7 мая — отъезд в Румынию во главе делегации Союза композиторов СССР.

14 мая — авторский концерт в Киеве (дирижер С. Турчак, солисты: Т. Хренников, Е. Сато, Г. Дударев).

16 мая — премьера оперетты «Сто чертей и одна девушка» в Московском театре оперетты (режиссер В. Канделаки, дирижер Г. Столярков).

1—10 июня — принимает участие в декаде советской музыки в Киргизии.

7, 15, 16 июня — юбилейные (к 50-летию композитора) авторские концерты в Москве: Большом зале филармонии (дирижер Н. Рахлин), Кремлевском дворце съездов (дирижеры: М. Эрмлер, К. Кондрашин, Г. Проваторов), в парке «Сокольники» (К. Кондрашин).

29 октября — 13 ноября — гастроль в ГДР вместе с Л. Коганом: Дрезден, Лейпциг, Берлин, Веймар (дирижеры: Г.-Р. Бауэр, Х. Фрике).

20—30 ноября — гастроль в Болгарии вместе с Е. Сато: концерты в Софии, Кюстендилье, Благоевграде и Пернике (дирижер Д. Петков). Награжден почетным знаком городского совета Софии 1-й степени.

Декабрь — визит классика венгерской музыки Золтана Кодая в Москву.

14, 15 декабря — авторские концерты во Фрязине (дирижер К. Иванов) и Концертном зале им. Чайковского (дирижер Ю. Аранович).

1964, январь — скрипичный концерт в исполнении Л. Когана издан французской фирмой грамзаписи «Le Chant du Monde» на виниловой пластинке.

28 марта — 1 апреля — авторские концерты на Украине: Донецк, Краматорск, Славянск (дирижер Ю. Аранович, солисты: Т. Хренников, В. Пикайзен, В. Громадский).

2 апреля — И. Безродный играет концерт для скрипки в Концертном зале им. Чайковского (дирижер А. Янсонс).

18 апреля — открывает фестиваль «Ташкентская весна».

Апрель — приезд болгарских композиторов Ф. Кутева, Т. Попова, Л. Пипкова, Д. Тыпкова, В. Кристева, С. Стоянова, Ал. Райчева.

23, 25 мая — авторские концерты в Баку (дирижер К. Кондрашин, солисты: Т. Хренников, Е. Сато, Г. Дударев).

13 августа — И. Блажков исполняет Первую симфонию в Сочи со 2-м оркестром Ленинградской филармонии.

8, 14 октября — гастроль Театра им. Станиславского и Немировича-Данченко в ГДР с оперой «В бурю»: Берлин и Лейпциг.

21 октября — в Москве Мстислав Ростропович играет премьеру Виолончельного концерта в сопровождении Большого симфонического оркестра Всесоюзного радио и телевидения (дирижер Г. Рождественский).

11—13 ноября — авторские концерты в Харькове (дирижер Т. Турчак, солисты: Т. Хренников, Е. Сато, М. Хомицер).

28 ноября — В. Фейгин играет Виолончельный концерт с К. Кондрашиным в Большом зале Консерватории.

19 декабря — П. Ардженто исполняет Первую симфонию на Сицилии.

1965, январь — декада советской музыки в Белоруссии.

6, 7 февраля — авторские концерты в Горьком (дирижер И. Гусман, солисты: Т. Хренников, И. Безродный, М. Хомицер, Г. Дударев).

28 февраля — 3 марта — авторские концерты в Осетии (дирижер П. Ядых, солисты: П. Коган, Т. Хренников, Г. Дударев).

28 марта — 6 апреля — поездка с Д. Шостаковичем на «Мартовские музыкальные дни» в город Русе (Болгария); Хренникову присвоено звание «Почетный гражданин г. Русе».

20—26 апреля — авторские концерты в Болгарии: София, Пловдив (дирижер А. Владигеров, солисты: Т. Хренников, М. Хомицер, Е. Сато).

11, 12 мая — первая за 26 лет поездка в Елец, концерты (вокальные) в Липецке и Ельце. Встреча со своим первым учителем музыки И. Зизюкиным.

28 мая — 6 июня — авторские концерты в рамках декады русской музыки в Армении (дирижер К. Кондрашин, солисты: Т. Хренников, М. Ростропович).

10—15 июня — участие в фестивале «Закавказская весна» в Тбилиси.

3 июля — М. Ростропович играет Виолончельный концерт в Лондоне (Великобритания) с Лондонским симфоническим оркестром (дирижер Г. Рождественский) в рамках «Фестиваля Ростроповича».

14, 16 августа — авторские концерты в Сочи (дирижер Ю. Аранович, солисты: Т. Хренников, М. Хомицер, Е. Сато, Г. Дударев).

Сентябрь—октябрь — поездка в Японию, выступления в музыкальных академиях Токио, Осаки и других городов, авторский концерт в Токио (дирижер К. Акияма, солисты: Т. Хренников, Е. Сато, Л. Коган).

1 октября — выход на экраны кинофильма «Товарищ Арсений» (режиссер И. Лукинский).

17—22 декабря — гастроль в Воронеже, Липецке, Ельце (дирижер Ю. Аранович, солисты: Т. Хренников, М. Хомицер, Е. Сато, Г. Дударев).

19 декабря — премьера спектакля «Умные вещи» в Государственном академическом Малом театре СССР (режиссер Е. Симонов).

1966, январь — депутатская поездка по Смоленщине.

Февраль — избран главой музыкально-концертной секции Всесоюзного оргкомитета фестиваля самодеятельного искусства, проводящегося в ознаменование 50-летия Октября.

5 марта — авторский концерт в Киеве (дирижер С. Турчак, солисты: Т. Хренников, Е. Сато, М. Хомицер, Л. Болдин).

23 марта — авторский концерт в Риге (дирижер Ю. Аранович, солисты: Т. Хренников, Е. Сато, М. Хомицер).

4 апреля — в Русе дирижер Илия Темков исполняет Симфонию № 2.

24 апреля — исполнение Виолончельного концерта М. Ростроповичем в рамках фестиваля «Ленинградская музыкальная весна» (дирижер А. Стасевич).

15 мая — исполнение Виолончельного концерта М. Ростроповичем в рамках «Дней русской культуры в Эстонии» (дирижер И. Блажков).

30 мая — 29 июня — член оргкомитета и член жюри конкурса пианистов III Международного конкурса им. П. И. Чайковского.

9 августа — рождение единственного внука — Андрея.

15 сентября — отъезд в Польшу на 10-й Международный фестиваль музыки в Варшаве.

21, 23 октября — П. Ардженто исполняет Первую симфонию в Генуе с оркестром местной оперы.

Ноябрь — гастроль во Франции в рамках парижских международных музыкальных недель, авторское исполнение Концерта для фортепиано (дирижер Шарль Брюк), исполнение Первой симфонии (дирижер Жак Утман);

23 ноября — П. Ардженто исполняет в Италии Вторую симфонию с Симфоническим оркестром итальянского радио и телевидения.

20—25 декабря — авторские концерты на Донбассе (дирижер Ю. Аранович, солисты: Т. Хренников, Е. Сато, В. Фейгин, М. Хомицер, Г. Дударев).

1967, февраль — премьера в Новосибирске новой редакции оперы «Фрол Скобеев» под названием «Безродный зять».

18 марта — «Безродный зять» стартует в Московском академическом музыкальном театре им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко.

19 марта — авторский концерт в Кремлевском дворце съездов в Москве (дирижеры Ю. Аранович и Ю. Силантьев, солисты: Т. Хренников, Ю. Гуляев, Г. Дударев).

31 марта — премьера оперы «Мать» в городе Русе (Болгария) (дирижер Р. Райчев, режиссер Э. Пасынков).

10, 11 июня — авторские концерты в Бургасе (Болгария) (дирижер Д. Петков, солисты: Т. Хренников, Е. Сато, М. Хомицер). Присвоено звание «Почетный гражданин г. Бургаса».

15 июня — М. Ростропович играет Виолончельный концерт в Страсбурге (дирижер Ш. Брюк).

Октябрь — присуждена Государственная премия СССР за цикл инструментальных концертов (для скрипки и виолончели).

4 октября — М. Ростропович играет Виолончельный концерт в Большом зале Консерватории (дирижер К. Кондрашин).

11 ноября — выход на экраны кинофильма «Пароль не нужен» (режиссер Б. Григорьев).

23 ноября — премьера музыкально-театральной хроники «Белая ночь» в Московском театре оперетты (режиссер Г. Ансимов, дирижер Э. Абусалимов).

6 декабря — премьера «Белой ночи» в Софии (Болгария) (режиссер Б. Покровский). На премьере присутствует руководитель Болгарии Т. Живков.

1968, март — вместе с А. Эшпаем, К. Хачатуряном и Р. Щедриным принимает участие в музыкальном празднике в Штутгарте (ФРГ), посвященном творчеству Карла Орфа.

14 марта — концерт в Вильнюсе (дирижер К. Кондрашин, солист Т. Хренников).

26 марта — выход на экраны к 100-летию со дня рождения М. Горького восстановленного немого фильма «Мать» 1926 года, с музыкальным сопровождением из одноименной оперы Т. Хренникова.

Апрель — авторский концерт в Горьком (дирижер И. Гусман, солисты: Т. Хренников, Н. Бейлина, Ю. Богданов, А. Горелик).

Май — член жюри Международного конкурса дирижеров в Риме (Италия).

Октябрь — авторские концерты в Архангельске (солисты Т. Хренников, Е. Сато, М. Хомицер).

16—20 декабря — 4-й съезд композиторов СССР.

1969, январь — Дни советского искусства в Объединенной Арабской Республике — авторские концерты (солисты: И. Безродный, М. Хомицер).

26, 27 января — авторские концерты в Молдавии (дирижер Т. Гуртовой, солисты: Т. Хренников, М. Ростропович, Л. Болдин, П. Коган).

4 февраля — авторский концерт в Харькове (дирижер Ю. Аранович, солисты: Т. Хренников, Е. Сато, М. Хомицер, Г. Дударев).

10 февраля — авторский концерт в Минске (дирижер В. Катаев, солисты: Т. Хренников, Е. Сато, Г. Дударев, Л. Голубкина, Ю. Гуляев).

28 февраля — 1 марта — авторские концерты в Северной Осетии и Чечено-Ингушетии (дирижер П. Ядых, солисты: Т. Хренников, Г. Дударев, П. Коган).

Апрель — авторские концерты в Софии и Варне в рамках месячника болгаро-советской дружбы (солисты: Т. Хренников, М. Хомицер, П. Коган).

15—29 мая — В. Пикайзен играет скрипичный концерт в рамках фестиваля советской музыки во Франции (дирижер Ю. Темирканов); открытие мемориальной доски С. Прокофьеву в Париже.

Июнь — принимает участие в фестивале «Римские музыкальные встречи» Ф. Маннино.

15 августа — утвержден председателем президиума жюри конкурса музыкальных театров СССР на лучший спектакль, посвященный 100-летию со дня рождения В. И. Ленина.

7—30 сентября — участие с авторскими концертами в фестивале по городам Поволжья на теплоходе «Казань» с Симфоническим оркестром кинематографии (дирижер Э. Хачатурян, солисты: Т. Хренников, В. Пикайзен, Н. Петров, Л. Болдин).

25 сентября — 14 октября — поездка на машине с Коганами в Италию, участие в качестве члена жюри в конкурсе скрипачей в Генуе.

13 октября — В. Кагельский играет Фортепианный концерт на Кубе (дирижер Урс Шнайдер).

4 ноября — Одиссей Димитриади исполняет Вторую симфонию в Большом зале Консерватории.

19 декабря — премьера оперы для детей «Мальчик-великан» в Детском музыкальном театре (режиссер Н. Сац, дирижер Л. Гешкович).

23, 24 декабря — авторские концерты в Риге (дирижер Л. Вигнер, солисты: Т. Хренников, Л. Потаповская, Г. Дударев).

1970 — избран членом-корреспондентом Академии искусств ГДР.

14, 15 февраля — авторские концерты в Кремлевском дворце (дирижер Ю. Аранович, солисты: Т. Хренников, Г. Дударев, Е. Сато, Э. Хиль, М. Кристалинская, В. Норейка).

Март — концерт в Минске (дирижер Светланов, солист Т. Хренников).

23 марта — выход на экраны кинофильма «Трое» (режиссер И. Анненский).

27 марта — 5 апреля — гастроль в Болгарии: концерты в Софии (дирижер Р. Клайнерт), Плевне (дирижер Д. Карагеозов).

2—25 июня — член жюри конкурса скрипачей на IV конкурсе им. Чайковского.

Сентябрь — первое исполнение «Трех поэм на стихи Некрасова для хора а capella, опус 20» Государственной республиканской академической русской хоровой капеллой под руководством А. Юрлова по радио.

18—31 октября — визит в ФРГ во главе делегации СК СССР.

15—28 ноября — визит в СССР делегации ведущих французских музыкантов, в числе которых Шарль Брюк, Андре Жоливе, Анри Дютийо, Жорж Орик, Даниель Лесюр, Ростислав Гофман, Жан-Клод Казадезюс и др.

29 ноября — премьера балета «Наш двор» в Государственном академическом Большом театре (режиссеры: Н. Касаткина, В. Василёв, дирижер Р. Вартаньян).

1971, 13 июня — Джордж Лапенсон исполнил Концерт для скрипки с Грегори Стоуном и Симфоническим оркестром филармонии г. Рено (США).

Май — гастролы в Югославии.

Июль — авторский концерт на ВДНХ (дирижер Ю. Аранович, солисты: Т. Хренников, М. Хомицер, Е. Сато, Г. Дударев).

24 сентября — авторский концерт в Горьком (дирижер В. Кожухарь, солисты: Т. Хренников, Е. Сато, М. Хомицер, Г. Дударев).

Ноябрь — гастролы в ЧССР.

1972 — удостоен ордена «За заслуги перед польской культурой», Польша. *8 февраля* — премьера Второго фортепианного концерта (опус № 21) в Большом зале Консерватории (дирижер Е. Светланов).

23 февраля — авторский концерт в Ленинграде (дирижер Е. Светланов, солисты: Т. Хренников, М. Хомицер, Л. Болдин, П. Коган).

26, 27 февраля — авторские концерты в Кремлевском дворце (дирижеры: М. Шостакович, Э. Абусалимов, Ю. Силантьев, А. Копылов, солисты: И. Богачева, В. Норейка, Г. Дударев, М. Магомаев).

11 марта — премьера комической оперы «Много шума... из-за сердца» в Московском камерном музыкальном театре (режиссер Б. Покровский, дирижер В. Дельман).

28 марта — авторский концерт в Киеве (дирижер Е. Светланов, солисты: Т. Хренников, Д. Герингас, В. Спиваков, Л. Болдин).

14 апреля — концерт в Триесте (Италия) (дирижер Е. Светланов, солист Т. Хренников).

9—29 мая — гастролы в ГДР и ЧССР: концерты в Дрездене, Берлине, Праге, Братиславе (дирижер Е. Светланов, солист Т. Хренников).

15—26 июня — гастролы в Болгарии: концерты в Софии, Пловдиве, Бургасе (дирижеры: Р. Райчев, А. Ведерников, солист Т. Хренников).

14, 17 июля — авторские концерты в Омске, Челябинске (дирижер Е. Светланов, солисты: Т. Хренников, В. Спиваков, Л. Болдин).

22 июля — авторский концерт в парке «Сокольники» (дирижер Э. Серов, солисты: Т. Хренников, В. Спиваков, Д. Герингас, Г. Дударев).

Октябрь — гастролы в ЧССР, концерты в Праге (дирижер В. Нойманн).

4—15 ноября — гастролы в Великобритании: концерты в Кройдоне, Манчестере и Ливерпуле (дирижеры: Е. Светланов, А. Янсонс, Ю. Темирканов, солист Т. Хренников).

29 декабря — Н. Петров играет Второй фортепианный концерт в Большом зале Консерватории (дирижеры Д. Китаенко).

1973, 5 января — выход на экраны кинофильма «Руслан и Людмила» (режиссер А. Птушко).

- 28 февраля — авторский концерт в Риге (дирижер Л. Вигнер, солисты: Т. Хренников, В. Спиваков, М. Хомицер).
- 4 марта — авторские концерты во Львове (дирижер Д. Пилихатий, солисты Т. Хренников, В. Спиваков, М. Хомицер).
- 10, 11 марта — авторские концерты в Кремлевском дворце (дирижеры: Ю. Силантьев, В. Нельсон, К. Птица, солисты: Т. Хренников, В. Норейка, Л. Зыкина, М. Магомаев, Г. Дударев, З. Белая).
- 17 марта — авторский концерт в Смоленске с оркестром народных инструментов им. Осипова (дирижер В. Гнутов, солисты: Т. Хренников, Э. Грач).
- 11 мая — гастроль в Италии (дирижер Е. Светланов).
- 9 июня — присвоено звание Героя Социалистического Труда.
- 25 июня — авторский концерт в рамках фестиваля «Белые ночи» в Ленинграде (дирижер Ю. Темирканов, солисты: Т. Хренников, В. Спиваков, М. Хомицер).
- 25 сентября — 8 октября — гастроль в Испании: концерты в Пальма-де-Мальорке, Барселоне, Севилье (дирижеры: Е. Светланов, О. Димитриади, солист Т. Хренников).
- 15, 16 октября — В. Спиваков играет скрипичный концерт в Халле (ГДР) (дирижер О. Кох).
- 6, 7, 8 ноября — Зданек Билек исполнил Первую симфонию в городе Готвальдове (ЧССР).
- 19 ноября — выход на экраны кинофильма «Таланты и поклонники» (режиссер И. Анненский).
- 1974, 21 и 22 февраля — Иржи Вальдганс исполняет Первую симфонию в Брно (ЧССР).
- 24 февраля — В. Фельцман играет Второй фортепианный концерт в Концертном зале им. Чайковского (дирижер В. Нельсон).
- 10 марта — премьера Третьей симфонии в Большом зале Консерватории (дирижер Е. Светланов).
- Апрель — удостоен Ленинской премии за 2-й фортепианный концерт.
- 26, 27 апреля — авторские концерты в Киеве (дирижер С. Турчак, солисты: Т. Хренников, В. Спиваков).
- 12, 13 мая — концерты в Италии в Академии Санта-Чечилия (дирижер Т. Блумфилд, солист Т. Хренников).
- Май — член жюри конкурса Касагранде в Тьерни (Италия).
- Июнь — заместитель председателя оргкомитета V Международного конкурса им. П. И. Чайковского.
- 22 июня — концерт в Париже (Франция — дирижер К. Кондрашин).
- 25 июля — избран в комиссию по иностранным делам Совета национальностей Верховного Совета СССР и заместителем председателя Парламентской группы СССР — Италия.
- Октябрь — гастроль в Финляндии (дирижер О. Кело).
- Ноябрь — гастроль в Италии (дирижер Н. Ярви). Авторский концерт в Петрозаводске (дирижер Э. Чивжель, солисты: Т. Хренников, Г. Жислин, Г. Дударев).
- 27 ноября — авторский концерт в КЗЧ (дирижер Э. Хачатурян).
- 7, 8 декабря — авторский концерт в Воронеже (дирижер В. Вербицкий, солисты: Т. Хренников, В. Пикайзен, Г. Дударев).
- 24 декабря — концерт в Ярославле (дирижер В. Барсов).
- 1975, февраль — авторские концерты в Киеве.
- 28 марта — 12 апреля — гастроль в Болгарии, Венгрии, Румынии (дирижеры: Д. Манолов, А. Короди, П. Ардженто, солисты: Т. Хренников, М. Хомицер, П. Коган).

11—14 мая — четыре дня подряд исполняется Второй фортепианный концерт на Днях дружбы и культуры СССР в ГДР (дирижеры: Э. Хачатурян, Г. Пулс).

1 июня — Роберто Санчес-Феррер исполняет Симфонию № 3 на Кубе.

Июнь — член жюри на конкурсе пианистов «Алекса́ндро Касагранде» в Тьерни (Италия).

14 августа — прерывает свой отпуск в Крыму и вылетает на похороны Д. Д. Шостаковича в Москву.

10—17 октября — гастроль в Великобритании: концерты в Плимуте и Борнмуте с дирижером П. Берглундом.

23, 24 октября — авторские концерты в Горьком (дирижер И. Гусман, солисты: Т. Хренников, Л. Коган).

Ноябрь — серия концертов в Чехословакии: Прага, Братислава, Готвальдовы и несколько других моравских городов (дирижер Э. Серов, солистка Б. Стейнерова).

24 декабря — премьера Второго скрипичного концерта в Ярославле (дирижер В. Барсов, солист Л. Коган).

1976 — художественный фильм «Руслан и Людмила» удостоен Специальной премии жюри Международного кинофестиваля детских и юношеских фильмов в Солерно (Италия).

30 января — в Большом театре состоялась премьера балета «Любовью за любовь» (постановка: Б. Покровский, В. Боккадоро, дирижер А. Копылов).

Март — П. Ардженто вручает в Москве Т. Хренникову почетный диплом академика Тиберийской академии.

19 марта — авторский концерт в Скопье (Югославия).

5 июня — концерт на Сицилии (Италия) (дирижер П. Ардженто, солист Т. Хренников).

Июнь — член жюри конкурса пианистов «Алекса́ндро Касагранде» в Тьерни (Италия).

22 июня — авторский концерт в Филадельфии (США) (дирижер Е. Светланов, солисты: Т. Хренников, П. Коган).

Октябрь — гастроль в Польше и Югославии: концерты в Катовице, Битоме, Белграде, Любляне, Загребе (дирижеры: К. Абдуллаев, Е. Светланов, солист Т. Хренников).

4, 5 октября — представление в Катовице (Польша) оперы «Безродный зять» (дирижер К. Абдуллаев).

3—17 ноября — гастроль в ГДР в рамках Дней культуры СССР: концерты в Берлине, Дрездене, Магдебурге, Росток (дирижеры: С. Шахназаров, А. Ведерников, К. Зипуш, солисты: Т. Хренников, В. Фейгин).

1977 — выход на экраны кинофильма «Додумался — поздравляю!» (режиссер Е. Гаврилов).

27 января — премьера балета «Любовью за любовь» в Софийской народной опере (постановка П. Луканова, дирижер Б. Хинчев).

5 апреля — в Ленинграде И. Ойстрах «возрождает» Второй скрипичный концерт (дирижер А. Янсонс).

7 апреля — премьера «Любовью за любовь» в Рейкьявике, Исландия (постановка Н. Конюс).

8 апреля — авторский концерт в Ленинграде (дирижер Ю. Симон, солисты: Т. Хренников, И. Ойстрах).

5 мая — авторский концерт в рамках фестиваля «Московские звезды» (дирижер Е. Светланов, солисты: Т. Хренников, Л. Коган).

Июнь — гастроль в ЧССР (дирижер Э. Чакрыров) и Болгарии (дирижер В. Стефанов, солисты: Т. Хренников, И. Ойстрах), участие в фестивале «Варненское лето».

15—22 июля — авторские концерты в рамках Дней советской музыки в Липецкой области (дирижер С. Коган, солисты: Т. Хренников, И. Ойстрах).

20 сентября — 1 октября — член жюри 5-го Международного конкурса дирижеров («Конкурс Караяна») в Западном Берлине.

Октябрь — премьера балета «Любовью за любовь» в Познани (Польша).

14 ноября — концерт в Праге (ЧССР) (дирижер Ю. Домаркас, солист Т. Хренников).

25 ноября — авторский концерт в Петрозаводске.

1978 — выход на экраны кинофильма «Время выбрало нас» (режиссер В. Пташук).

25, 26 января — авторские концерты в Тольятти и Куйбышеве (дирижер Г. Проваторов, солисты: Т. Хренников, Г. Дударев, Г. Жислин).

16 апреля — авторский концерт в Свердловске (дирижер А. Чистяков, солисты: Т. Хренников, Г. Жислин, Г. Дударев).

26, 27, 28 апреля — Пааво Берглунд играет Третью симфонию с Бурнемутским симфоническим оркестром в Бристолье (Великобритания).

6 мая — похороны А. Хачатуряна в Ереване.

Июнь — председатель оргкомитета VI Международного конкурса им. П. И. Чайковского.

Июль — концерты в рамках фестиваля «Каринтийское лето» в Австрии (дирижер Е. Светланов, солисты: Т. Хренников, И. Ойстрах), первое исполнение «Трех пьес для скрипки и фортепиано»,opus № 26.

27 августа — на телевидении состоялась премьера телефильма «Дуэнья» (режиссер М. Григорьев).

15 ноября — концерт в Большом зале Консерватории (дирижер В. Федосеев, солист Т. Хренников).

9 декабря — авторский концерт в Воронеже (дирижер В. Вербицкий, солисты: Т. Хренников, Л. Болдин, Г. Жислин).

21 декабря — авторский концерт в Ленинграде (дирижер Н. Ярви, солист Т. Хренников).

1979 — выход на экраны кинофильма «Антарктическая повесть» (режиссер С. Тарасов).

Январь—февраль — гастроль Большого театра во Франции и Швейцарии с балетом «Любовью за любовь» (40 спектаклей).

3 апреля — премьера балета «Гусарская баллада» в Ленинградском театре оперы и балета им. Кирова (Мариинский театр) (постановка Д. Брянцева, О. Виноградова, дирижер В. Гергиев).

20 мая — авторский концерт в Киеве (дирижер В. Вербицкий, солисты Т. Хренников, Г. Жислин).

28 мая — авторский концерт в Кемерове (дирижер А. Кац, солисты: Т. Хренников, Э. Грач, Л. Болдин).

Июнь — председатель жюри конкурса на создание лучших музыкальных произведений к играм XXII Олимпиады в Москве.

Сентябрь — член жюри 6-го Международного конкурса дирижеров («Конкурс Караяна») в Западном Берлине.

1 октября — авторский концерт в Таллине (дирижер Н. Ярви, солисты: Т. Хренников, Г. Жислин).

12 октября — премьера балета «Любовью за любовь» в Куйбышеве (постановка Н. Конюс, дирижер Л. Оссовский).

20—27 ноября — VI съезд композиторов СССР.

1980 — выход на экраны кинофильма «Копилка» (режиссер М. Григорьев, В. Савельев).

16 января — исполнение Второй симфонии в Ювяскуля (Финляндия) дирижером Йормой Сванстрёмом.

Январь — два концерта в Берлине (ГДР) с дирижером Кабаяши.

28 февраля — премьера балета «Любовью за любовь» в Югославии.

3 марта — награжден медалью Союза чехословацко-советской дружбы.

Март — премьера балета «Гусарская баллада» в Большом театре в Москве (постановка Д. Брянцева, дирижер А. Копылов).

14 марта — концерт в Миккели, Финляндия (дирижер О. Келло).

Апрель — пять концертов в Ульяновске (дирижер А. Алексеев, солист Т. Хренников).

3 мая — И. Ойстрах играет Второй скрипичный концерт с В. Федосеевым в Большом зале Консерватории.

Май — авторский концерт в Смоленске (дирижер Д. Китаенко, солисты: Т. Хренников, В. Пикайзен, Л. Болдин).

18 июня — перезахоронение праха матери Варвары Васильевны, умершей в эвакуации в Кургане, в родном Ельце.

22 июля — авторский концерт в Большом зале Консерватории (дирижер В. Федосеев, солисты: Т. Хренников, В. Пикайзен, Л. Болдин).

19 сентября — премьера оперы «Безродный зять» в театре «Вайнемуйне» в Тарту, Эстония (режиссер К. Ирд).

29 сентября — авторский концерт в Ташкенте.

4, 8 октября — авторские концерты в Куйбышеве и Тольятти (дирижер Г. Проваторов, солисты: Т. Хренников, В. Пикайзен, В. Яглинг).

Октябрь — премьера балета «Гусарская баллада» в Куйбышеве (постановка И. Чернышева, дирижер Л. Оссовский).

Ноябрь — несостоявшаяся поездка в ЧССР на Дни советской культуры (из-за болезни жены). Вместо фортепианного Второй скрипичный концерт исполнял в Праге В. Пикайзен.

Песня «Поле Куликово» из телефильма «Время выбрало нас» получила 1-ю премию на 3-м Всероссийском конкурсе исполнителей советской песни.

9—13 декабря — гастроль в Норвегии (дирижер М. Янсонс).

21 декабря — авторский концерт в Ленинграде (дирижеры: В. Гергиев, А. Бадхен, солисты: Т. Хренников, И. Кобзон, И. Понаровская, Г. Жислин, В. Нореика).

1981, 17 января — авторский концерт в Киеве (дирижер Ф. Глушенко, солист Т. Хренников).

27 января — авторский концерт в Северной Осетии (дирижер П. Ядых, солисты: Т. Хренников, Г. Жислин, Л. Болдин).

20 февраля — авторский концерт в Большом зале Консерватории (дирижер Д. Китаенко, солист Т. Хренников).

30 марта — авторский концерт в Днепропетровске (дирижер Г. Карапетян, солисты: Т. Хренников, В. Пикайзен, Л. Болдин).

12 апреля — Вторая симфония звучит в Гаване, Куба (дирижер П. Ядых).

Май — председатель оргкомитета Московского международного музыкального фестиваля.

- 1 июня — концерт в Чехословакии (дирижер В. Дударова).
- 12 июля — концерт в Липецке (солисты Т. Хренников, И. Ойстрах).
- 8 сентября — концерт в Греции (дирижер А. Копылов, солисты: Т. Хренников, П. Коган).
- 3, 4, 6 декабря — авторские концерты в Ростове-на-Дону и Таганроге (дирижер С. Коган, солисты: Т. Хренников, Е. Нестеренко, Г. Жислин).
- 1982 — первый показ телефильма «Операция на сердце» (режиссер В. Давидчук).
- 18—21 января — концерты в Баку (дирижер Ниязи, солисты: Т. Хренников, Л. Болдин).
- 29, 30 января — авторские концерты в кинозале «Россия», Москва (дирижер Ю. Силантьев, солисты: Т. Хренников, И. Богатиков, М. Кристалинская, Л. Болдин, Л. Лещенко, И. Понаровская).
- 15—20 февраля — гастролы в Румынии (дирижер К. Бранкузи).
- 26 февраля — 2 марта — премьера балета «Гусарская баллада» в Челябинске и авторский концерт (дирижер Н. Чунихин, солисты: Г. Жислин, Л. Захаренко, Н. Гуторович).
- 25—28 мая — концерты в Смоленске на открытии музея М. Глинки.
- 3—8 июня — концерты в Днепропетровске.
- 12—19 июня — премьера балета «Любовью за любовь» в Ташкенте (постановка И. Юсупова).
- Т. Н. Хренников — председатель оргкомитета VII Международного конкурса им. П. И. Чайковского.
- 8—24 сентября — член жюри конкурса дирижеров в Западном Берлине.
- 12—17 декабря — авторские концерты в Перми (дирижер В. Чистяков, солисты: Т. Хренников, В. Пикайзен, И. Кобзон).
- 1983, 15—19 января — поездка в Елец на съемки биографического фильма (режиссеры: И. Шароев и И. Капустин).
- 3—10 марта — авторские концерты в Таллине.
- 21 марта — новосибирский вундеркинд скрипач Вадим Репин так поразил Т. Хренникова на первом прослушивании, что композитор немедленно пригласил его принять участие в своем юбилейном концерте.
- 10 апреля — премьера Третьего фортепианного концерта в авторском концерте в Большом зале Консерватории, посвященном приближающемуся 70-летию композитора (дирижер Е. Светланов, солист Т. Хренников). В. Репин исполняет Первый скрипичный концерт, и непонятно, кто устаивается больших оаций — автор или одиннадцатилетний виртуоз.
- Май — премьера балета «Любовью за любовь» в Горьком (постановка В. Салимбаева).
- 17 мая — концерт в Чехословакии (дирижер В. Федосеев, солист Т. Хренников).
- 26 мая — премьера комической оперы «Доротея» в Музыкальном театре им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко (режиссер И. Шароев).
- 28 июня — 3 июля — концерты в Таллине.
- Июнь — удостоен ордена «Звезда дружбы народов», ГДР.
- Июль — выход на экраны кинофильма «Любовью за любовь» (режиссер Т. Березанцева).
- 10 сентября — В. Крайнев играет Третий фортепианный концерт с А. Дмитриевым в Ленинграде.

- 1 октября* — В. Крайнев играет Третий фортепианный концерт с Д. Китаенко в Большом зале Консерватории.
- 18—22 октября* — поездка в Софию, Болгария, на Международный музыкальный форум.
- 31 октября* — авторский концерт в Ленинграде (дирижер П. Коган, солисты: Т. Хренников, В. Репин).
- Ноябрь* — поездка в Софию, Болгария, на премьеру оперы «Доротея» (режиссер Б. Покровский).
- 1—5 декабря* — депутатская поездка в Махачкалу и авторские концерты (солисты: Т. Хренников, Л. Захаренко, Н. Гуторович, Л. Болдин).
- 16—21 декабря* — концерты в Ярославле, Угличе, Рыбинске (дирижер В. Барсов, солисты: Т. Хренников, В. Репин).
- 1984, 22—29 января* — поездка в Армению, на открытие дома-музея А. Хачатуряна, авторский концерт в Ереване (дирижер В. Гергиев, солисты: Т. Хренников, Г. Жислин).
- 16—19 февраля* — поездка в Дагестан, выдвижение в депутаты Верховного Совета СССР от города Махачкалы, авторские концерты (солисты: Т. Хренников, Л. Болдин, Л. Захаренко).
- 23—26 февраля* — премьера балета «Любовью за любовь» в Петрозаводске.
- 5—8 марта* — концерты в Риге.
- 12—17 марта* — концерты в Иванове (дирижер И. Головчин, солисты: Т. Хренников, И. Калер).
- 25 марта — 1 апреля* — гастроль в Болгарии: концерты в Русе, Шумене, Софии (дирижер В. Синайский, солисты: Т. Хренников, В. Репин).
- 12—17 апреля* — премьера оперы «Доротея» в Куйбышеве, два авторских концерта в Куйбышеве и Тольятти (дирижеры: Г. Проваторов, В. Нестеров, солисты: Т. Хренников, Г. Жислин, Г. Дударев).
- 24—28 апреля* — авторские концерты в Минске (дирижер В. Гергиев, солисты: Т. Хренников, В. Репин).
- 2—6 мая* — командировка в Италию по парламентской линии.
- 15—24 мая* — председатель оргкомитета Второго Международного музыкального фестиваля в Москве. Вручен диплом академика Академии Санта-Чечилия (Италия).
- 14—18 июня* — премьера музыкальной хроники «Белая ночь» в Тарту (режиссер К. Ирд).
- 23 августа* — авторский концерт в Хельсинки, Финляндия (дирижер П. Коган, солисты: Т. Хренников, В. Репин).
- 2—9 октября* — гастроль в Японии (дирижер В. Гергиев, солист Т. Хренников).
- 11—19 ноября* — авторские концерты в Алма-Ате (дирижер В. Гергиев, солисты: Т. Хренников, Л. Болдин, И. Кобзон) в рамках Всесоюзного фестиваля советской музыки.
- 1 декабря* — рождение первой правнучки Виктории.
- 1985* — удостоен ордена «За заслуги перед культурой», Румыния, и медали Рихарда Штрауса (ГДР).
- 20 марта* — премьера комической оперы «Золотой теленок» в Музыкальном театре им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко (режиссер И. Шароев).
- 3 апреля* — премьера балета «Любовью за любовь» в Кишиневе (постановка М. Лазарева, дирижер А. Самоилэ).

20, 21 апреля — авторские концерты в Гомеле (дирижер В. Гергиев, солисты: Т. Хренников, И. Калер).

24 апреля — премьера комической оперы «Доротея» в Ленинградском Малом театре оперы и балета (МАЛЕГОТ) (режиссер С. Гаудасинский).

Апрель — премьера балета «Любовью за любовь» в Киргизском театре оперы и балета им. А. Малдыбаева (режиссер В. Салимбаев).

13 мая — принимает участие в концерте в Берлине, ГДР, посвященном Году советско-немецкой дружбы.

7 июня — авторский концерт в Мюнхене, ФРГ (дирижер В. Гергиев, солисты: Т. Хренников, В. Репин).

27 октября — возвращение на родину праха Ф. Шаляпина, похоронены на Новодевичьем кладбище.

Ноябрь — официальный визит в Венгрию по линии Министерства культуры.

26—28 декабря — авторские концерты в Тбилиси (дирижер Дж. Кахидзе, солисты: Т. Хренников, В. Репин, М. Венгеров).

1986, *15—21 января* — возглавляет советскую делегацию на Конгресс деятелей науки и культуры в защиту мирного будущего в Польше.

7 февраля — играет Третий фортепианный концерт с М. Янсонсом в Ленинграде.

Апрель — VII съезд Союза композиторов СССР.

1 апреля — премьера Второго виолончельного концерта в Большом зале Консерватории (дирижер Е. Светланов, солист М. Хомицер).

23, 24, 25 апреля — концерты в Дзержинском и Горьком (дирижер И. Гусман, солисты: Т. Хренников, В. Репин, М. Венгеров, М. Хомицер).

Май — по рекомендации ЦК КПСС отказывается от запланированной поездки в США и авторских концертов в Карнеги-холле и Эсбьюри Парке, на которые уже продаются билеты.

Июнь — председатель оргкомитета VIII Международного конкурса им. П. И. Чайковского.

18—30 сентября — концерты в Западном Берлине (дирижер В. Гергиев, солисты: Т. Хренников, В. Репин).

18 октября — учредительная конференция Всесоюзного музыкального общества, задуманного Т. Хренниковым.

24—27 ноября — поездка в Махачкалу, Дагестан, концерты с И. Кобзоном в местном университете.

4—9 декабря — авторские концерты в Донецке (дирижер В. Гергиев, солисты: Т. Хренников, В. Репин, К. Родин).

18, 19 декабря — концерты в Бухаресте, Румыния (дирижер И. Ионеску-Галати, солист Т. Хренников).

1987, *5, 6 января* — авторские концерты в Ленинградской филармонии (дирижер В. Гергиев, солисты: Т. Хренников, Е. Кисин, В. Репин, М. Венгеров, К. Родин).

28 февраля — в газете «Известия» выходит первая «перестроечная» статья с критикой Хренникова и возглавляемого им Союза композиторов СССР — «Всё тише, и тише, и тише» композитора В. Дашкевича.

4—6 марта — авторские концерты в Угличе, Ярославле, Рыбинске (солисты: Т. Хренников, В. Репин, К. Родин).

25—31 марта — руководитель парламентской делегации в Италию (вместе с М. Плисецкой, Ч. Айтматовым, М. Ульяновым, С. Каргановым).

- 27 апреля — авторский концерт в Японии (дирижер В. Гергиев, солисты: Т. Хренников, Е. Кисин, В. Репин).
- 30 мая — авторский концерт в ФРГ (дирижер В. Гергиев, солисты: Т. Хренников, Е. Кисин, В. Репин, М. Венгеров), на котором присутствовали канцлер Гельмут Шмидт с женой.
- 31 мая — 6 июня — поездка в Швейцарию в составе делегации Верховного Совета СССР.
- 17 июня — концерт в Днепропетровске.
- 27, 28 июля — концерты во Франции (дирижер В. Гергиев, солисты: Т. Хренников, В. Репин, Е. Кисин).
- 16, 17 октября — концерты в Одессе (солисты: Т. Хренников, В. Репин, Е. Кисин, М. Венгеров).
- 26 октября — концерт в Будапеште, Венгрия.
- Октябрь — премьера конной пантомимы «Гусарская баллада» под музыку Т. Хренникова на манеже Рязанского цирка.
- 27 ноября — рождение правнука Тихона.
- 28 ноября — концерт в Чернобыле для ликвидаторов аварии (дирижер М. Пархомовский, солисты: Т. Хренников, Л. Соловьяненко).
- 1988, январь — авторские концерты в Белове, Кузнецке-Ленинске, Кемерове (дирижер В. Барсов, солисты: Т. Хренников, В. Репин, М. Венгеров).
- 7 февраля — авторский концерт в Колонном зале Дома союзов (дирижер В. Федосеев, солисты: Т. Хренников, Е. Кисин, В. Репин, М. Венгеров).
- 5 апреля — премьера оперы «Доротея» в Воронеже.
- 29 апреля — премьера комической оперы «Голый король» в Ленинградском Малом театре оперы и балета (режиссер С. Гаудасинский).
- 10—14 мая — концерты в Тольятти и Нижнем Новгороде.
- 12 мая — в газете «Советская культура» выходит наиболее одиозная критическая статья против руководства Союза композиторов СССР, подписанная пианисткой В. Горностаевой — «Кому принадлежит искусство?».
- 19—22 мая — Международный музыкальный фестиваль в Ленинграде.
- Июль — премьера представления «Давным-давно» на музыку Т. Хренникова, посвященного 175-летию сражения под Бородином в Московском цирке на Ленинских горах.
- 11, 12 октября — концерты в Ростове с В. Репиным.
- 11—23 декабря — председатель жюри конкурса ансамблистов в Кальтанисетте, Италия.
- 1989, 3—5 января — поездка в Армению для организации помощи пострадавшим от землетрясения жителям городов Спитак и Ленинакан.
- 16 января — демарш дирижера Михаила Юровского, сына друга Хренниковых композитора Владимира Юровского, который отказался выходить на сцену и дирижировать оперой «В бурю» «в связи с неактуальностью оперы в изменившейся политической ситуации в стране».
- 27, 28 января — авторские концерты в Саратове (солисты: Т. Хренников, К. Родин, В. Репин).
- Март — выдвинут кандидатом в народные депутаты СССР от московского и киевского отделений Союза композиторов СССР.
- 21 марта — на торжественном концерте в Государственном академическом Большом театре, посвященном 150-летию М. Мусоргского, присутствуют члены Политбюро во главе с М. Горбачевым.

- 21 апреля — авторский концерт в Ульяновске (дирижер Ф. Глушенко, солисты: Т. Хренников, К. Родин, В. Репин).
- 5—9 мая — концерты в Новокузнецке, Прокопьевске, Малиновке (солисты: Т. Хренников, Н. Прищепкина).
- 18—21 мая — концерты в Свердловске и Челябинске.
- 25 мая — 9 июня — участник Первого съезда народных депутатов СССР.
- 23—29 июня — концерты в Саратове.
- 13—18 июля — концерты в Липецке и Ельце.
- 13—16 октября — концерты в Туле.
- 3—12 декабря — председатель жюри конкурса дуэтов в Кальтанисетте, Италия.
- 1990, 12—18 января — гастроль в Франции: два концерта в парижском концертном зале «Плейель» (дирижер Е. Светланов, солисты: Е. Кисин, В. Репин). Кисин играет на бис Второй фортепианный концерт целиком. Т. Н. Хренников награжден французским орденом «Кавалер искусств и литературы».
- 16—21 апреля — три концерта в Омске (дирижер В. Барсов).
- 13—17 мая — семь концертов в Северодонецке с ансамблем скрипачей Большого театра.
- Июнь—июль — председатель оргкомитета IX Международного конкурса им. П. И. Чайковского.
- 1 августа — концерт в Нью-Джерси, США, на берегу моря, в рамках фестиваля пастора Альфонса Стивенсона (солисты: Т. Хренников, И. Калер).
- 2—12 декабря — председатель жюри конкурса ансамблистов в Кальтанисетте, Италия. На заключительном концерте исполнен новый струнный квартет Хренникова.
- 1991, 20 января — камерный оркестр «Рондо» Альберта Маркова исполнил переложение Струнного квартета под названием Симфониетта в концертном зале Норуолка, США.
- 17 апреля — ростовский струнный квартет исполнил Квартет Хренникова в Куинз-холле в Эдинбурге, Великобритания.
- 19—23 июля — концерты в Липецке и Ельце.
- Осень — закончен Четвертый концерт для фортепиано со струнным оркестром и ударными.
- 5—8 декабря — концерты в Тюмени.
- 1992, 3—20 января — почетный член жюри музыкального фестиваля в ЮАР.
- Ноябрь — в Ельце принято решение вывести родовой дом Хренниковых из жилого фонда и сделать его музеем композитора.
- 29 ноября — 12 декабря — председатель жюри музыкального конкурса в Кальтанисетте, Италия.
- 14 декабря — авторский концерт в Большом зале Консерватории (дирижер А. Ведерников, солисты: Б. Струлев, Н. Загальская, В. Пикайзен).
- 1993, май — имя Хренникова присвоено училищу искусств в Ельце. Открытие почетной доски на доме, в котором родился композитор. А. Шелудяков играл Четвертый концерт для фортепиано.
- 1994, 15—18 апреля — конкурс хоров им. Хренникова в Ельце.
- Июнь—июль — председатель оргкомитета X Международного конкурса им. П. И. Чайковского.
- 1995, 4—8 мая — авторские концерты в Липецке.
- 3 октября — премьера балета «Наполеон Бонапарт» в Кремлевском дворце съездов (постановка А. Петрова).

- 1996 — написана песня «Живи, Елец!» на стихи Я. Халецкого, посвященная 850-летию родного города.
 18 октября — авторский концерт в Доме композиторов (дирижер К. Орбелян, солист А. Шелудяков).
- 1997, 5—8 марта — возобновление исполнительской деятельности. Играл Третий фортепианный концерт с В. Гергиевым в Мариинском театре.
 9—13 апреля — концерт в Самаре (солисты: Т. Хренников, М. Федотов). В поезде на обратном пути у Хренникова случается обширный инфаркт.
 10 июня — в Ельце на площади перед администрацией города открыт бюст Т. Хренникова.
- 1998, 14—18 января — авторский концерт в Минске, который посещает президент Республики Беларусь А. Лукашенко (солист М. Федотов).
 Март — концерты в Липецке и Ельце (солисты: М. Федотов, Л. Болдин, А. Шелудяков).
 Июнь—июль — председатель оргкомитета XI Международного конкурса им. П. И. Чайковского.
- 1999, 3—7 мая — авторский концерт в Киеве.
 19—22 мая — концерт на 30-летию училища им. Т. Хренникова в Ельце (солист М. Федотов).
 4 июня — премьера балета «Капитанская дочка» в Омском центральном детском музыкальном театре (режиссер Г. Ковтун).
- 2000 — правнук Тихон неожиданно для всех в тринадцатилетнем возрасте решает начать заниматься музыкой и сразу делает серьезные успехи, чем несказанно удивляет и радует прадеда. Педагогом Тихона становится А. Миндяниц.
 20—30 июня — председатель оргкомитета Второго Международного конкурса пианистов им. А. Скрябина в Москве.
 10 сентября — в Ельце торжественно открыт Дом-музей Т. Хренникова, начала работать постоянная экспозиция.
- 2001, 28 января — выход на экраны кинофильма «Два товарища» (режиссер В. Пендраковский); картина удостоена приза за лучшую музыку на кинофестивале «Литература и кино» в Гатчине.
 23 сентября — после тяжелой и продолжительной болезни скончался самый близкий и любимый человек, жена Клара. Вопреки традициям этот день никак не отмечается в семье. Родственники и друзья собираются почтить ее память только в день рождения, 11 декабря, как если бы она была жива.
 8 декабря — премьера мюзикла «Чудеса, да и только!» в Детском музыкальном театре им. Н. И. Сац (режиссер В. Рябов).
- 2002 — удостоен премии МВД России.
 Июнь—июль — председатель оргкомитета XII Международного конкурса им. П. И. Чайковского.
- 2003, 12 апреля — в Музее им. Пушкина в Москве специальный представитель директора ЮНЕСКО Мацууры вручает Тихону Хренникову медаль Моцарта ЮНЕСКО.
 9 мая — премьера мюзикла «В шесть часов вечера после войны» в Омском государственном музыкальном театре (режиссер В. Рябов).
 Июнь — удостоен премии Президента Российской Федерации; медали «Достойному» Российской академии художеств; премии «Российский национальный Олимп».
 Июль — после того как правнук меняет фамилию, появляется второй композитор Тихон Хренников, правда, с приставкой «младший».

- 2004, 23 января — первое исполнение последнего произведения композитора — вальса «Татьянин день», написанного по заказу к 250-летию МГУ (дирижер С. Политиков).
- Лето — удостоен звания «Почетный гражданин Липецкой области»; награжден Рубиновым крестом Благотворительного фонда «Меценаты столетия».
- 2005, 6 апреля — рождение второй правнучки, Арины.
- 2007, июль — правнук Тихон блестяще выдерживает вступительные экзамены в Московскую консерваторию и поступает на теоретическое отделение к профессору А. Чайковскому, ученику Т. Хренникова.
- 14 августа — после продолжительной болезни Тихон Николаевич Хренников скончался в своей московской квартире, завещая похоронить себя в родном городе — Ельце.
- 17 августа — похоронен в саду собственного дома-музея, где он родился.
- 2008, 30 июля — в Липецке появляется улица Хренникова.
- 14 августа — в саду дома-музея в Ельце установлен памятник Хренникову работы скульптора А. Таратынова.
- 2009, 19 октября — рождение второго правнука, Артемия.
- 2013, 25 марта — президент Российской Федерации В. В. Путин подписал указ № 290 «О праздновании 100-летия со дня рождения Т. Н. Хренникова».
- Май — фирма «Мелодия» выпускает «Творческий портрет Т. Хренникова» на семи компакт-дисках с записями основных произведений композитора: оперы «Безродный зять», симфоний, концертов, сюит и песен.
- 7–11 июня — на радио «Орфей» проходит «Фестиваль музыки Т. Хренникова» — пять ежедневных двухчасовых передач о жизни и творчестве композитора.
- 9, 10 июня — В. Гергиев дает три юбилейных концерта за два дня: в Мариинском театре Санкт-Петербурга, на центральной площади в Ельце и в Концертном зале им. П. И. Чайковского в Москве.
- 8 декабря — торжественный вечер в Государственном академическом Большом театре, посвященный столетию Т. Н. Хренникова.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Калтат Л. Т. Н. Хренников. М.: Музгиз, 1946.*
Кухарский В. Тихон Хренников. М.: Советский композитор, 1957.
Кремлев Ю. Т. Хренников. М.: Советский композитор, 1963.
Мартынов И. Тихон Хренников. М.: Музыка, 1967.
Виссарион Яковлевич Шебалин. Статьи. Воспоминания. Материалы. М., 1970.
Строка, оборванная пулей. М.: Московский рабочий, 1976.
Кац С. Дорогами памяти. М.: Советский композитор, 1978.
Григорьев Л., Платек Я. Его выбрало время. М.: Советский композитор, 1983.
Сац Н. Новеллы моей жизни. М.: Искусство, 1984.
Данько Л. Комическая опера в XX веке. Л.: Советский композитор, 1986.
Леонид Коган. М.: Советский композитор, 1987.
В. А. Белый. М.: Советский композитор, 1987.
Шехонина И. Творчество Т. Н. Хренникова. М.: Советский композитор, 1991.
Горлов В., Новосельцев А. Елец веками строился. Липецк, 1993.
Елецкая быль. Краеведческий сборник. Вып. 1—3. Липецк, 1994.
Так это было. Тихон Хренников о времени и о себе. М.: Музыка, 1994.
Максименков Л. Сумбур вместо музыки. М.: Юридическая книга, 1997.
Фельцман О. Не только воспоминания. М.: Олма-пресс, 2000.
Свиридов Г. Музыка как судьба. М.: Молодая гвардия, 2002.
Чемберджи В. В доме жила музыка. М.: Аграф, 2002.
Тихон Хренников о времени, о музыке и музыкантах, о себе. М.: Композитор, 2003.
Тулинова О. Щедрость души и таланта. Рязань, 2005.
Давыдов Е. Жизнь, отданная музыке. Липецк, 2007.
Чемберджи В. XX век Лины Прокофьевой. М.: Классика-XXI, 2008.
Воробьев И. Соцреалистический «большой стиль» в советской музыке (1930—1950-е годы). СПб.: Композитор — Санкт-Петербург, 2013.
Тихон Хренников. М.: Композитор, 2013.
Задерацкий В. Музыкальные идеи и образы минувшего века. М.: Композитор, 2014.

СОДЕРЖАНИЕ

1. Клятва Моцарту	6
2. Каприччо на стаканах с водой	12
3. Жизнь на Собачьей площадке	20
4. Спать? На это нет времени	25
5. Как соловей о розе	37
6. Право на лирику	47
7. «Спящий хит» № 1	66
8. Концерт победителей	80
9. Неожиданный выбор Сталина	91
10. Травля	105
11. «...И музыка хреновая, и матерный сюжет»	119
12. «Игорь Федорович, а почему бы вам не отпраздновать юбилей на родине?»	133
13. «Спящий хит» № 2	146
14. Окно в Европу	163
15. Безотказный	180
16. На пике формы	193
17. Опять травля	209
18. Композиторы, режиссеры, вундеркинды	218
19. В домашней обстановке	227
20. «Вот и тебе, Тихон, дали леща...»	240
21. «Где же вы, друзья мои?»	260
22. Инфаркт как рубеж	270
23. Я к вам еще вернусь	275
24. Постскриптум	290
Основные даты жизни и творчества Т. Н. Хренникова	292
Библиография	318

Кокарев А. И.

К 59 Тихон Хренников / Андрей Кокарев. — М.: Молодая гвардия, 2015. — 319[1] с.: ил. — (Жизнь замечательных людей: сер. биогр.; вып. 1541).

ISBN 978-5-235-03824-0

Выдающийся советский композитор Тихон Николаевич Хренников (1913—2007) был автором множества замечательных опер и балетов, симфоний, инструментальных концертов; его песни знала и любила вся страна. На протяжении более чем сорока лет, с 1948 по 1991 год (то есть при шести руководителях Советского государства!), он бессменно возглавлял Союз советских композиторов — случай беспрецедентный в истории нашей страны. И «под крылом» Хренникова музыканты могли чувствовать себя более или менее спокойно, ибо его авторитет во многом смягчал давление власти.

Автор книги с нескрываемой любовью пишет о своем герое. Основываясь на материалах богатейшего семейного архива, он освещает ранее неизвестные стороны жизни и творчества композитора, рассказывает о его семье, а также о его взаимоотношениях со многими выдающимися деятелями отечественной культуры.

УДК 78.03(47)
ББК 85.313(2)

знак информационной
продукции **16+**

Кокарев Андрей Игоревич
ТИХОН ХРЕННИКОВ

Редактор А. Ю. Карпов
Художественный редактор А. В. Никитин
Технический редактор В. В. Пилкова
Корректор Т. И. Маляренко

Сдано в набор 30.03.2015. Подписано в печать 01.06.2015. Формат 84х108/32. Бумага офсетная № 1. Печать офсетная. Гарнитура «Newton». Усл. печ. л. 16,8+1,68 вкл. Тираж 4000 экз. Заказ № 1509230.

Издательство АО «Молодая гвардия». Адрес издательства: 127055, Москва, Сушевская ул., 21. Internet: <http://gvardiya.ru>. E-mail: dsel@gvardiya.ru

arvato
BERTELSMANN

Отпечатано в полном соответствии с качеством
предоставленного электронного оригинал-макета
в ООО «Ярославский полиграфический комбинат»
150049, Ярославль, ул. Свободы, 97

ISBN 978-5-235-03824-0



Мухар Хреннуров



Николай Иванович и Варвара Васильевна Хренниковы, родители композитора. 1886 г. Варвара Васильевна беременна первым ребенком



Семья Хренниковых до рождения трех младших детей. 1900 г.
 Слева направо: Лидия, Николай, мать Варвара Васильевна,
 Алексей (на руках у матери), Софья (на переднем плане), Глеб,
 отец Николай Иванович, Борис, Надежда

Дом, в котором родился Тихон Хренников. *Начало XX в.*





Тихон Хренников,
ученик 8-й Елецкой
школы. 1924 г.

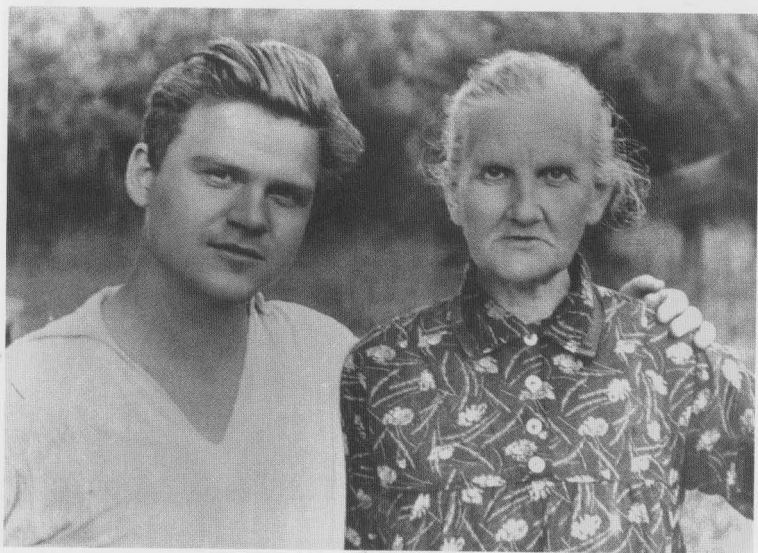
Реконструкция
жилой комнаты
в Доме-музее
Т. Хренникова



Дома в Ельце.
1928 г.



С мамой
Варварой
Васильевной.
1930-е гг.





Студент
Московской
консерватории.
1930-е гг.

Зачетка
Тихона
Хренникова.
1932 г.

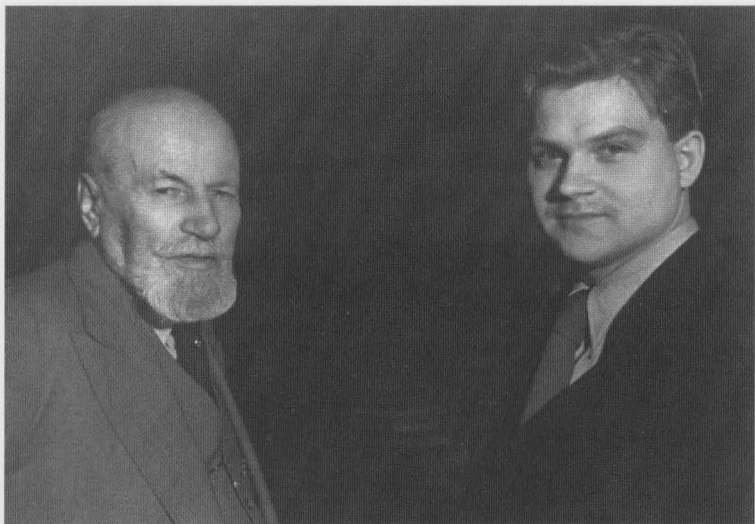




Молодожены Клара и Тихон Хренниковы. 1936 г.

Педагоги и студенты Московской консерватории. Сидят: Ю. Яцевич, В. Шебалин, Н. Мясковский, Н. Жияев, Г. Литинский, А. Хачатурян; стоят: Б. Мокроусов, А. Спадавеккиа, Ю. Бирюков, Ал. Александров, Г. Киркор, Т. Хренников, С. Урбах, С. Сендерей. 1934 г.





С Владимиром Ивановичем Немировичем-Данченко. 1939 г.

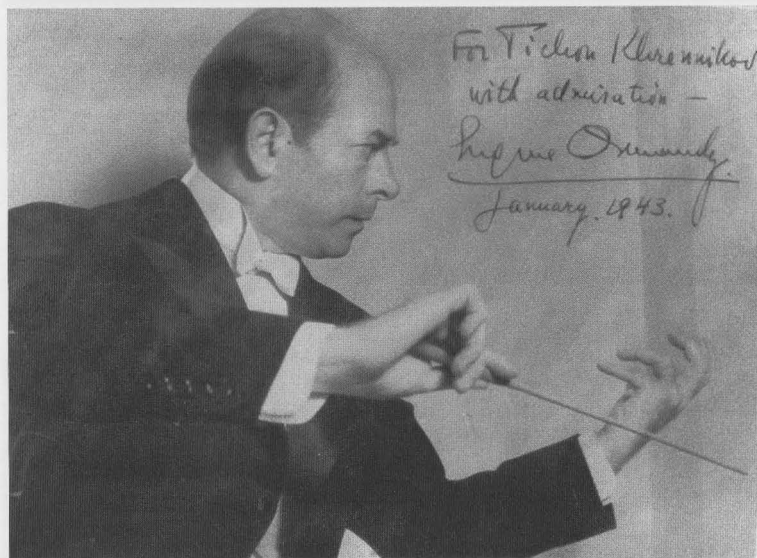
На озвучивании фильма «Свинарка и пастух». Слева направо: актеры Н. Крючков, М. Ладынина, директор картины Г. Кузнецов, звукооператор В. Лещев, композитор Т. Хренников, дирижер А. Ройтман, режиссер И. Пырьев. 1941 г.





С дочерью Наташей. 1941 г.

«Тихону Хренникову — с восхищением. Юджин Орманди». Январь 1943 г.





С Матвеем
Блантером
у Бранденбургских
ворот.
2 мая 1945 г.
Фото
Ю. Чернышева

Пропуск
на трофейную
автомашину,
подаренную
генералом
В. Чуйковым
Т. Хренникову
для возвращения
в Москву



Тихон Хренников в фильме «Поезд идет на восток». 1948 г.

Встреча с семьей после возвращения из поездки в Албанию. 1949 г.





С Сергеем Прокофьевым. 1948 г.

На Первом съезде советских композиторов с В. Соловьевым-Седым,
М. Блантером и В. Мурадели. 1948 г.



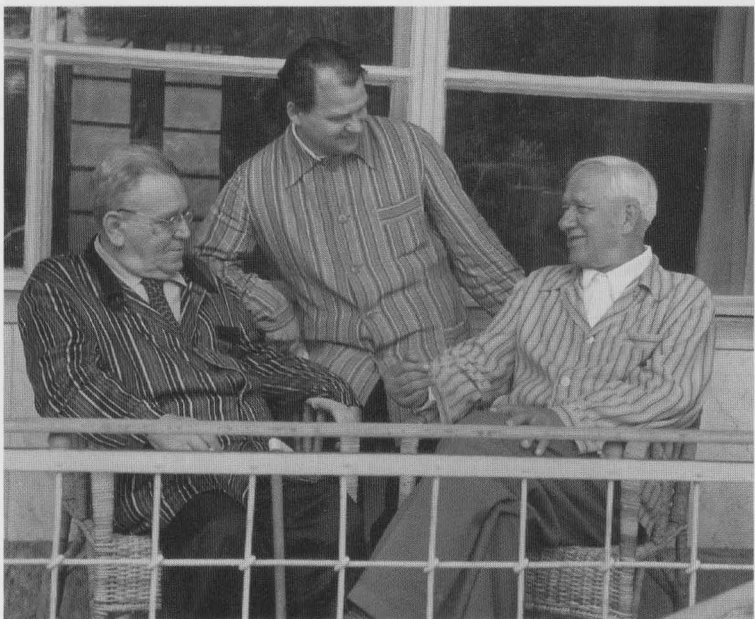


Тот самый доклад. 1948 г.



С другом семьи болгарским басом Н. Гяуровым. 1957 г.

В санатории «Барвиха» с С. Маршаком и К. Чуковским. 1950-е гг.



Дочь Наташа. 1962 г.



У входа в помещение
Союза композиторов
СССР на улице
Неждановой. 1960-е гг.





За роялем



Тихон Николаевич Хренников. 1960-е гг.



Тихон Николаевич приглашает Игоря Стравинского в СССР. США, 1961 г.
Слева направо: Ник Болин, Т. Хренников, И. Стравинский,
К. Караев, И. Безродный, Б. Ярустовский

Первые минуты И. Стравинского на родине. 1962 г.





Прием
в Кремле
участников
Третьего
съезда
композиторов
СССР. 1962 г.

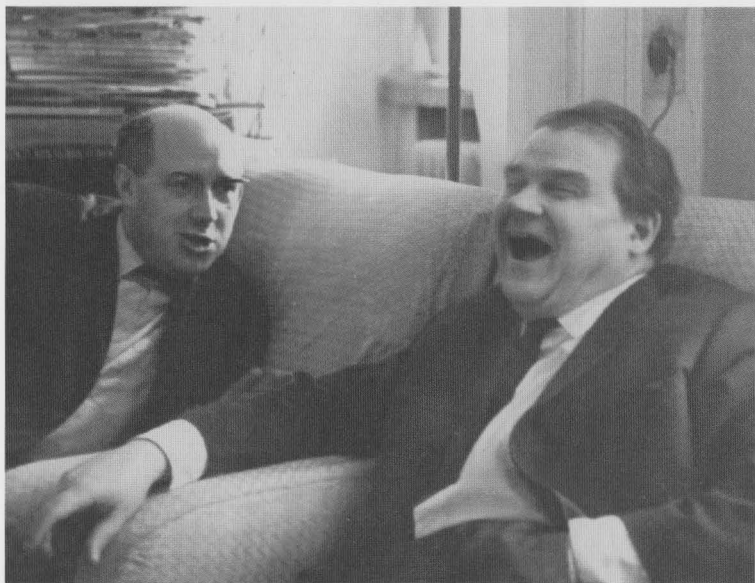


Со скрипачом
Леонидом
Коганом.
1963 г. Фото
М. Семина

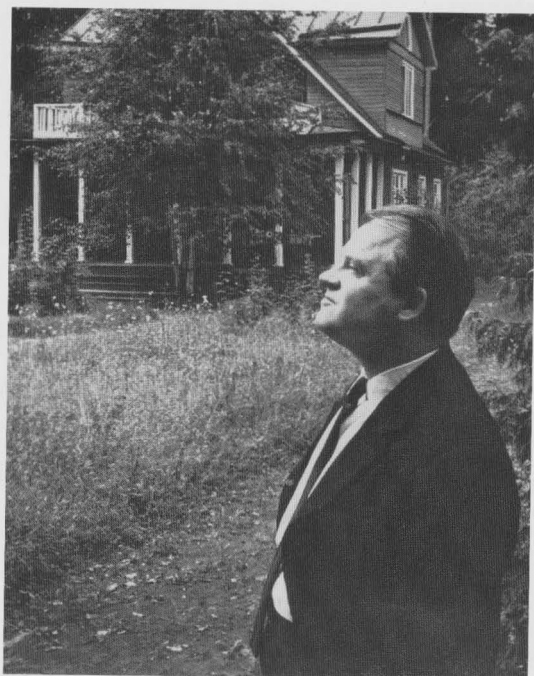


В гостях у Хренниковых. Слева направо: Д. Шостакович, Л. Коган, Т. Хренников, Р. Гофман, Ж. Орик. 1968 г.

Анекдот от Мстислава Ростроповича. 1965 г.



На любимой
даче
на Николиной
Горе. 1965 г.



На свадьбе
дочери.
1965 г.





С Родионом Щедриным и Майей Плисецкой. 1973 г.

Фаина Раневская с Кларой Хренниковой. 1970-е гг.





С внуком Андреем в коридоре квартиры на 3-й Миусской улице. 1970 г.



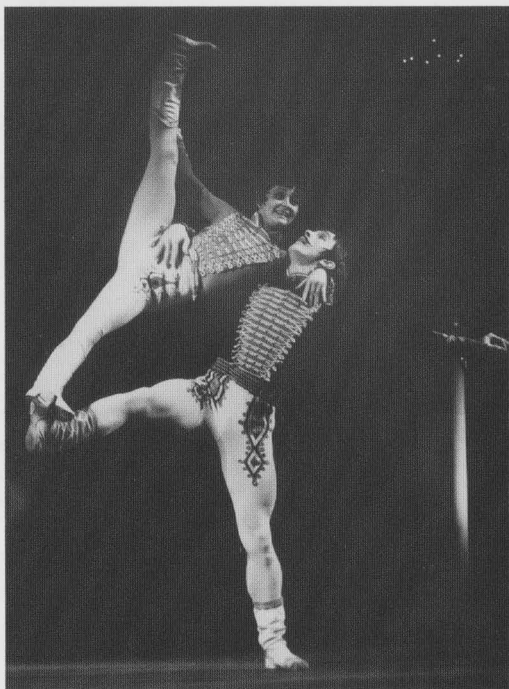
Звезды Героев Социалистического Труда и ордена Ленина
Т. Хренникову и А. Хачатуряну вручили в один день. 1973 г.

С итальянским композитором Нино Рота. 1973 г.





С Наталией Сац.
1975 г.



Невероятная
хореография
Д. Брянцева в балете
«Гусарская баллада».
1979 г.



Профессор Т. Н. Хренников с ассистентами по Московской консерватории Т. Чудовой и А. Чайковским. 1980-е гг.

Алла Пугачева с мужем Евгением Болдиным в гостях у Т. Н. Хренникова





После
концерта
в Японии.
Валерий
Гергиев
и Еко Сато.
1984 г.

Самому любимому дедушке Тихону!



Автограф
Вадима
Репина:
«Самому
любимому
дедушке
Тихону!
Желаю Вам
долгих лет
жизни!
11.11.1984»

*Желаю Вам долгих лет жизни! 11.11.84 г.
Вадим Репин.*



Премьера Третьего фортепианного концерта.
Дирижер Евгений Светланов. 1983 г.

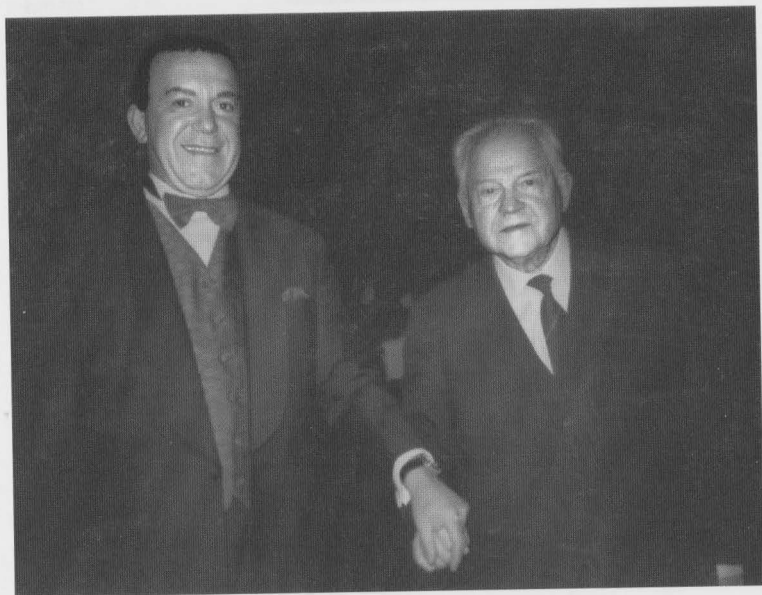
С Александрой Пахмутовой в гастрольной поездке по стране. 1989 г.

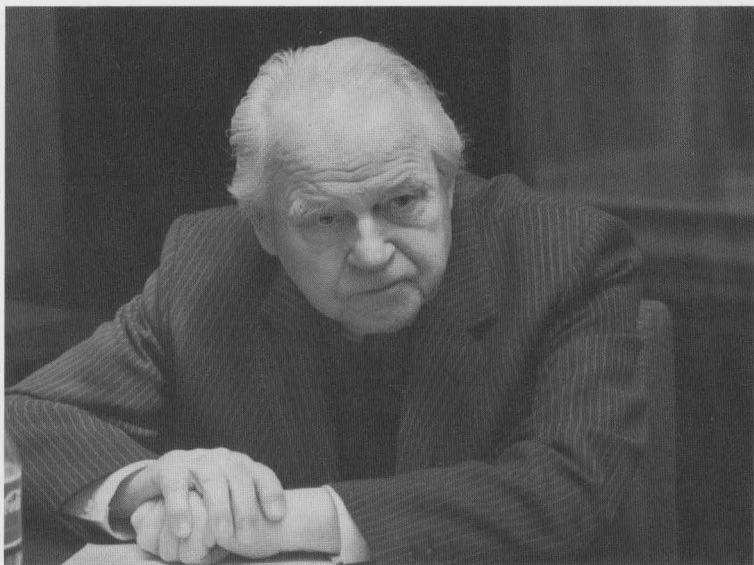




Шестьдесят один год вместе. 1998 г.

С Иосифом Кобзоном. 1998 г.





Тихон Николаевич Хренников. 10 июня 1998 г.

В. В. Путин поздравляет Т. Н. Хренникова с вручением Президентской премии. 2003 г.



Бюст
Т. Н. Хренникова.
Скульптор
Л. Е. Кербель



Дом-музей
Т. Н. Хренникова
в Ельце





Обложки пластинок и дисков с музыкой Т. Н. Хренникова