М. ШЕХОНИНА

ТВОРЧЕСТВО Т. Н. ХРЕННИКОВА

Annotation

Автор в популярной форме рассказывает о творчестве лидера советской музыки, располагая его произведения по жанрам — песни, симфонической и инструментальной музыки, музыки кино и театра, оперы и балета.

-
- Творческий путь Т. Н. Хренникова
- Концерты
- Симфонии
- Песни и романсы
- Музыка в кино- и телефильмах
- Музыкальные комедии
- Балеты
- Оперы
- Черты творческого стиля
- Список цитированной литературы
-
- notes
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6
  - 7
  - 8
  - 9

Рецензент доктор искусствоведения И. Ф. БЭЛЗА

Творческий путь Т. Н. Хренникова

Детские годы Тихона Хренникова не примечательны какими-либо выдающимися событиями. Родился будущий знаменитый композитор 10 июня 1913 года в городе Ельце. Особых достатков у родителей не было. Отец Николай Иванович в основном работал приказчиком у разных хозяев. Мать Варвара Васильевна вела домашнее хозяйство, заботы по которому были весьма многотрудны. В семье было 10 детей. Все они благополучно выросли (лишь один из старших братьев Глеб был убит на фронте в 1918 году в возрасте 22 лет). Так что по современным понятиям Варвара Васильевна мать-героиня.

Тихон в этой большой дружной семье — самый младший ребенок. Более чем 20 лет отделяло его от самого старшего брата Николая. За Николаем в порядке старшинства следовали Борис, Софья, Глеб, Лидия, Надежда, Алексей, Митрофан и Нина. В семье Хренниковых у детей с ранних лет воспитывалась любовь к труду, жизненная целеустремленность. Примечательно, что все братья и сестры Тихона Николаевича получили хорошее образование.

В родном доме в Ельце часто собиралась молодежь. На встречах этих неизменно звучала музыка: пели популярные в то время народные и студенческие песни, городские романсы. Музыкальность самого младшего из братьев, его превосходный слух и память, великолепное чувство ритма, при этом неизменно обращали на себя внимание. Девяти лет его начали учить игре на фортепиано (более ранним занятиям музыкой помешали трудные годы гражданской войны), а уже в 13 лет, в один из зимних вечеров мальчик, сидя за новогодним праздничным столом, под оживленный говор домашних записал свое первое сочинение — этюд для фортепиано. Факт этот примечателен как первое проявление потребности Хренникова в музыкальном творчестве. Потребности сразу же начавшей активно раскрываться, что особенно ярко проявилось после переезда юноши в Москву и начала профессиональных занятий музыкой.

В 1929 году 16-летний Хренников поступает в Музыкальный техникум Гнесиных, где обучается сразу по двум специальностям — композиции у М. Ф. Гнесина и Г. И. Литинского и фортепиано у Э. Г.

Гельмана. В 1932 году началось его обучение в Московской консерватории. Там педагогами Т. Хренникова стали В. Я. Шебалин (композиция) и Г. Г. Нейгауз (фортепиано). Весь период этот оказался порой динамичного развертывания дарования молодого музыканта.

Вот характерные опорные точки его, ярко подтверждающие сказанное. 1929–1932 годы — учеба в гнесинском техникуме. 1932-й — поступление сразу на второй курс композиторского факультета Московской консерватории. Случай редкий! Прославленный вуз всегда чрезвычайно строго и придирчиво относился и к степени одаренности, и к уровню профессиональной подготовки своих абитуриентов. 1936 год — окончание консерватории с отличием, с занесением фамилии на мраморную Доску почета. Опять-таки высокая честь, которой удостаивались немногие. Годы эти, и особенно консерваторские, были необычайно интересны. К моменту государственных экзаменов Тихон Хренников был уже автором Первой симфонии, концерта для фортепиано с оркестром, романсов на стихи А. С. Пушкина, музыки к спектаклям «Мик» в Детском театре и «Много шума из ничего» в Театре имени Вахтангова. Исполнительская биография каждого из них чрезвычайно насыщенна и протяженна во времени. Первая симфония, горячо встреченная аудиторией, музыкальной общественностью и критикой (премьера ее состоялась в Москве под управлением всемирно известного дирижера Г. Себастьяна), очень скоро стала исполняться в различных странах. Среди ее интерпретаторов — Л. Стоковский, Ю. Орманди, Ш. Мюнш, Г. Адлер, не говоря уже о мастерах советской дирижерской школы. Не менее популярен Первый концерт для фортепиано с оркестром, звучавший с десятков филармонических эстрад разных стран мира в трактовке прославленных пианистов (среди них, к слову говоря, одним из лучших был сам автор). Театральная музыка Тихона Николаевича вот уже без малого' полвека постоянно звучит не только в спектаклях, к которым она написана, но и во множестве филармонических и эстрадных концертов. «Чемпионом» в этом отношении является, пожалуй, блистательная партитура «Много шума из ничего», едва ли не каждый фрагмент которой является непременным компонентом большинства сборных концертных программ.

Стремительный творческий взлет! Чем он был обусловлен? По всей вероятности, органичным единением трех факторов. Первый из

них — изначальный творческий потенциал молодого музыканта, его вышеупомянутая страстная потребность творить в мире звуков, музыкальных образов. Второй, обусловивший гармоничное, точно сориентированное и целенаправленное развитие этого творческого потенциала — счастливая встреча с великолепными педагогами-наставниками. М. Ф. Гнесин, Г. И. Литинский, В. Я. Шебалин — это корифеи советской школы композиции, мастера, воспитавшие десятки композиторов самых различных творческих почерков. Мастера, умевшие бережно развивать любую яркую художественную индивидуальность, направить ее на путь высокого профессионализма, привить ей культуру высочайшего класса. В той же степени посчастливилось Тихону Николаевичу и с педагогами по классу фортепиано. Г. Г. Нейгауз выпустил из своего класса выдающихся мастеров пианизма, пожалуй, больше чем любой другой мэтр фортепианных школ XX века. И один тот факт, что Тихон Николаевич почти 5 десятилетий принадлежит к числу активно концертирующих пианистов школы Г. Нейгауза, достаточно красноречив.

Однако оба эти фактора не оказали бы должного действия, не будь они органически связаны с третьим — редким трудолюбием, упорством в достижении высот мастерства. Упомянутый творческий взлет, как и последующее развитие таланта композитора, конечно, не состоялся бы, не обладай Т. Хренников удивительной дисциплиной труда — труда целеустремленного, степень напряжения которого определяется высоко развитым чувством творческой взыскательности, самоконтроля достигнутых результатов. Лишь единение всех этих трех факторов привело к появлению в первые же годы его творческого пути таких профессионально сложных мастерских партитур, как Первая симфония и Первый концерт для фортепиано с оркестром, таких изумительных из «чистого золота звуков» отлитых шедевров, как музыка к вахтанговской постановке бессмертной шекспировской комедии. Лишь выдающееся дарование, помноженное на не знающий снижения тонуса напряжения профессиональный труд, сделали творческую биографию Тихона Николаевича столь интересной — насыщенной и полнокровной.

Характерно при этом, что Т. Н. Хренникову всегда были чужды как почивание на лаврах, так и являющееся причиной его гипертрофированное самомнение, высокомерие. Он неизменно

скромен, доброжелателен. Широко известно его редкое душевное обаяние. Вот две колоритные зарисовки облика молодого композитора. Первая из них принадлежит известному певцу и оперному либреттисту С. А. Цени-ну, вторая — создателю первого в мире музыкального театра для детей выдающемуся режиссеру Н. И. Сац. С ними обоими Тихона Николаевича связывала и связывает многолетняя дружба, и потому рассказы их содержат много интереснейших деталей, живо воссоздающих события полувековой давности.

«С Тихоном Николаевичем мы впервые встретились в конце 20-х годов в музыкальном техникуме Гнесиных, — вспоминает С. А. Ценин. — Он был «новенький» и сразу привлек мое внимание своей юностью, свежестью миловидного лица, рассыпающимися светлыми волосами и серьезной, сосредоточенной внимательностью, неожиданно сменявшейся открытой улыбчатой общительностью и острой реакцией на смешное. Смех его, чуть глуховатый, был так заразителен, что вы смеялись еще и от удовольствия посмеяться с ним вместе. Приехав из провинции, я чутьем угадывал в нем тоже «немосквича» и оттого чувствовал к нему еще большую симпатию. Обычно я встречал его в компании студентов-композиторов — учеников М. Ф. Гнесина, с которыми был довольно близок. Так родилось наше знакомство.

В те годы процветали концерты, на которых мы, учащиеся, слегка подрабатывали. Вскоре на одном из них я встретил Тихона Николаевича. Его выступление в качестве аккомпаниатора произвело на нас, вокалистов, неожиданно большое впечатление. Запетые вещи вдруг воскресали под его энергичными, певучими пальцами. Не испытывая никакого смущения или неловкости, он весь отдавался музыке. Чувствовалось, что он поет вместе с певцом, которому было легко и радостно следовать за ним. Я уже не говорю о техническом блеске, я говорю о великолепном раскрытии эмоциональной сущности каждого исполняемого произведения… Открытость его души, драгоценный дар товарищества, веселость привлекали к нему всех. Вот таким он остался в моей памяти» (см. 70, с. 115–116).

А вот не менее колоритный фрагмент, принадлежащий перу Н. И. Сац: «Помню первую встречу за роялем с юным Тихоном Николаевичем. Он пел смешным «композиторским» голосом, прерывающимся от волнения, и сам играл песню безработного… В

театр пришло большое дарование… 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… В нем нас радовало все: богатство фантазии, творческое своеобразие, чувство стиля и формы, русская основа, комсомольское сердце» (см. 56, с. 106–107).

Цитаты эти, быть может, чуть затянулись, но оба данных высказывания так свежи и непосредственны! В них, как живой, предстает перед нами молодой композитор со многими колоритнейшими чертами облика, душевного характера, особенностей дарования. Самое ценное, что они обрисовывают Т. Хренникова в неразрывном синтезе художника-творца и просто человека. Ведь только в таком синтезе можно и понять и ощутить своеобразие личности во всей ее цельности и многогранности.

Предвоенные годы явились для молодого композитора порой динамичнейшего творческого роста. Он как бы «пробовал» свои силы в разных жанрах, и каждая «проба» эта оказывалась масштабнейшим творческим свершением — рождалось произведение, которое, теперь с полувековой временной дистанции это очевидно уже с полной определенностью, получало долгую и богатую исполнительскую жизнь, входило в золотой фонд советской музыки, становилось ее классикой. Первый концерт для фортепиано с оркестром, Первая симфония, музыка к спектаклям «Мик» в Детском театре, «Много шума из ничего» в спектакле Театра имени Евг. Вахтангова в этой связи уже упоминались. Следующим крупнейшим этапом творческой биографии Т. Н. Хренникова явилась опера «В бурю».

Рождалось это произведение в тесном контакте с Музыкальным театром имени Вл. И. Немировича-Данченко. Крупнейший советский режиссер, едва познакомившись с замыслом и первыми эскизами сочинения в высшей степени увлекся замыслом молодого автора, стал постановщиком первого сценического воплощения оперы, ее, если можно так выразиться, «крестным отцом». Вот его характерное высказывание о работе над спектаклем: «Свежесть мелодического дара Тихона Хренникова, непосредственная простота и выразительность музыки вызвали в театре мечту увлечь Хренникова на совместную с театром работу… Роман послужил отправной точкой для самостоятельного художественного произведения, целиком

предназначенного для современной оперы. Всю оперу пронизывает идея искания народом личной и социальной правды. Эта жажда правды живет в Наташе, в Листрате, в Фроле Баеве — героической фигуре крестьянина, гибнущего за правду. Пройдя через мучительные испытания, он ясно и открыто узнал ее у Ленина и большевиков. Образ Ленина бросает отсвет на всю оперу и на ее развитие… Хренников просто и глубоко воплотил идею спектакля. Он нашел в ней разнообразные музыкальные и вокальные краски, которые волнуют актера и делают создание каждой роли увлекательным творческим трудом… Композитор внес в оперу современную мысль, силу трагического напряжения и нежную лирику. Таким образом, созданное произведение избавляло театр от обычных оперных штампов и еще больше побуждало к поэтической ясности и строгой простоте, без которых невозможен советский оперный спектакль» (см. 44).

Цитируемая статья написана Вл. И. Немировичем-Данченко вместе с известным советским театроведом П. А. Марковым. Здесь она приведена с купюрами, чтобы ярче высветить основную мысль этой практически первой, но отнюдь не потерявшей своего значения рецензии на спектакль, открывший новую эпоху в советской опере. Что хотелось бы акцентировать в этой связи?

Прежде всего — эпохальность данной премьеры. Вл. И. Немирович-Данченко и П. А. Марков подчеркивают, что «ни в одной из работ наш театр не приближался с такой полнотой к осуществлению задач, которые он ставил в области советского оперного искусства». Да, именно так! Подтверждение тому — необычайно полнокровная сценическая биография оперы «В бурю». Она содержит десятки постановок в самых различных театрах нашей страны и за рубежом. При этом примечательно, что данные постановки, как правило, долгожизненны, идут с неослабевающим успехом в течение многих сезонов. Мелодическая красота партитуры, пронизывающий ее ток эмоций высокого динамического напряжения неизменно влекут к ней сердца слушателей и многократно отмечались музыкознанием и критикой.

Хотелось бы добавить еще к этому следующее. Опера «В бурю» — ярчайший образец сложной, многоплановой, блестяще сконструированной в плане архитектоники музыкальной драматургии. Весьма поучительно в этом плане сравнение романа Н. Е. Вирты

«Одиночество» с либретто оперы. Огромная работа была проделана либреттистами и композитором по оперному осмыслению литературного оригинала. Характерно, что Вл.*И. Немирович-Данченко*и П. А. Марков подчеркивают: «Роман послужил отправной точкой для самостоятельного художественного произведения, целиком предназначенного для современной оперы». По степени музыкально-драматического мастерства партитура оперы «В бурю» — одно из ярчайших свершений многотрудного и сложного развития оперного жанра в XX веке. Свежесть мелодического дара композитора, непосредственная простота и выразительность его музыки здесь бесспорны, но это лишь один, наиболее заметный слой общего комплекса ее выразительных средств. Комплекс этот широк и многообразен. Напомним еще раз, что в цитировавшемся фрагменте из статьи Вл. И. Немировича-Данченко и П. А. Маркова совершенно справедливо фиксируется, что Т. Н. Хренников «глубоко воплотил идею оперы, нашел в ней разнообразные музыкальные и вокальные краски, которые волнуют актера и делают создание каждой роли увлекательным творческим трудом».

А какого динамизма достигает оперно-симфоническое развитие музыкальной ткани партитуры и музыкальной драматургии в ряде сцен этой оперы! Огромного напряжения полны в данном аспекте 2-я картина (развернутое масштабное трио Листрата, Леньки и их матери с вклинивающимися репликами Сторожева), 3-я картина буйного разгула антоновцев в захваченном ими селе, 4-я — огромнейшая дуэтная сцена Наташи и Леньки, доходящая до подлинно трагедийной кульминации и завершающаяся изумительным «лирическим катарсисом» происшедших драматических переживаний героев.

Премьера оперы «В бурю», состоявшаяся 7 октября 1939 года (генеральные репетиции — общественные просмотры ее прошли на несколько месяцев раньше — весной, в конце предыдущего сезона), — памятная веха в истории советского оперного жанра, одно из самых примечательных событий развития оперы XX века. Теперь с уже без малого почти полувековой временной дистанции это высвечивается с полной определенностью.

Последняя весьма заметная предвоенная работа Т. Н. Хренникова — музыка к кинофильму «Свинарка и пастух». Можно смело сказать, что выдающийся успех этого замечательного, пронизанного солнцем,

улыбкой, радостью фильма выдающегося режиссера И. А. Пырьева (сценаристом и автором песенных стихов, играющих здесь важную роль, был поэт В. М. Гусев) во многом связан с музыкой Т. Н. Хренникова. Дебют Тихона Николаевича в этом жанре также оказался чрезвычайно плодотворен. Песня «Ах ты, зимушка-зима», песня Глаши и ее подруг, серенада Кузьмы и особенно центральная песня фильма, становящаяся ее своеобразным музыкальным лейтобразом «Песня о Москве» — все это образцы высокопрофессиональной и на редкость талантливой киномузыки. «Попадание» каждой мелодии в образную сущность кинокадра, их драматургического развития — великолепное. Чисто музыкальная красота всех номеров — изумительная.

Они и сейчас живут на концертной эстраде, входят в интонационный мир массового слушателя. А «Песня о Москве» — одна из лучших среди песен, посвященных советской столице. Сколько сердечной любви, искреннего лиризма, высокой поэзии в этом редком по выразительной силе синтезе талантливейшей музыки и прекрасных стихов!

Как видим, грозные годы Великой Отечественной войны молодой, еще не достигший 30-летия композитор встретил во всеоружии профессионального мастерства, полным кипения творческих сил. Все их он отдал служению народу, победе над ненавистным врагом. Это ярко проявилось и в сфере чисто композиторского творчества, и в области исполнительски-пропагандистской, организационно-творческой деятельности.

Что касается первого, то наиболее масштабным свершением Т. Н. Хренникова в военные годы была Вторая симфония. Образно-насыщенная, драматически напряженная, мастерская по симфонически-диалектическому развитию мысли и архитектонике музыкальной ткани, она ярко высвечивает оптимистическое предощущение грядущей Великой Победы.

В значительной мере, как и у большинства других композиторов, возросла в военные годы у Тихона Николаевича активность в наиболее мобильном, напрямую идущем к широчайшему слушателю жанре — массовой песне. В одних случаях это было связано с музыкой к кинофильмам и драматическим спектаклям, в других — песни создавались без связи с театральной и киномузыкой. Уже в самом

начале им была написана музыка к короткометражному фильму «Возвращайся с победой». Песня «Прощание» из этой партитуры (на стихи Ф. Кравченко) стала одним из ярчайших образцов нашей военной песенной лирики. С огромной силой раскрыл композитор драматический смысл сюжетной ситуации, столь типичной в те грозовые годы — девушка провожает на фронт своего любимого. Удивительный музыкальный эквивалент нашел Т. Н. Хренников этим стихам. В мелодии здесь слиты воедино, казалось бы, несоединимое — суровость, гнев к насильникам-врагам и пронзительное нежнейшее чувство к любимому, идущему туда, где разыгралась смерти вьюга. И любопытнейший композиционный прием: претворено все это путем обобщения через жанр, чрезвычайно неожиданный — бытовое танго! Но выразительная сила песни, ее интонационная простота и какое-то поразительное прямодушие чувств дают здесь крепкий сплав высочайшей образной концентрации. Песня «Прощание» по праву стала одним из самых заметных свершений этого жанра в годы Великой Отечественной войны, по праву обрела долгую, исполнительски насыщенную жизнь.

А незадолго до триумфального Дня Победы на экраны страны вышел фильм «В шесть часов вечера после войны». Это была своеобразная экстраполяция в долгожданное, теперь уже близкое мирное будущее — веселая, искрометная, полная радости и света (и в прямом смысле слова: какой эффект производили тогда на экране залитые морем электричества московские улицы, освещенные окна домов — ведь люди ждали этого почти четыре года!) кинокомедия. Музыка Т. Н. Хренникова — в ней важнейший компонент. Ее молодой задор, жизнелюбие, а вместе с тем и суровая чеканность маршевых ритмов, рожденных войной, были воплощены в музыкальных образах большой выразительной силы. Мелодии таких песен, как «Но дело не в этом, друзья», «На грозную битву вставайте», «Казак уходил на войну» и, наконец, неудержимая в своей динамичной маршевой поступи «Песня артиллеристов» — подлинные находки композитора.

Еще одна значительная работа Т. Н. Хренникова военных лет, в рамках которой было рождено немало прекрасных песенных мелодий, — музыка к пьесе А. К. Гладкова «Давным-давно». Поставленная в годы войны, она звучала тогда с особой силой. Эта лирическая комедия, живо и правдиво раскрывающая чувства своих героев, была

посвящена событиям Отечественной войны 1812 года. Такой «мост в прошлое» воспринимался естественно и вызывал немало красноречивых аналогий с современностью в аспекте героизма русских воинов. Многие номера музыки к пьесе «Давным-давно» обладали большой впечатляющей силой и зажили второй жизнью на концертной эстраде, а затем послужили основой для новых, более масштабных произведений композитора, о чем речь пойдет позже. Среди таких номеров этой партитуры, в частности, центральная куплетная песня русских гусар, так и называющаяся «Давным-давно», блещущая остроумием песенка французского офицера о короле Анри IV и одна из жемчужин хренниковской лирики — Колыбельная Светланы.

Немало песен написано Тихоном Николаевичем в годы Великой Отечественной войны и вне связи с театральной и киномузыкой. Одной из первых среди них следует назвать знаменитую строевую песню «Все за Родину» (стихи В. М. Гусева). Написанная в начале 1942 года, она шла одной из первых среди подобного рода мелодий в походных маршах войны. К ней по характеру примыкают полная отваги и удали «Воевать мы мастера» (стихи В. И. Лебедева-Кумача), «Уральцы бьются здорово» (стихи А. Л. Барто). Характерно, что и здесь проявляется в той или иной форме типично хренниковский сердечный лиризм, что всегда «утепляет» эти маршевые песни. Созданы им в это время и превосходные лирические («Песня о московской девушке», «Песня о дружбе» на стихи А. Л. Барто), и шуточные песни, полные веселого задора («Есть на севере хороший городок» на стихи В. М. Гусева). Все они долгие годы украшали репертуар армейских ансамблей песни и пляски, иных исполнительских коллективов и солистов.

Хорошая песня часто входит в жизнь не только в аспекте концертного бытования, но и в прямом смысле слова. Очень интересную историю в этом плане, связанную с одной из песен Т. Н. Хренникова, рассказывает известный советский скрипач Владимир Спиваков: «Это было во Львове. Тихон Николаевич репетировал свой фортепианный концерт с оркестром. Ко мне в номер зашел человек и попросил передать Хренникову ноты, чтобы получить на них его автограф. При этом пришедший сказал, что хоть и не знаком с Тихоном Николаевичем лично, но музыка Хренникова сыграла важную роль в

его жизненной судьбе. Будучи маленьким, он жил с матерью на Онежском озере, учился играть на баяне. В годы войны их семью должны были эвакуировать. Несколько суток стояла у берега баржа, готовая к отплытию, но что-то задерживало ее отход. Днем мальчишки уходили гулять, а к вечеру возвращались. И вот однажды, когда они прибежали на берег, баржи уже не было, а в небе низко летели немецкие самолеты… Десять дней блуждал парень по лесу, питаясь одними ягодами и кореньями, пока наконец не подобрали его бойцы артиллерийского подразделения. Мальчика решили было отправить в тыл, но он подошел к бойцу, у которого был баян, и попросил инструмент. Аккомпанируя себе, он запел песню Хренникова «Хорошо на московских просторах…». Со слезами на глазах слушали бойцы любимую песню и решили: быть юному музыканту сыном полка. Всю войну он шел с этим полком. И не просто шел: в дни наступлений выставлялся своеобразный «форпост» — два репродуктора, через которые звучали песни Хренникова. Исполнял их сидевший в землянке сын полка. Немецкие орудия пытались нащупать установку, снарядами оборвать эти мелодии. А наши артиллеристы засекали, откуда бьют вражеские орудия, и уничтожали их. Так на передовой музыка Т. Н. Хренникова служила действенным оружием» (см. 61, с. 171—*172). Это*чрезвычайно интересный случай, редкий по активности «вмешательства» музыки в судьбы людей!

Упомянутая пьеса А. К. Гладкова «Давным-давно» с музыкой Т. Н. Хренникова впервые увидела свет рампы и наиболее долго шла на сцене Центрального театра Советской Армии. Тихон Николаевич связал с ним свою судьбу не только в чисто творческом плане. С 1941 года он являлся заведующим музыкальной частью этого театра, много сделал для поднятия уровня музыкальной культуры его спектаклей и ушел с данного поста лишь в 1954 году ввиду невозможности совмещать эти обязанности с руководством Союзом композиторов СССР. Естественно, работа в центральном армейском художественном коллективе делала в фронтовые годы особо прочными связи Т. Н. Хренникова с жизнью Красной Армии. Кроме этого, Тихон Николаевич принимал активное участие в работе фронтовых художественных бригад. Самый яркий пример этого — его длительная поездка с М. И. Блантером по заданию Главного политуправления Советской Армии в войска легендарной 62-й армии в начале 1945 года.

«В течение двух месяцев, — вспоминает Т. Н. Хренников, — мы почти ежедневно выступали на батареях, в дивизиях, полках и госпиталях. Особенно запомнился мне концерт в артиллерийском полку, который первым открыл огонь по центру Берлина. Я пел свои песни в минуты затишья, когда ненадолго умолкала победная симфония всесокрушающего огня наших орудий. В этом полку меня слушали солдаты и офицеры, пришедшие к Берлину из-под стен Ленинграда, участвовавшие в боях за прорыв блокады героического города Ленина, за освобождение Пскова, Острова, всей Ленинградской области, Советской Прибалтики, союзной Польши… Ко мне подходили бойцы и офицеры, поздравляли и просили писать больше песен — мягких, лирических, задушевных песен об Отчизне, о родной земле…» (68, с.11).

В послевоенные годы композиторская, организационнотворческая, общественная деятельность Т. Н. Хренникова становится все шире и многообразнее. Наполненность биения пульса ее чрезвычайно интенсивна на протяжении многих десятилетий. Все сферы ее неразрывно связаны друг с другом, тесно переплетены между собой. Жизненный и творческий путь Т. Н. Хренникова — один из самых ярких образцов художника нового типа, рожденного социалистической действительностью. Художника, у которого творческий труд и общественная деятельность представляют собой органичный синтез, где различные компоненты обогащают друг друга, где связь с жизнью народа — важнейшая определяющая доминантная черта его творческой и человеческой личности.

Широта, объемность жанрового спектра характерны для всех периодов творчества Т. Н. Хренникова. С годами они проявляются все полнее и разнообразнее. Симфония, инструментальный концерт, опера, балет, оперетта, мюзикл, театральная и киномузыка, музыка к телевизионным сериалам, хоры, песни — вот грани его творческих интересов. Многие из граней этих высвечиваются с неизменной яркостью на протяжении десятилетий.

Прежде всего здесь, пожалуй, следует сказать о музыкально-театральных жанрах.

Следующей оперой после «В бурю», созданной Т. Н. Хренниковым, является «Фрол Скобеев» (во второй редакции «Безродный зять»). Оперное претворение лирикокомического сюжета

из русской истории XVII века сделано им в лучших традициях комической оперы. Веселая, искрометно-жизнерадостная музыка, напоенная ароматом русской песни, русского бытового романса (но при этом всегда по-хренниковски неповторимая в своих ярко оригинальных интонационных комплексах), герои, наделенные сильными чувствами, сердечной прямотой, неистребимым жизнелюбием, сразу увлекли и постановочно-исполнительские коллективы (первым из них в 1950 году вновь оказался Московский музыкальный театр имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко), и зрительскую аудиторию. «Безродный зять» по всем художественным параметрам — одна из лучших советских комических опер. Кроме всего прочего, в музыке и драматургии ее есть ценнейшее качество, которого ощутимо недостает многим профессионально безупречным образцам этого жанра в XX веке, — увлекающая эмоциональность, благоуханная свежесть, отсутствие интеллектуальной сухости и «интонационных мудрствований».

Красочно и интересно рассказывает о зарождении замысла «Фрола Скобеева», вызревании его, работе композитора над партитурой известный советский певец и оперный либреттист С. А. Ценин (он — автор либретто оперы).

«…Я стараюсь припомнить во всех мельчайших подробностях, как работал Тихон Николаевич с либреттистом (со мной в данном случае). Как теперь понимаю, нас объединяла любовь к русской песне, к народной речи, к ее образности, к ее, я сказал бы, живописности, точности и меткости. В оценке языка Тихон Николаевич раскрывался передо мною как большой художник. С какой радостью схватывал он редкий текст какого-нибудь заговора, заклятья, колдовства, гаданья. Тут его, как говорится, хлебом не корми. Или, скажем, какое-нибудь цветистое выражение, емкое словцо, неожиданное, но потешное сравнение, или, наоборот, любовное, нежное, необычно ласковое высказывание. Родившись и большую часть юности прожив в деревне, много разъезжая по родной рязанской земле, я был напитан всякими присказками, прибаутками, словцами, песнями, частушками. Ухо Тихона Николаевича безошибочно угадывало настоящую близость к подлинному…» (см. 70, с. 123).

В цитате этой становятся ясными и творческая манера работы Т. Н. Хренникова с либреттистом, и его высочайшая требовательность к

текстовой, поэтической основе оперного произведения. Здесь, наряду с мастерским умением лепить скульптурно-объемные музыкальные характеристики персонажей, также одна из первопричин совершенства музыкальной драматургии его оперных партитур. Кстати говоря, пьеса Д. Аверкиева, являющаяся раскрытием сюжета анонимной повести XVII века и послужившая литературным первоисточником «Безродного зятя» сама по себе никакими особыми литературными и художественными достоинствами не обладает. В сущности, от нее в опере «Безродный зять» взята только сюжетная канва. Значительной «ретуши» по сравнению с пьесой Д. Аверкиева в либретто оперы и особенно в музыке, в музыкальной драматургии подверглись характеры, эмоции героев оперы, их взаимоотношения.

Третья опера Тихона Николаевича — «Мать» по М. Горькому. Здесь вновь поучительно рассказать о процессе вызревания замысла произведения и характерных для Т. Н. Хренникова принципах работы с драматургическим и обусловленным им музыкальным материалом, предоставив на этот раз слово самому композитору:

«…Летом 1950 года я перечитал горьковскую повесть. И мне сразу же стало ясно, что обязательно буду писать оперу на ее сюжет. — И понятно почему: революционный пафос, острая публицистика соединяются в произведении Горького с глубоким проникновением в тайники человеческой души, раскрытием характера героя через внутренний процесс формирования в нем черт нового человека… Но, почувствовав сразу неодолимое влечение к повести Горького, я долго искал средства ее музыкально-драматического решения. Конечно, здесь не может быть какого-либо одного пути. Каждый композитор вправе избрать свой метод интонационного воплощения образов Горького. Но для меня был единственный путь — я должен был почувствовать интонационную сферу рабочего музыкального быта кануна 1905 года, найти мелодический язык, близкий народно-песенным жанрам того времени. Через них я должен был «услышать» своих героев. Мне захотелось побродить по тем местам, где собирались рабочие на первые маевки, подышать воздухом Сормова, представить музыкальный быт старой фабричной слободы. Я поехал в Горький…» (68, с. 6).

В данном высказывании сконцентрированы многие примечательные черты творческого метода Т. Н. Хренникова над

оперными партитурами. Это — необходимый, как начальное звено, этап «эмбрионального вызревания» материала («почувствовав сразу неодолимое влечение к повести Горького, я долго искал средства ее музыкально-драматического решения»). Это — стремление достигать художественной правды через правду жизни, что значит в музыке — глубокое изучение интонации музыкального быта, окружающего героев («для меня был единственный путь — я должен был почувствовать интонационную сферу рабочего музыкального быта кануна 1905 года»). Но ни в коем случае не бескрылый натурализм на этом пути! Композитор должен найти свой «мелодический язык, близкий народно-песенным жанрам того времени». И только тогда возникает то вдохновение, которое даст искомый творческий результат («через них я должен был «услышать» своих героев»). Это, наконец, непременное требование глубокого психологизма в обрисовке героев произведения. Первоимпульсом для Т. Н. Хренникова явилось то, что в произведении М. Горького революционный пафос соединяется «с глубоким проникновением в тайники человеческой души, раскрытием характера героя через внутренний процесс формирования черт нового человека».

Партитура оперы «Мать» полностью корреспондирует этим творческим установкам. Ее музыкально-драматургические достоинства весьма высоки. Павел Власов, Ниловна, Андрей Находка, Саша и другие персонажи горьковской повести получили здесь психологически правдивое воплощение. Общая эмоциональная атмосфера оперы хорошо передает насыщенную грозовыми разрядами предстоящих революционных бурь обстановку начала XX века в рабочих центрах самодержавной России. И главное выразительное-средство в этом произведении — активное динамичное переосмысление в соответствии с индивидуальной окрашенностью своего творческого почерка мелоса музыкального быта рабочих слободы, прежде всего мелодики революционных песен. Оно ощущается на протяжении всего сочинения как в сольных эпизодах, так и особенно в массовых хоровых сценах. В данном аспекте партитура оперы «Мать» — одно из самых творчески интересных явлений советской оперы.

В истории музыки нередки случаи, когда тот или иной композитор на протяжении творческого пути неоднократно-возвращается к каким-

либо темам, сюжетам, образам, создавая либо повторные редакции своих сочинений, либо вообще новые произведения на одну и ту же тему. XX век дал новые примеры тому. Широко известные примеры в данном случае — музыка к фильму «Александр Невский» и одноименная кантата С. С. Прокофьева, а также его балет «Ромео и Джульетта» и сюита на основе музыки к этому балету.

Но если у С. С. Прокофьева в обоих случаях последующее сочинение — своего рода концентрат важнейших музыкальных образов и интонационных комплексов первого, то у Т. Н. Хренникова процесс протекает в обратном направлении. Он повторно возвращается к захватившим его художественное воображение темам, расширяя трактовку их. Он как бы «вспоминает», что забыл в той или иной связи сообщить слушателю нечто важное, дополняет ранее сказанное новыми подробностями, ищет новое, более оптимальное образное и жанровое решение.

Наиболее яркий пример тому — неоднократное возвращение композитора к чрезвычайно захватившей его еще в юности комедии В. Шекспира «Много шума из ничего». После знаменитой музыки к спектаклю Театра имени Евг. Вахтангова Т. Н. Хренниковым были созданы еще две «жанровые транскрипции» шекспировской комедии — опера «Много шума из-за… сердец» и балет «Любовью за любовь». Многие замечательные мелодические находки композитора из его музыки к драматическому спектаклю получили в этих партитурах вокально-сольное и ансамблевое, оркестрово-симфоническое развитие.

Жесткая, но безошибочная проверка эстетической ценности музыкально-театрального произведения — его репертуарность, прочность контактов с аудиторией.*И*шекспировская опера и шекспировский балет Т. Н. Хренникова сразу полюбились и театральным коллективам, и зрителям, наполняющим их залы. Популярность шекспировского сюжета, конечно, могла способствовать этому, но при одном непременном условии — высоких художественных достоинствах его нового образного воплощения. В противном случае творческая неудача в подобных ситуациях сказывается с особой остротой. Тихон Николаевич данное условие выполнил. Выполнил блестяще в самом полном и точном смысле этого слова. Как оперу «Много шума из-за… сердец», так и балет «Любовью за любовь» отличают яркая образность музыкального языка,

великолепное умение композитора дать скульптурно-объемные характеристики героев. Партия оркестра в них написана с присущим Т. Н. Хренникову симфоническим мастерством. Ряд номеров балета «Любовью за любовь» быстро и прочно вошел в программы симфонических концертов.

Еще одна любимая композитором тема — лирико-героическая комедия А. К. Гладкова «Давным-давно». После музыки к спектаклю Центрального театра Советской Армии им была написана музыка к широко популярному фильму «Гусарская баллада», основой которого послужил тот же сюжет, и затем создан одноименный балет. Балет «Гусарская баллада» явился наиболее полным музыкально-драматургическим раскрытием данного сюжета. В соответствии с избранной на этот раз Т. Н. Хренниковым сферой хореографического искусства он написал масштабную балетную партитуру.

Несколько музыкальных номеров, сопровождавших драматическую пьесу, превратились в полнометражный трехактный балет, музыка которого отличается как яркостью образных характеристик, так и масштабностью симфонического развития. Мелодии Колыбельной Светланы и песни «Давным-давно» при этом остались в качестве доминантных интонационных комплексов в образной структуре целого. Песня «Давным-давно» стала своего рода лейттемой партитуры балета. Возникая впервые в увертюре как некий музыкальный эпиграф к развертывающемуся далее действию, она каждым своим появлением утверждает атмосферу некой поэтической дымки времени, сквозь которую мы наблюдаем события. Атмосферу, которая в соединении с жизнерадостной импульсивностью, весельем и задором придает особое, ни с чем не сравнимое очарование музыке балета.

Дважды обращался Т. Н. Хренников к музыкальному претворению шеридановской «Дуэньи». В первый раз он «примерял» данный сюжет к своему творческому видению его посредством телевизионной драматургии. Музыка к телефильму «Дуэнья» получилась яркой, увлекательно-остроумной и, как всегда у композитора, поражающей органичностью сочетания задушевной лирики с веселым, искрометным молодым задором. Затем появилась комическая опера «Доротея», где все это получило более глубокое и разнообразное раскрытие.

Как и «Безродный зять», опера «Доротея» являет собой заметный вклад в развитие жанра, в котором в XX веке заметные творческие свершения вовсе не так уж часты. Все отмеченные достоинства «Безродного зятя» касательно яркой театральности партитуры, простоты и «интонационной общительности» его бескомпромиссно-требовательных в аспекте высокого эстетического вкуса музыкальных образов в полной мере относятся к «Доротее». Этой опере, которой Тихон Николаевич встретил свое 70-летие, также предстоит насыщенная, полнокровная сценическая жизнь. Следует отметить творческую смелость композитора и либреттиста я. А. Халецкого, осмелившихся здесь «вступить в полемику» с оперой С. С. Прокофьева на этот же сюжет. По сравнению с его «Обручением в монастыре» в «Доротее» меньше иронии, нет разящего сарказма, центр тяжести перенесен в лирические, любовные взаимоотношения героев, отрицательные же персонажи вызывают у Т. Н. Хренникова не беспощадное сатирическое обличение, а добродушный юмор. Добро в жизни всегда побеждает, добрые, сердечные, искренние люди — главные его герои. Именно эти качества надо стремиться найти в человеке… Убедительно, логично, с безупречным музыкально-драматургическим мастерством отстаивает Тихон Николаевич в «Доротее» правомерность своей художественной концепции.

Наличие в «Доротее» немалого количества разговорных сцен ни в коей мере не приближает ее к мюзиклу, так как развернутая стройная музыкально-драматургическая концепция является устойчивым признаком именно комической оперы. Жанровое определение, данное автором, бесспорно. Однако само по себе стремление Т. Н. Хренникова сблизить комическую оперу и мюзикл, а точнее говоря, расширить тематические и жанровые границы последнего очень интересно. Плодотворность его он доказывал неоднократно. Вслед за сатирически-острой, написанной в целом с точным следованием традициям жанра превосходной опереттой «Сто чертей и одна девушка», посвященной разоблачению сектантов-церковников, композитор написал также в расчете на исполнительские возможности театров оперетты музыкальную хронику «Белая ночь». Столь необычное жанровое определение дано здесь Т. Н. Хренниковым и его драматургом Е. Е. Шатуновским не случайно. «Белая ночь» по

сюжетно-драматическому и музыкальному материалу намного шире привычных для нас музыкальных комедий.

«Мы с Е. Шатуновским, — рассказывает композитор, — в процессе работы почувствовали необходимость отказаться от традиционных приемов и норм оперетты. Потому что просто смешно втискивать в прокрустово ложе опереточной конструкции исторические события 1916–1917 годов — развал царской империи, нарастание революционного подъема, которое привело к Великому Октябрю. Одним словом, новое содержание, как это всегда бывает, властно диктовало необходимость нахождения новой формы, новых музыкально-драматургических решений. Так родилась «музыкальная хроника», ибо мы действительно стремились показать на сцене историческую хронику тех лет, выраженную музыкальными и драматургическими средствами» (68, с. 6).

«Белая ночь» очень плотно «населена» действующими лицами. В ней несколько десятков персонажей. Причем персонажи эти самого различного характера — царь Николай II и его окружение, революционные матросы, прогрессивно настроенные русские офицеры, рабочие, мещане-обыватели, жандармы… Среди них много реальных исторических лиц. И все они получили яркую, психологически правдивую обрисовку. Широк и объемен спектр выразительных средств, используемых композитором и драматургом. Он включает полнокровный реализм и сатиру, доходящую до острейших форм гротеска, романтизм, обращенный в будущее, и веселый, жизнерадостный юмор. В вокальных и оркестровых строчках партитуры звучат преображенные и сплавленные художественной фантазией композитора в единую музыкально-драматургическую концепцию интонации революционных песен, бытового романса, модных в те годы танцевальных напевов и ритмов. Вновь, как и в опере «Мать», перед нами воссоздание музыкальной атмосферы эпохи. Вновь сделано это талантливо, мастерски и творчески активно. Но жанровая сфера теперь иная. Сложность и необычность задач, которые она ставит перед постановщиками и исполнителями, весьма увлекательны, и не случайно «Белая ночь» с большим успехом шла и идет на сценах многих наших театров музыкальной комедии.

Особо хочется акцентировать заметный вклад, внесенный Т. Н. Хренниковым в создание музыкально-театральных произведений,

направленных на восприятие детской аудитории. Как известно, театры испытывают недостаток в подобном репертуаре. Писать для детей так же, как для взрослых, но только еще лучше — задача труднейшая, и успешно решать ее удается далеко не всегда. Тихон Николаевич создал в жанрах музыкального театра два произведения, полностью отвечающих высоким критериям, сформулированным в свое время М. Горьким. Это опера «Мальчик-великан» и балет «Наш двор». Первая из них в аллегорически-сказочной форме разоблачает жестокость тиранических диктатур и призывает к революционной борьбе с угнетателями народа. Балет посвящен современной жизни нашей детворы. Оба сочинения блещут жизнерадостным задором, весельем, юношеской отвагой. В обоих много яркой выдумки, столь любимой ребятами. Каждая мелодия, каждый танцевальный ритм здесь сразу овладевает воображением. Все звучит удивительно просто и в то же время по-хренниковски неповторимо-оригинально.

Сфера симфонизма всегда была для Т. Н. Хренникова средоточием масштабных концепций, глубокого постижения проблем жизни, художественного исследования их. Ему принадлежат примечательные слова: «Некоторые считали, что золотой век симфонизма завершился в конце XIX или начале XX века. Но, к счастью, подобные умозаключения построены на песке, потому что симфонический жанр живет и блестяще развивается, дав великолепнейших представителей и в наше время. Симфония — это живая музыка, это живой жанр, близкий всем подлинным любителям музыки. Это жанр, в котором композитор может крупно, широко, ярко высказать свои думы о жизни, о важнейших событиях, раскрыть свой внутренний мир» (68, с. 7).

Крупно, широко, ярко высказал свои думы о жизни, раскрыл свой внутренний мир молодой композитор еще в Первой симфонии, очень быстро вошедшей в репертуар виднейших дирижеров мира. Новым этапом на пути развития его симфонической мысли явилась Вторая симфония, стоящая в одном ряду с наиболее художественно значимыми свершениями советского симфонизма, посвященными Великой Отечественной войне. В Третьей симфонии, написанной в середине 70-х годов, перед нами предстает наша современная действительность. Великолепны ее кипучая энергия, динамизм, поэтичны, проникновенны ее лирические страницы. Присущее Т. Н. Хренникову умение симфонически напряженного развития мысли,

диалектического сопряжения контрастных музыкальных образов раскрывается во всем блеске зрелого, совершенного мастерства. На слух в Третьей симфонии почти все звучит ясно, прозрачно, просто. Но это та высокая простота, которая является результатом виртуознейшего владения техникой композиции…

Второй симфонический жанр, влечение к которому у Т. Н. Хренникова неизменно, — инструментальный концерт. Правда, здесь после блестящего дебюта — Первого фортепианного концерта у него последовала значительная временная пауза, поскольку центр творческих увлечений композитора сместился в область музыкального театра, симфонии, песни, музыки для кино и драматического театра. Но с конца 50-х годов из-под его пера выходят одна за другой партитуры инструментальных концертов, каждый из которых сразу же овладевает вниманием исполнителей и слушателей, а все вместе они являют собой одно из самых интересных художественных явлений в бурно развивающемся жанре, переживающем в XX веке пору нового Ренессанса. Вслед за Первым фортепианным концертом Первый и Второй скрипичные, Второй фортепианный, Виолончельный, наконец, Третий фортепианный концерт, которым Тихон Николаевич встретил свое 70-летие, стали одними из самых репертуарных произведений современной симфонической концертной эстрады.

Что роднит эти индивидуально-неповторимые произведения? Какими чертами отличается творческий почерк Т. Н. Хренникова в сфере инструментального концерта?

В XX веке концерты для различных инструментов с оркестром во многих случаях претерпевали столь интенсивное переосмысление функций различных компонентов музыкальной ткани, что сольная партия начинала растворяться в оркестровой массе. Часто рождаются не инструментальные концерты в собственном смысле слова, а симфонии с той или иной солирующей партией. Даже могучее звучание фортепиано в подобных случаях с трудом выдерживает неравное единоборство с многосложными оркестровыми тутти. Скрипке же, виолончели, альту, чьи тембры не обладают и столь специфической яркостью, и столь огромной динамической амплитудой, приходится в аналогичных ситуациях еще намного сложнее. Такие концерты в известной мере расширяют выразительные рамки жанра, но в то же время размывают их, лишая определенности

грани между симфонией, симфонической поэмой и собственно инструментальным концертом, как таковым.

Т. Н. Хренников непоколебимо уверен в том, что концерт — это творческое соревнование, диалог, состязание в виртуозности между солистом и оркестром. Ничуть не обедняя сферу оркестровых звучаний, насыщая ее богатством тембровых красок и иных выразительных приемов современного симфонизма, он всегда уделяет огромное внимание сольной партии. Блеск ее виртуозных пассажей, безбрежный мелодический разлив кантиленных эпизодов никогда не заглушаются оркестровыми тутти, а «соперничают» с ними в динамизме развития, во впечатляющей силе.

С точки зрения образного содержания все инструментальные концерты композитора привлекают ярко выраженным тонусом жизнерадостного мироощущения, полнотой восприятия и творческого претворения явлений окружающей действительности. Импульсивная энергия, рождающая в соревновании солиста и оркестра кульминации огромного динамического напряжения, нежнейшая поэтичная лирика — вот «интонационные полюсы» этих партитур. Между ними — широкий спектр самых различных эмоций, интеграция которых дает многозвучную панораму нашего сегодня, нашей, по словам поэта, бучи боевой, кипучей.

Мелос концертов Т. Н. Хренникова, вся структура их музыкальной ткани неизменно носит ярко выраженный русский национальный характер. Это сказывается и в особой, чисто русской распевности мелодических линий, и в широком применении подголосочной полифонии, интонационного сопряжения нескольких кантиленных мелодий, и в идущем от русских классиков принципе трактовки сольной партии в двух сосуществующих и контрастирующих аспектах — эффектной «нарядности» изложения динамичных разделов формы, когда бравурность обретает функции интенсивного развития интонационного материала, и той «всепроникающей кантиленности», когда поет не только мелодия, но каждый гармонический аккорд, тембральная краска. Все это воплощается композитором в отточенно-четких структурных формах, безупречных по ясности мысли и логике развития ее.

Композиторская активность Т. Н. Хренникова, как видим. велика в самых различных жанрах. Количество его художественно значимых

творческих свершений велико и множится год от года. В этой связи следует назвать еще многие его сочинения.

«Я не мог бы выделить, — говорит Тихон Николаевич, — из всех жанров, в которых работаю, единственный, чтобы отметить его особым пристрастием. Все они одинаково важны…» (68, с. 13).

Широта спектра творческих интересов характерна для Т. Н. Хренникова на его музыкантско-жизненном пути. Рядом с симфонией, оперой, инструментальным концертом, балетом, мюзиклом в списке его произведений — музыка к кино- и телефильмам, драматическим спектаклям, хоры, романсы, песни. О многих из них речь уже шла. К сказанному следует добавить яркую, образно-впечатляющую музыку к постановке М. А. Булгакова «Дон-Кихот», музыку ко многим телевизионным и кинофильмам — «Поезд идет на Восток», «Донецкие шахтеры», «Кавалер Золотой Звезды», «Верные друзья», «Время выбрало нас», «Капитанская дочка», «Руслан и Людмила»… Тематика этих фильмов самая разнообразная: сказочно-легендарная из эпохи Древней Руси, историческая — из прошлых веков, поры Великой Отечественной войны, мирного созидательного труда советских людей. Сюжеты и «жанровые тональности» их — эпические, комедийные, драматически напряженные вплоть до трагедийной остроты. Но неизменна при этом большая роль музыки в общей драматургической концепции фильма и особенно песенных номеров, как неких «магических кристаллов», концентрирующих в себе выразительную силу психологической характеристики персонажа, сюжетной ситуации, связанной с линией развития его образа. Примечательно в данном контексте следующее высказывание композитора: «Я люблю писать музыку для кино. Особенно к тем кинофильмам, где ей предназначена серьезная роль. Здесь меня привлекает именно конкретность задания, определенность образов, ситуаций. Все это как бы импульс к действию, первый шаг, вызывающий ответную реакцию в композиторской фантазии, а чаще всего и неожиданные музыкальные ассоциации. Многие киносценарии, например, предполагают песню героя, которая должна звучать в определенном драматургическом моменте. Такая песня, конечно, рождается как «законное дитя» режиссерского и композиторского замысла. Но иной раз песня возникает произвольно, уже в самом процессе работы над фильмом» (68, с. 11).

Музыку в фильме Тихон Николаевич, таким образом, понимает не в качестве звукового ряда, «аккомпанирующего» развитию сюжета, а как важный компонент общей драматургической концепции. Экранная песня при этом служит одним из главных выразительных средств, и рождается она нередко у композитора «произвольно, уже в самом процессе работы над фильмом».

Разумеется, есть у Т. Н. Хренникова и песни, написанные вне связи с каким-либо фильмом. Примером здесь может служить хотя бы прелестная лирическая миниатюра «Московские окна» (стихи М. Л. Матусовского), отличающаяся какой-то особой доверительно-задушевной музыкальной интонацией…

Следует подчеркнуть, что с годами творческая активность выдающегося советского композитора становится все более динамичной, художественная фантазия его рождает новые и новые шедевры. 70-летие со дня рождения Тихон Николаевич встретил Третьим фортепианным концертом и комической оперой «Доротея», в которых совершенство зрелого мастерства служит полному и глубокому раскрытию художественного потенциала музыкальных образов, полных энергии молодости. Впереди новые замыслы, новые масштабные свершения.

Т. Н. Хренников — превосходный исполнитель своих сочинений. Когда Тихон Николаевич показывает свои новые работы в профессиональной аудитории, то поражаешься мастерству, с которым он воспроизводит все структурные элементы партитуры. Своим «композиторским» голосом он в состоянии ясно и определенно передать образное содержание партий солистов-певцов даже в сложных ансамблях новых опер. Фортепианная же техника Тихона Николаевича заслуживает особого разговора. Немного найдется композиторов, которые держали бы себя в такой великолепной исполнительской форме.

Крупнейший советский музыкант Е. Ф. Светланов, часто выступающий с Т. Н. Хренниковым на концертной эстраде и являющийся одним из лучших исполнителей его симфонических партитур, так пишет о нем как о пианисте: «Прекрасное пианистическое дарование Хренникова не вызывает сомнений. Казалось бы, что для композитора, садящегося за фортепиано, чтобы исполнить им же созданное сочинение, не возникает сложных

проблем. И тем не менее каждый раз, где бы ни приходилось выступать Хренникову, он относится к любому своему выступлению с исключительной ответственностью, не прощая себе ни малейшего исполнительского просчета. Его выступлениям всегда предшествует огромная напряженная работа за инструментом…

…Исполнительское дарование Хренникова всецело связано с характером его музыки. Вот почему так ярко и неповторимо звучание его произведений в авторском исполнении. Предельная эмоциональность, ясность замысла, большая простота в сочетании с необыкновенной силой жизнеутверждения — вот основные черты хренниковской музы, столь отчетливо предстающие перед слушателями, когда сам композитор — за роялем» (см. 59, с. 111–112).

Эта объемная характеристика исполнительского мастерства Тихона Николаевича ясно высвечивает его параметры — профессионально безупречный пианизм прославленной нейгаузовской школы, помноженный на мощную впечатляющую силу ярчайшей композиторской индивидуальности, которая всегда создает эффект сиюминутного рождения прекрасной, изумительной музыки.

Т. Н. Хренников уже многие годы — один из ведущих профессоров класса сочинения в Московской консерватории. Он воспитал несколько десятков хороших композиторов-профессионалов, среди которых неординарностью дарования выделяются, в частности, Е. Агабабова, В. Астрова, М. Богданов, М. Броннер, Г. Воронов, И. Габели, А. Джафарова, Ш. Исхакбаева, Т. Кажаева, В. Кикта, М. Коваль, Е. Кожевникова, А. Корчинский, Е. Ларионова, А. Лушин, О. Магиденко, А. Мельников, В. Овчинников, Б. Петров, А. Попов, В. Пикуль, Л. Пулатова, А. Раскатов, В. Улановский, М. Хасанова, А. Чайковский, О. Чаргейшвили, Е. Чемберджи, Т. Чудова, В. Шлеенков, И. Энская.

Примечательно, что творческие индивидуальности их. самые разнообразные. Это обстоятельство, равно как в принадлежность учеников Тихона Николаевича к различным национальным школам — убедительное свидетельство того, что он в педагогике последовательно придерживается принципа бережного развития каждого молодого таланта. Это подтверждает один из его наиболее талантливых учеников А. Чайковский, являющийся вместе с Т. Чудовой ассистентом Т. Н. Хренникова в его консерваторском классе и потому особенно

хорошо знающий своего профессора: «Встречи, занятия с ним очень много дают каждому из нас как композитору и как человеку. Тихон Николаевич с самого начала приучает с большой требовательностью относиться к каждому такту сочиняемой нами музыки, пусть даже заведомо ученической. Заставляя нас по нескольку раз переделывать неудачное место, учит профессионализму, мастерству и в то же время терпению и трудолюбию. Удивительно, как точно определяет Тихон Николаевич часто неясно выраженную манеру письма каждого своего ученика в отдельности. И очень часто тонко, с большим тактом, не ограничивая индивидуальность молодого музыканта, Тихон Николаевич занимается с ним композиторской техникой, приучая с каждым разом все к более и более высоким критериям… Наш профессор на уроках всегда доброжелателен, но в то же время требователен. Замечания его всегда конкретны и, что очень важно, основательны. И даже если Тихон Николаевич полностью раскритикует новое сочинение или заставит несколько раз переделывать, мы понимаем, что этот большой мастер советской музыки прав, и скорей хочется исправить то, что оказалось неудачным, сделать лучше…

Он часто говорит, что его цель — никоим образом не ущемлять творческую индивидуальность ученика, а только бережно направлять ее и дать ей свободно развиваться. И надо сказать, что ему это блестяще удается…» (см. 71, с. 179–181).

Педагогические принципы эти являются развитием методов учителя Т. Н. Хренникова — В. Я. Шебалина, который в свою очередь воспринял их от Н. Я. Мясковского. Таким образом, как профессор Московской консерватории Тихон Николаевич продолжает замечательные традиции двух крупнейших мэтров советской композиторской школы, воспитавших десятки первоклассных мастеров.

Советская действительность вызвала к жизни тип нового художника, у которого личный творческий труд и общественная деятельность не только неразделимы, но являются важнейшими взаимообогащающими компонентами единого целого.

Общественная деятельность такого художника-гражданина обусловливает его теснейшую связь с жизнью народа, а она в свою очередь служит сильнейшим стимулом создания новых и новых

произведений. Произведения же эти упрочивают авторитет композитора-творца у широких слушательских масс и тем вновь активизируют его участие в жизни народа, партии, государства.

Жизненный путь Тихона Николаевича Хренникова — ярчайшее подтверждение плодотворности такого единения сфер чисто творческого труда и общественной деятельности. Он — кандидат в члены ЦК КПСС, депутат Верховного Совета СССР, заместитель председателя Комитета по Ленинским и Государственным премиям в области литературы, искусства и архитектуры при Совете Министров СССР, первый секретарь правления Союза композиторов СССР, президент Ассоциации деятелей советской музыки Союза советских обществ дружбы и культурных связей с зарубежными странами. Много у него и иных общественных обязанностей. При этом Тихон Николаевич никогда не допускает, чтобы он «числился» где-либо. Он всегда активен в выполнении всех общественных функций.

Разумеется, это удается ему лишь благодаря жесточайшей дисциплине распределения времени, умению работать предельно четко и собранно.

Наиболее значима работа Т. Н. Хренникова на посту первого секретаря правления Союза композиторов СССР. С 1948 года он бессменно руководит всесоюзной композиторской организацией. Руководит авторитетно, сплачивая композиторов на решении важнейших задач, выдвигаемых Коммунистической партией, активно способствуя высокому идейно-художественному уровню советской музыки, достижению ею новых и новых успехов. Его коллега по секретариату Союза композиторов СССР, председатель правления Союза композиторов РСФСР, виднейший мастер советской музыки Р. К. Щедрин так характеризует работу Т. Н. Хренникова на этом посту: «В значительных успехах советской музыки… есть определенная личная заслуга руководителя Союза композиторов СССР. Я много лет ежедневно наблюдаю его на этой работе вблизи и, может быть, мне это виднее, чем другим. Что же делает Тихона Николаевича настоящим музыкальным вожаком? Сочетание авторитета музыканта с редкими человеческими достоинствами.

Талант радоваться достижениям других — собратьев, коллег. Ничей успех не чужой! Искренний интерес к музыке других. Умение

воспринимать услышанное объективно — не через очки своих етилевых пристрастий. Подлинная доброжелательность.

Сверхмобильные реакции. Способность все схватить и понять с «четверти тона», мудрость стратегии, колоссальный опыт человеческого общения. Абсолютная неподверженность панике в трудных условиях — будь то острая дискуссия, жаркий спор, горячая обстановка предпленумной страды» (см. 75, с. 11–12).

Много, очень много сделал Т. Н. Хренников для нашей композиторской организации. Его деятельность на посту ее руководителя — целая эпоха ее истории. Эпоха, полная динамизма развития. Эпоха дальнейшего расцвета советской композиторской школы, окончательного формирования ее как синтеза десятков национальных музыкальных культур, достигших расцвета в условиях общества зрелого социализма.

Композитор, педагог, исполнитель-пропагандист собственных сочинений, виднейший музыкально-общественный деятель — таковы основные грани жизненного и творческого пути Т. Н. Хренникова. Каждая из них полна множества масштабных творческих свершений.

Крупнейший представитель старшего поколения советских композиторов Ю. А. Шапорин так сказал про Тихона Николаевича: «Под перо невольно напрашивается слово, которым хочется определить главную черту композитора, пользующегося такой любовью народа. Это слово — щедрость! Щедрость таланта, души, человеческого и художественного обаяния…» (см. 73, с. 181).

Да, поистине щедро одарен замечательный мастер советской музыки Тихон Николаевич Хренников. Свой выдающийся талант во всех разнообразных гранях он непрерывно развивает. Множатся его великолепные произведения, растет число его учеников, неизменно активна его плодотворнейшая музыкально-общественная деятельность.

Концерты

Фортепианные концерты

Т. Н. Хренниковым написано три фортепианных концерта. В творчестве композитора эта работа в области концертных форм играет важную роль. Все концерты крупномасштабные, многочастные.

Первый концерт для фортепиано с оркестром, написанный в студенческие годы, — одно из первых крупных сочинений молодого Т. Хренникова — создавался в 1932–1933 годах, когда композитору было всего 20 лет. Впоследствии дирижер Е. Светланов писал, что благодаря концерту композитор звонко и ярко заявил о себе. Концерт был посвящен «Учителю — Виссариону Яковлевичу Шебалину», под руководством которого Т. Хренников окончил Московскую государственную консерваторию.

С точки зрения становления творческого почерка Первый концерт для фортепиано с оркестром представляет несомненный интерес. Многообразие содержания, основная лирико-драматическая направленность концерта, разрешающаяся в светлом жизнерадостном финале, составляют определенную концепцию. Индивидуальные черты тематизма в сочетании с обобщенностью материала, оригинальность решений в развертывании музыкальных образов путем создания тематических связей образуют появление своеобразных драматургических взаимоотношений между контрастными частями цикла.

Первая часть концерта — Allegro фа мажор — яркая, виртуозная, экспонирующая энергичные волевые и лирические образы.

Главная партия дает импульс для последующего развития. После двух активных аккордов оркестра основное изложение материала главной партии происходит у фортепиано. Решительные акцентированные квинтовые ходы, заостренные интонационно, составляют эмоционально-образное развитие темы. Отличающая главную партию, можно сказать, «нерасчетливая» мелодическая щедрость, свойственная начинающим художникам, здесь, несомненно,

видна. Главная партия содержит эмбрионы тем всей I части, элементы, которые будут дальше развиваться: характерные ритмы, мелодические попевки, гармонические сопоставления. Так, например, упрямо-волевые, решительные, нисходящие квинтовые обороты не только являются прочным «фундаментом» главной партии, они проникают в связующую и побочную партии (сначала в завуалированном, а затем в подчеркнуто открытом виде). Поэтому вся I часть крепко спаяна общностью тематического материала, что определяет ее драматургическое положение в цикле: монолитное, почти нерасчленяемое упруготемпераментное начало, раскрывающее целенаправленное волеизъявление человека. В этом умении создать тематические связи заключено одно из достоинств Первого концерта и творческая удача молодого композитора.

Интонационная насыщенность, включающая диссонантные звучания, ритмическое разнообразие, энергичная моторика главной партии воспринимаются теперь иначе, чем в годы создания концерта. Раньше молодого автора обвиняли в антиромантичности. Явно выраженная продуманность интонационных связей и стремление к сдержанности эмоций, вероятно, дали повод к таким рассуждениям, тем более что в те годы была тенденция отрицательной оценки так называемых «интеллектуальных» рационалистических сочинений. Известно, что и некоторые фортепианные сочинения С. С. Прокофьева в 30-е годы не были сразу поняты. И хотя интонационный склад I части концерта Т. Хренникова отличался от прокофьевского фортепианного стиля большей мягкостью, все же сочинение вызывало разноречивые оценки, дискуссии, споры.

В настоящее время, слушая Первый концерт, подходишь к его тематике по-новому, более зрело, и понимаешь, что I часть концерта была попыткой молодого композитора найти новые музыкально-выразительные средства и смело изобразить бурный поток энергии, движения, как импульса жизни, как утверждающего начала. Решительный выход из привычных для фортепианных концертов образов, новизна замысла и новизна отбора музыкально-выразительных средств отличали замысел молодого Т. Н. Хренникова.

Побочная партия (цифра 7), хотя отчасти интонационно связана с главной, в основном контрастна ей, противопоставлена тонально и образно. Лиризм и поэтичность отличают побочную партию.

Слегка танцевально-вальсообразная ее мелодия звучит сначала у фортепиано, а затем у солирующей флейты. Сопровождение камерного склада, изящное, плавное, гармонически представляет цепь септаккордов квартового состава, создающих впечатление текучести, мягкости.

В разработке исключительно велико преобразование тематического материала, его взаимопроникновение, особенно интонаций побочной и связующей партий, стремление к нерасторжимому единству общего потока, сцементированного квинтовыми интонациями главной партии. Уже для молодого Т. Хренникова характерно подчеркивание интонационного единства тематического материала, создание органически сочетающихся тематических комплексов.

Начатое в экспозиции и продолжающееся в разработке развитие отличается постепенным увеличением интенсивности, нагнетанием напряженности, идущим вместе с тенденцией объединения интонационного материала главных тем. Фортепианная каденция в начале разработки демонстрирует значение интонаций связующей партии, а затем тематической опорой разработки является двухкратное проведение побочной партии в слегка измененном виде по сравнению с экспозицией — нежная лирическая тема становится более экспрессивной, взволнованно-эмоциональной.

Логичность музыкальной драматургии — еще одно достоинство этой части концерта. Единому эмоциональному порыву соответствует четко выписанная форма сонатного аллегро, в котором все построение подчинено одной линии развития — непрекращающемуся нагнетанию к главной кульминации в области золотого сечения, составляющей одну большую волну. Экспозиция и разработка в композиции соединены общим для них моментом имитационного, полифонического, тембрового развития основных элементов главной, связующей и побочной партий на каждом новом этапе с большим разнообразием и напряженностью, а зеркальная реприза является именно той главной кульминацией, в которой тема побочной партии звучит у струнных сочно, ярко, страстно, вместе с полнокровным, широко размашистым контрапунктом в октавном изложении у фортепиано. Композиция подчеркивает стремительность моторики, роль устремления, энергичного движения к эмоционально

насыщенному лирическому центру. Главная партия в репризе продолжает линию темпераментного проведения материала; по сравнению с экспозицией, она мало изменена, лишь по-иному инструментована. Как и в экспозиции, основное ее изложение поручено фортепиано.

По I части концерта можно судить об особом, свойственном молодому Т. Хренникову отношении к музыкальной драматургии. Процесс взаимопроникновения, взаимо-обогащения тематического материала происходит во всех частях сонатного аллегро и значительно способствует симфоническому развитию, отличающему также все части сонатного аллегро — и экспозицию, и разработку, и репризу.

Вторая часть — Andante ре-бемоль мажор — контрастна к предыдущей части. Рассмотрение внутреннего мира человека сделано в новом ракурсе. Углубляется лирикоромантическая линия. Вся II часть построена, как единая эмоциональная волна. Сначала сдержанно-задумчивое соло фагота на пиццикато струнных ведет повествование в спокойных, умиротворенных тонах. Затем возникает импровизационно-варьированное развитие мелодии в партии фортепиано, звучащее раскованно-свободно, доверчиво-искренне. Насыщение фактуры полифоническими подголосками и имитациями, темповая «раскрепощенность», увеличение диапазона звучания и широты дыхания, появление характерных параллельных квинт в сопровождении — все вносит элемент эмоциональной насыщенности. Небольшое развитие основных интонаций темы у струнных и у духовых инструментов, короткий, но энергичный «взлет» вместе с фортепиано приводит к кульминации (цифра 4): на фортиссимо в октавном изложении у фортепиано торжественно звучит первоначальная тема II части, поддержанная струнными. Страстная, пылкая кульминация приходится опять на область золотого сечения трехчастной формы.

Andante Первого фортепианного концерта во многом определяет черты медленных частей концертов и симфоний Т. Хренникова. Найденное здесь волнообразное развитие к кульминации в области золотого сечения, исходящее из подчеркнутой роли мелодической линии, ее широты и непрерывности, из вариантного развития, найдет в дальнейшем яркое выражение.

Русский народный колорит, проявившийся в Andante через лирическое начало, в обеих последних частях развит в жанровом плане. Противопоставление I, III и IV частей лирической II части имеет свой смысл: возвращение из сферы лирической задушевности к жанрово-народным сценам представляет собой закономерный поворот к «действию», к энергии, к активности, к движению. III и IV части перекликаются с настроением I части; создаваемый здесь контраст крупномасштабный: между частями цикла.

Третья часть — Allegro до мажор — в основном моторная, токкатная. Трех-пятичастная ее форма ABCBA построена таким образом, что крайние части (A, B) наиболее развернуты, наполнены движением, волей. Моторика первого раздела (A) более своеобразна, чем второго (B), ее метроритм основан на народных плясовых интонациях, окрашенных здоровым, чуть грубоватым юмором. Переменность метра, пяти- и семидольность с характерным ритмом, острые синкопы, сурово-твердые, энергично подчеркнутые сдвиги гармонии на секунду, пульсирующая напористость переклички фортепиано и оркестра, общее активное энергично-порывистое настроение создают ощущение свободы, такого восприятия жизни, в котором включение в борьбу означает радость бытия.

Второй танцевально-токкатный раздел (B) более обычен. Игрово-скерцозное, изящное изложение темы вносит новый молодежно-лучезарный, шутливый оттенок в непрерывное движение. Большая роль отдана здесь фортепиано. После каденции, в которую включены интонации тем I и II частей, и небольшого развития наступает середина (C).

Натиск воли, напряжения, стихийности, темперамента отступает перед красотой мечты. Обаятельная, светлая, парящая в высоком регистре, чуть статичная тема у фортепиано неожиданно освещает III часть кристально светлым, серебристым светом, чистотой, благородной верой в счастье. Прелесть середины в ее поэтичности, романтической приподнятости. Эмоциональное восприятие новизны этой «тихой» кульминации на пиано достигается помещением ее в центр структуры композиции, в которой движение и порыв играют главную роль и «окружают» мечту.

Следующее затем развитие темы второго раздела (B) со стремительным фугато и яркими нарастаниями вновьприводит к

своеобразной моторике Темы первого раздела (А) и небольшому успокаивающему заключению.

Особенности Первого концерта во многом определяются IV частью — финалом Andante. Molto allegro. Он имеет своеобразную пластику подачи тематического материала. В начале лирическое и импульсивно-действенное резко отграничены, отделены. Во вступлении ласково, задушевно поет кларнет соло лирическую непритязательную, скромную простую мелодию народного склада, его сменяет гобой соло со струнными инструментами, а затем в главной партии появляется быстрое, моторное движение, в основном связанное с изложением тематизма у фортепиано.

Фортепиано начинает играть большую роль при возвращении лирической темы, которая развивается, показывается в каноне флейты соло и фортепиано, драматизируется, приобретает новые черты в фортепианной каденции, становясь напряженной, страстной, и, наконец, достигает эмоционального «взрыва» в самой яркой во всем концерте кульминации.

Реприза моторных тем и кода прочитываются как обобщение смысла предыдущих событий, как суммирование лирического и действенного начал, слияние воедино прозвучавших интонаций. Особенно хороша здесь кода с виртуозно ликующими, блестящими, эффектными выступлениями пианиста.

Своеобразие композиции финала прежде всего — в ощущении праздника, в создании единства настроения, в такой выстроенности формы, которая сохраняет волнообразное движение к главной кульминации при сочетаний лирических образов и моторно-импульсивных.

Большое значение в Первом фортепианном концерте жанрового начала сказывается на композиции цикла и характере тематического материала, на принципах развития и роли полифонически-подголосочных имитаций контрапункта. Но главный эффект, создаваемый масштабными контрастами, — цельность сочинения, поддержанная единством строения, интонационно-тематическими связями между частями и точно расставленными кульминациями. Внутреннее развитие крупными волнами в каждой из частей создает условия для непрерывного симфонического дыхания. Каждая волна строится так, чтобы подчеркнуть композицию целого. В I части

кульминация на репризе побочной партии была у струнных с контрапунктом фортепиано; во II части кульминация приходилась на репризу основной темы у фортепиано и струнных и превышала своей интенсивностью первую. В III части «тихая» кульминация у фортепиано в сопровождении струнных и деревянных как бы становилась трамплином для завоевания новых эмоциональных высот в IV части, кульминация которой была самой выдающейся и совпадала с фортепианной каденцией. Таким образом, роль фортепиано к концу концерта непрерывно возрастает, партия фортепиано становится все более виртуозной.

Историческое место Первого концерта Т. Н. Хренникова в развитии советской музыки очень точно определил музыковед И. И. Мартынов, сказав о нем, как о «значительном событии музыкальной жизни того времени», и правильно почувствовав направленность творчества молодого Т. Н. Хренникова: «…его произведение отмечено печатью молодости не только одного композитора, но и всего советского искусства, вступившего в период высокого творческого подъема, обогащенного образами и чувствами бурно расцветающей новой жизни. Отсюда жизнерадостность общего настроения музыки концерта, в которой сочетаются лирика и задорный юмор, увлекают ритмическая упругость и неожиданность контрастов, блеск фортепианного письма» (см. 41, с. 18).

* * *

Второй концерт для фортепиано с оркестром отделен от Первого более чем тремя десятилетиями, творчески чрезвычайно насыщенными в биографии композитора. Особенность, неповторимость концерта, его непохожесть, единичность определены прежде всего связью его музыкальных образов с современностью.

Нынешний век богат космическими событиями. Блестяще совершенные впервые в мире полеты советских космонавтов в 70-е годы уже рассматривались не как уникальные эксперименты, а как планомерное расширение теоретических исследований, кругозора людей нашей планеты. Многие советские композиторы посвятили свои произведения этим великим открытиям, воспевая пытливую

человеческую мысль. Среди таких сочинений были симфонии, вокальные циклы, симфонические поэмы, огромное количество песен. К ним принадлежит и Второй концерт для фортепиано с оркестром Т. Н. Хренникова. Красивый, сложный и увлекательный духовный мир активно действующего высокоинтеллектуального современного человека — мыслителя с сильными чувствами и романтически приподнятыми мечтами, первооткрывателя неизведанных пространств вырисовывается в музыке концерта.

Но не с темы мечты начинается концерт. I часть — «Интродукция» — открывается волевой, спокойно-уверенной темой. Действенно-напряженная решительная сила свойственна ей. Сначала изложение одноголосно; диссонантность создается внутриинтервальная; и хотя мелодическое построение таково, что в нем есть опора на русские народно-романсовые секстовые интонации, хроматизм вносит ощущение непрекращающегося нагнетания. Затем появляется двухголосие — устремленность мелодии баса вверх способствует тому, что внешне бесстрастный собранно-строгий рисунок наполняется динамикой. Трехголосие следующего предложения приводит к изложению темы секстами и окончанию первой волны.

Следующая эмоциональная волна (после цифры 2) — еще более непреклонная и активная: чем дальше идет развитие, тем властность и целеустремленность проявляются сильнее, тем плотнее становится аккордовая фактура, тем темпераментнее, значительнее и напряженнее выявляется логика развертывания. Сосредоточенные, лаконичные, сдержанные фразы знаменуют трудное восхождение по ступеням вверх. Это постепенное напряженное постижение конечной цели обретает жизнеутверждающий ритм; пульс движения учащается, преодоление препятствий силой молодости из категорий логически-рациональных переходит в эмоционально-динамические.

Ощущение независимости… Может быть, стремление к мечте, а может быть, достижение ее и вновь обретение сил для утверждения новых идеалов… Восторг творческой свободы и бесконечности… Неожиданность открытия, неиссякаемая одухотворенность поэтики непрерывного потока мыслей… Словом — неоднозначность начала второго раздела (цифра 4). Воспевание обретенной красоты — таково

значение новой темы мечты, раскрывающей щедрость, широту души русского человека.

Неожиданность «срабатывает» безошибочно ярко: до-мажорное трезвучие с малой ноной*ре-бемоль*после нагромождения сложных по структуре септаккордов звучит как кульминация радости и вдохновения. Вступление струнной группы оркестра (цифра 5) с выразительным контрапунктом скрипок — мелодическим вариантом устремленной вверх басовой темы из двухголосия первого раздела — и с напряженными фразами альтов и виолончелей придает всему второму разделу глубину, ощущение живой страстной человеческой мысли.

Свежесть дыхания, новый подъем чувств приносит заключительное построение, о котором верно сказала музыковед О. Левтонова: «Настойчивое повторение одной и той же высокой ноты*(ре-бемоль),*порученное звонкоголосому по тембру ксилофону, как бы имитирует позывные космических кораблей. Эта невольная ассоциация в сочетании с охватом большого звукового диапазона… еще более усиливает впечатление безграничности простора, в котором, словно постепенно отдаляясь, растворяются последние звуки столь многозначительного символического сигнала — неизменного спутника нашего века» (37, с. 75–76).

Структурный план «Интродукции» — контрастная двухчастность с главными тональностями ля минор и до мажор — продиктован сопоставлением двух взаимосвязанных образов: постижение мира с напряженными творческими тревогами, поисками и радость приобщения к мировым открытиям с мечтой об увлекательном будущем. Удачно выбрана здесь форма. Нет возвращения к начальному этапу, хотя и используется во втором разделе в контрапункте к основной теме одна из важнейших целеустремленных интонаций первого раздела. Новое качество музыкального материала во втором разделе утверждает необычность и одухотворенность образа мечты, его эмоциональную насыщенность и красоту.

«Интродукция» вводит во II часть концерта «Сонату». Здесь наглядно представлена кипящая, бурлящая энергия потока музыки.

Композиция «Сонаты» не только является репродукцией движения, но и сама построена на принципах усиления, нагнетания, непрерывности накопления энергии.

Первая, до-мажорная тема вступления импульсивна, энергична благодаря пунктирному ритму и волевым триолям. Прием интонационного «отталкивания» (от*соль,* от*ми-бемоля)* и повторения ноты *до* как первой вершины, которую перекрывает дальнейший мелодически подчеркнутый порыв, особенно характерны. Благодаря октавному «плоскостному» изложению темы ее начало как бы выделено в «крупный план».

Аналогичный прием укрупнения ракурса при показе темы использован в начале изложения второго тематического материала (главной партии) в ре миноре (цифра 2): опять фортепианная партия главенствует, короткие аккорды струнных сначала пиццикато, затем арко служат только изящным фоном для стремительного развертывания. Теперь двухголосное изложение и перекличка придают большую насыщенность движению.

Дальнейшее развитие строится таким образом, что каждая завоеванная вершина завершается аккордами тутти.

Несколько более сдержанный темп (цифра 5 — Meno mosso и цифра 6 — Poco meno mosso) как бы фиксирует внимание слушателя на активном интонационном развитии обеих тем и на их соединении.

Первая и, как увидим из дальнейшего, единственная «передышка» наступает в «Сонате» при появлении нового музыкального образа побочной партии в ми-бемоль мажоре: первый тематический материал (цифра 8) у кларнета соло и второй — у фортепиано. Этот музыкальный образ, очень характерный для музыки Т. Н. Хренникова, слегка окрашенный юмором, будет играть большую роль в разработке.

Разработка, в которую включейа фортепианная каденция, и реприза представляют собой единое, неделимое построение, крупноформатную «волну». Динамика развития тем расположена по всевозрастающей линии к кульминации. Сначала несколько раз звучит пульсирующая тема вступления, затем начинается фортепианная каденция в далекой тональности — до-диез миноре с главной и побочной партиями. При возникновении второго тематического материала побочной партии в до мажоре, как темы фуги, он видоизменяется; решительная поступь акцентированного мажорного трезвучия придает ему мужественность, маршеобразность. Часто употребляемые имитации еще больше подчеркивают накопление волевых импульсов и неиссякаемую силу упорного развития.

Хотя до мажор и быстро появился в разработке, последующий показ этого материала по субдоминантовым тональностям (в ре-бемоль, ля и фа мажоре) набирает мощь стремительного движения опять к до мажору. Интенсивность полифонического звучания нарастает благодаря «сжатию» расстояния имитационного вступления второго тематического материала до полутакта (вместо целого такта до того). Увеличивается диапазон звучания, что особенно заметно при повторении полутоновых интонаций, «разбросанных» на октаву и на две октавы. Триольное изложение также насыщает завоевание мелодических вершин музыкального развития перед самой кульминацией.

Кульминация-реприза фуги в до мажоре — сильная, мощная, с могучим дыханием на фортиссимо, с акцентами, с октавным изложением имитаций маршеобразного материала — одновременно является репризой побочной партии. Сфера до-мажорной тональности устанавливается окончательно; появившийся в развитии материал на соль-мажорном трезвучии уже воспринимается как доминанта. Но развертывание динамики продолжается, вступает оркестр. Мелькают интонации из вступления, и главная партия звучит в до миноре в оркестре — у струнных и духовых, с веселыми звонкими нотами ксилофона, мощными басами тубы и тромбонов. Это реприза главной партии, мощная, интенсивная. Празднично ликующее настроение ощущается до последних тактов «Сонаты», когда яркий до мажор утверждается в первом тематическом материале побочной партии, в пылких жизнеутверждающих октавных стремительных фразах фортепианной партии, в мощном, могучем звучании тоники на фортиссимо.

Между II и III частями контраста фактически нет: энергичное движение, характерное для «Сонаты», продолжает развиваться и в «Рондо». Оно принимает только иную окраску, становится более праздничным, упоительно блестящим, озорным.

«Рондо» демократичнее, доступнее по музыкально-выразительным средствам, проще предыдущих частей. Оно рисует сочную, народно-жанровую картину веселья, массового гуляния, жизнелюбивую толпу людей, охваченную радостью, ликованием. Смысл финала хорошо раскрыт дирижером Е. Ф. Светлановым: «Здесь композитор не дал резко контрастирущего материала, а пошел по

линии наибольшего сопротивления, если можно так выразиться… Хренников предлагает задорное, полное юмора, упругое по ритму «Рондо». Темп этой части умеренно сдержанный. Чеканная тема с повторяющимися первыми четырьмя звуками на фоне подхлестывающего аккомпанемента оркестра с первых же тактов захватывает слушателя. В этом плане построен весь финал концерта…» (57, с. 124).

Действительно, остродиссонантные звучания тоники соль мажора, «обросшей» секундами, с пульсирующим ритмом сопровождения, выделяют рефрен, его шуточноюмористический, танцевально-театральный, броский, задорный оптимизм. В стихию танцевальности вовлечен и первый ми-минорный эпизод (цифра 2), но в нем подчеркивается сначала более плавная, элегантно-изящная танцевальность, и затем — парная перекличка в духе шутливых народных частушек. При возвращении рефрена основная его задорная тема звучит у оркестра, а в процессе трансформации его включена эффектная фортепианная партия; возникает новый вариант рефрена, существенно обогащающий изложение, усиливающий праздничное настроение.

Центральный, второй эпизод (цифра 4) более контрастен к предыдущему развитию; его до минор вносит эле-мент обновлений и тональный план, а жанрово-танцевальная сфера представляется в другом ракурсе, эмоционально-образная структура осложняется. Появляется более земной, грубовато-утяжеленный юмор во вступлении перед фугато; тема фугато сосредоточенно-упругая, четкая, с подчеркнутыми уменьшенными квинтами усиливает впечатление напряженности; при развитии фугато она приобретает экспрессивно-взволнованный характер, комплексы вертикали вносят в полифоническое развитие ритмическое разнообразие, к концу эпизода обостряется впечатление, динамизируется тема. Почти весь второй эпизод представляет собой фортепианную полифоническую каденцию. Однако фугато здесь представлено не в строгом классическом духе, а в свободно-концертном; фактура его связана не только с закономерностями экспозиции трехголосной фуги, но также и с вариантно-подголосочными и интонационными сонатными принципами разработки, предполагающими большую свободу и, главное, четкую устремленность к кульминации.

«Рондо» заканчивается повторением рефрена, первого эпизода и снова рефрена, что образует замкнутую трехчастную форму с элементами рондо. Смысл такого подчеркивания заключается в контрастном противопоставлении формообразующих признаков с тональным замыслом. Во всех соль-мажорных рефренах и ми-минорных первых эпизодах экспонируется доминанта (V и III ступени) к основной тональности концерта — до мажору. Тонально «Рондо» как бы является большим предыктом к эпилогу — теме мечты.

Крупномасштабное симфоническое дыхание угадано композитором при создании формы концерта в целом. До мажор не только главная тональность. Его роль конструктивно значительнее. В I части до мажор крепко связан с темой мечты, во II части до мажор отчетливо вышел в кульминацию разработки и ознаменовал репризу, в III части он подготовлен в рондо и явится в эпилоге опять с темой мечты. Таким образом, главные эмоционально-конструктивные моменты выстроены на праздничном, солнечном, радостном до мажоре. Арка между «Интродукцией» и «Эпилогом», утверждающими тему мечты в до мажоре, дополнительно придает композиционному решению концерта четкость и законченность.

Немаловажное значение в конструкции концерта имеет тембровое решение важнейших тематических образований. Концерт оправдывает свое назначение быть фортепианным, так как именно партия фортепиано выделяется в значительных смысловых местах. Так, например, стройность конструкции усиливается благодаря тому, что тема мечты всегда связана со звучанием фортепиано, кульминации всех трех частей выражены у фортепиано красочно, подлинна концертно, виртуозно.

Итак, концерт кончается темой мечты… «Такое решение цикла представляется весьма оригинальным и несколько неожиданным, — отмечает дирижер Е. Ф. Светланов. — Тем не менее форма произведения рассчитана точно и убедительно. Здесь проявилось верное ощущение целого, пропорций между частями, а также и внутри каждой из них. И чем больше слушаешь концерт, тем больше убеждаешься в органичности концепции, предложенной автором» (57, с. 124–125). Аналогично высказывание критика И. Е. Попова: «Щедра и богата фантазия композитора. Музыка Второго концерта блещет, сверкает. Но вот что примечательно: форма Второго концерта

отточенно-чеканна, бурная творческая фантазия пропущена через кристально ясную мысль композитора. Ничего лишнего. Предельный лаконизм, концентрация изложения. Ювелирная отделка деталей. И, что весьма существенно в данном случае, блестящая, виртуозно-эффектная и образно точная сольная партия фортепиано» (50).

Архитектоника целого играет большую роль в подчеркивании идейно-выразительных тематических моментов партитуры. Месторасположение темы мечты в самом конце концерта, несомненно, влияет на эмоциональное восприятие, на смысловые итоги. Яркий звонкий до мажор в «Эпилоге» еще мощнее, еще увереннее и радостнее, чем в «Интродукции». Упоение мечтой, призыв к подвигу, к смелости молодых творческих дерзаний — вот вывод из воспроизведения сильных чувств, страстного душевного подъема и праздничного настроения последних страниц партитуры Второго фортепианного концерта.

Перед исполнителями Второго фортепианного концерта стоят сложные задачи. В связи с тем, что композитор расширил тематический диапазон данного жанра, связав его с современностью, исполнителям прежде всего надо уловить и передать идейную значительность, величие мечты, высокий гуманизм и благородство деяний советского человека. Пианист должен не только мастерски владеть техникой, но быть зрелым мыслителем, обладать большой силой убеждения, глубоким человеческим теплом, сердечностью, чтобы высветить тему концерта в романтически приподнятом настроении, передать дыхание нашего легендарного времени, силу и мощь, размах дерзновенных стремлений в загадочные просторы галактики, в неизведанное будущее. Другими словами, пианист должен быть таким, каким предстает перед нами лучший интерпретатор концерта — сам композитор Т. Н. Хренников. Именно он умеет сочетать лирическую мечтательность с энергичным, активным, интенсивным развитием. Одно из таких превосходных исполнений вызвало восторженный отклик казахского композитора Г. А. Жубановой, чутко ощутившей архитектонически важные линии творческого замысла. Она писала: «Подлинным триумфом стало исполнение Т. Хренниковым своего Второго фортепианного концерта — блестящее, вдохновенное и артистическое выступление мастера. Интересно, что с каждым очередным новым показом Концерт

поворачивается новыми гранями — видимо, такова сила подлинного искусства.

Так, например, при первом прослушивании поразила лирика — чистая, светлая, по-юношески устремленная в мечту… При последующем — привлек внимание современный ритмический нерв, в котором были и молодой задор, и беспокойный пульс времени, и уверенная поступь к прекрасному завтра» (20, с. 114).

* * *

Третий концерт для фортепиано с оркестром Т. Хренникова представляет собой ценнейший вклад в советскую фортепианную музыку. Написанный в 1982 году и впервые исполненный автором с Государственным академическим симфоническим оркестром Союза ССР под управлением Е. Ф. Светланова 10 апреля 1983 года, он быстро завоевывает всемирную известность.

Концерт начинается необычно — с соло фортепиано. Торжественно звучит первая тема вступления Moderate, создающая впечатление жизнеутверждения, праздничности. На фоне остинатной интонационно яркой интервальной фигуры появляется энергично напряженная речитативная мелодия. Дальнейший разворот событий приводит ко второй теме вступления с терцовыми восклицаниями, интенсивно-динамичной, активной. Дважды ею заканчивается развитие сольной партии; первый раз она звучит у фортепиано в сопровождении оркестра, второй раз — у флейты и фагота в сопровождении фортепиано и оркестра более весомо, более насыщенно. Значение этой вопросительно-терцовой темы (в ней меняется терция мажора — минора, создавая ладовую неясность: си-бемоль мажор — минор) будет в дальнейшем раскрыто как очень важное для концепции автора. Во вступлении она играет роль колористическую и остротематическую. Настройка на до мажор резко «перебита» си-бемоль мажором (минором), создающим не только тонально-интонационную, но и эмоциональную окраску волевого призыва включиться в решение новых проблем.

Стремительное Allegro с его быстрыми четкими ритмами, виртуозным блеском производит впечатление эффектного, подлинно

концертного соревнования фортепиано и оркестра. Главной партии свойственно неумолчное движение, сопровождающееся сменяющими друг друга образами — сначала следует полифонически изложенный до-ди-ез-минорный триольный эпизод (цифра 6), затем эпизод с нонами (цифра 7). Виртуозный размах ощущается и в связующей партии (цифра 8), тоже продолжающей триольное, теперь уже непрерывное движение в виде фона, в эмоционально приподнятом настроении, возникающем благодаря смелому, четкому музыкальному образу, в котором главное — решительные, твердо акцентируемые интонации квинты и октавы.

Блестяще маршеобразная энергичная побочная партия до мажор (цифра 11) еще больше динамизирует вихревой блестящий непрерывный поток движения. Ее оркестровое аккордовое изложение сначала происходит у струнных, а затем у духовых инструментов.

В репризе сонатной формы продолжается нагнетание движения. Главная партия показывается в ее вариационном, более насыщенном полифоническом изложении (цифра 15). Побочная партия в си мажоре (цифра 18) приобретает несколько иной вид, чем в экспозиции. Она привлекает внимание тем, что в ее исполнении принимает участие фортепиано, вносящее иную тембровую окраску.

Новые находки в форме I части концерта Т. Хренникова заключаются в том, что композитор стремится к непрерывному динамическому изъявлению волевых импульсов, к такому тематическому развитию, которое захватывает все части формы сонатного аллегро. Поэтому после возвращения главной тональности в вариантном звучании главной партии и появлении побочной нагнетание не только не прекращается, а, наоборот, усиливается. Цель данной неожиданной разработки — в интенсивном движении к кульминации. Начинается она с фугато в ми мажоре (цифра 20) у солирующего фортепиано. Сдержанно-энергичное, волевое фугато затем переходит в раздел, построенный на быстром, моторном движении. Безостановочное, словно вихрь, блестящее виртуозное изложение партии фортепиано в сочетании с эффектным колористическим звучанием оркестра, с темпераментными секвенционными фразами, как бы «подстегивающими» задор ликования, составляют основу данного эпизода. Все это выливается в еще более бурный, страстный диалог между фортепиано и оркестром.

Виртуозный размах, красочность аккордового изложения достигают большой силы выразительности. С огромной силой, торжественно-энергично достигает кульминации разработка. Звучит терцово-вопросительная тема вступления. Но она уже не робко-изящная, не лирически-колоритная. Мощное, грандиозно-патетическое звучание оркестра в темпе Grave (цифра 28) подчеркивает ее значение как итогового вывода, как кульминации I части. Это возвращение к одному из первоначальных образов в области «золотого сечения» на максимальном фортиссимо неслучайно: вопросительная тема перерастает в жизнеутверждающую, бодрую, решительную; искания заканчиваются победой. Помпезно изложенная сочными аккордами, она оптимистически повествует о героических событиях. I часть заканчивается величественной кодой — Andante (цифра 32). Диалог между фортепиано и оркестром завершается их слиянием в едином, широко льющемся потоке высказывания. Мощное художественное обрамление создает первая тема вступления: у фортепиано звучит речитативная мелодия, а у оркестра полнозвучные сопровождающие аккорды и органный пункт на тонике. Впечатление раскованности, свободы и умиротворения создается благодаря умудренно-спокойной коде, по-новому переосмысливающей жизнерадостную праздничность начала концерта.

Вторая часть концерта ярко контрастирует с крайними частями: лирический вальс представляет собой образ серьезного, вдумчивого повествования. Чуткая поэтическая мелодия вальса, пронизанная русским национальным колоритом, простая и искренняя, возникает не сразу. Сначала дается ритмический фон, настройка на танцевальность, изящную лирику, тональность до минор. И только потом появляется приглушенная мягким туше, пленяя красотой, мелодия вальса у фортепиано (цифра 2). В трактовке вальса нет оттенка шаржирования легкого жанра или бытового, слегка приземленного танцевального образа, хотя его мелодическое и фактурное наполнение несложно. Романтически приподнятый, задумчивый характер танца выделяет его как один из самых поэтичнейших образов в фортепианных концертах Т. Н. Хренникова.

По форме II часть концерта — рондо с двумя эпизодами, рефреном в котором является вальс, а эпизодами — сольные выступления фортепиано (цифры 5 и 13). Центральный рефрен,

разделяющий эпизоды (цифра 9), представлен очень пышно, сочно, в субдоминантовых тональностях у оркестра, и бывшая ранее задумчивость и грациозность вальса вытесняется красочно-мощным звучанием кульминации. После драматических возгласов (цифра 12) и второго сольного эпизода фортепиано (цифра 13) рефрен-вальс возвращается к своему первоначальному романтическому облику. Но утонченно-музыкальная задумчивомечтательная мелодия вальса значительно изменяется, приобретает новые интонации и звучит у фортепиано (цифра 16), заканчивая часть в до миноре чуть-чуть печально, с глубоким внутренним чувством.

II часть концерта была особенно выделена в положительных рецензиях, появившихся сразу после блестящего исполнения концерта автором с Государственным академическим оркестром СССР под управлением дирижера Е. Светланова. О ней писали: «Удивительно красива и поэтична II часть концерта, основанная на ритме медленного вальса. Эта бытовая форма музицирования… придает музыке черты особой задушевности и взволнованности, не нарушая общей масштабности замысла, широты дыхания всей партитуры» (16). Подчеркивая ясность мелодических образов и новизну творческих решений, другие критики отмечали, что отголоски вальса, «словно чарующая улыбка юности, озаряют… страницы сочинения» (7).

Интонации преображенного в мелодическом отношении вальса-рефрена II части начинают Allegro — III часть концерта. Короткое броское вступление у фортепиано вводит в до-минорное фугато с энергичной подвижной решительной новой темой финала, которая излагается сначала у скрипок и альтов, затем у виолончелей, бас-кларнета и фагота и, наконец, у фортепиано соло с использованием стретто в начале проведения темы.

Формирование нового материала (цифра 4) начинается незамедлительно, хотя одновременно продолжается интонационное вычленение и развитие материала первой темы финала — темы фуги. Эта новая энергичная напористая тема таит в себе скрытые элементы развертывания. Она вносит в финал черты активной целеустремленности и при постепенном динамическом нарастании преображается, выливаясь в единый поток движения.

Следующий существенный этап — появление второй темы финала в соль мажоре (цифра 11). Ее интонации уже Известны, но ее

облик в целом нов, несколько театрален, радостно-восторжен. Мелодия этой темы в какой-то мере напоминает хорошо известную песню композитора «Есть на севере хороший городок». Вторая тема проводится многократно в разных тональностях, в разнообразных колоритных освещениях, то с остроумной темой с форшлагами у фортепиано, придающими ей остроту, и затем выливаясь в развитие с резковатыми нонами, то возвращаясь в первоначальном виде у соло фортепиано и «меняясь» местами с оркестром в исполнении форшлагов. Однако при всех своих модификациях и развитии вторая тема дана в замкнутом построении, середина которого приходится на развитие интонаций, а крайние части наиболее полно излагают тему сначала в соль мажоре и до мажоре, а в конце в си-бемоль мажоре и ми-бемоль мажоре. Это четкое построение второй темы вносит в непрерывное развитие элемент логики и законченности.

Возвращается первая тема — фугато, в ми-бемоль миноре, снова утверждая благодаря стретто у солирующего фортепиано интенсивно-активный наступательный образ. Нагнетание непрерывного действия опять ведется с большим напряжением. Тема фугато снова появляется у оркестра, красочно украшенная трелями у деревянных духовых и скрипок и вновь вызывая активно-виртуозное выступление фортепиано с октавными ходами на фортиссимо.

Размах неуемной жизненной энергии, динамичные эффекты постепенно сменяются успокоением и уступают место внутренне собранным, строгим, сдержанным философским размышлениям. Снова звучит тема II части — вальс в его преображенном облике. То, что тема вальса вкрапливается в конец финала, имеет большое психологически-идейное значение. Такое решение возвышает красоту лирического светлого образа, утверждает мысль, что роль лирического высказывания не эпизодична. Вальс перерастает функцию рефрена II части, его мягкое приглушенно лирическое звучание дает обрамление финалу. Вальс вписывается в конструкцию финала как символ мечты. И внезапный стремительный эпизод заключения на теме вальса, звучащей так же, как во вступлении к финалу, рисует еще раз неиссякаемую энергию полета к мечте, к торжеству, к радости. Вихревое импульсивное движение Allegro активно заканчивает концерт.

Контрасты в концерте крупномасштабные. Они существуют главным образом между частями. На протяжении всей композиции стройность и логичность построения частей строго продуманы композитором. Он стремится, как следует из приведенного анализа, к многоплановости развития, к динамике формы. Поэтому внутри каждой части возникают новые закономерности, новые композиционные решения. Сонатная форма I части прочтена поэтому необычно, основная ее разработка как бы «вынесена» за пределы тональной репризы для того, чтобы подчеркнуть напряженность достижения кульминации. Рондо II части тоже своеобразно, так как последнее проведение рефрена экспонирует измененную тему вальса, лирическую кульминацию концерта. Необычно и возвращение этой измененной темы вальса в финале, благодаря чему между II и III частями возникает обрамление, которое, с одной стороны, создает рамку финалу, укрепляет его концентрическую форму, а с другой — подчеркивает не только открыто устремленную конструкцию II части, но и увеличивает значение лирического центра как вывода, как романтической концепции концерта в целом.

Концерт для виолончели

Смелость творческого воображения присутствует и в Концерте для виолончели с оркестром, созданном в 1964 году. Необыкновенно расположение здесь музыкального материала: две лирические медленные части — «Прелюдия» и «Ария» — предшествуют быстрому финалу — «Сонате».

«Прелюдия» открывает цикл неторопливым задумчивым напевом солирующей виолончели на тоническом органном пункте до мажора. Органный пункт только на первый взгляд кажется приемом, взятым из далеких западноевропейских традиций, столь широко разработанных не только Г. Генделем и И. Бахом, но их предшественниками. Органный пункт в «Прелюдии» Т. Хренникова, конечно, — краска, оттеняющая устойчивость тоники и сферу ее действия. Весь образный строй части — истинно русский, национальный. Неисчерпаемо красива и благородна мелодия народного склада. В ней есть и напевность и речитация; это доверительный неторопливый рассказ,

изобилующий проникновенными интонациями. В процессе развития мелодии возрастает значение полифонизации ткани, подголосочности. Так, уже во втором проведении темы (цифра 3) перекличка солирующих фагота и виолончели создает своеобразный дуэт; в дальнейшем вокруг вариаций темы концентрируется комплекс интересных мелодических образований, колоритно окрашенных различными тембрами. Особенно впечатляет репризное проведение (цифра 12) темы у солирующей флейты вместе с вариантом у солирующей виолончели, когда регистровая отдаленность способствует выявлению линеарной пластики каждой из мелодических линий.

Смысловая нагрузка «Прелюдии» как вводящей в цикл части определена очень четко. Лирическая сосредоточенность в самом начале цикла привлекает внимание своеобразием облика музыкального образа, дает «серьезную» настройку на значительность темы. Объединение в этой части таких структурных элементов, как трехчастности с сокращенной репризой и вариационности, непрерывного органного пункта с сольным и дуэтным изложением самостоятельных мелодических линий кристаллизует самобытные черты внутренней музыкальной логики «Прелюдии» и помогает выявлению лирико-романтических русских национальных черт замысла.

Глубокое философское содержание отличает вторую часть — «Арию». Мудрое, серьезное размышление о суровых, драматических переживаниях полно величия, благородства, возвышенности. Кажется, что воскрешаются воспоминания о значительных исторически важных событиях, о героической стойкости, мужестве русского народа — вершителя судеб Родины. Композиция построена так, чтобы логически выделить постепенный переход от драматически окрашенных настроений к более светлым, объективно правильным выводам, гармонически уравновешенным идейнохудожественным обобщениям.

В основу «Арии» положена одна-единственная тема — рельефная, психологически многогранная, интонационно емкая, дающая возможность развития в различных аспектах. Сначала она подана в ля миноре у виолончели соло очень скромно, в сопровождении пиццикато струнных, с короткими репликами фагота и бас-кларнета. Ариозное, вокальное ее начало проявляется более отчетливо во втором

предложении, когда партия солирующей виолончели становится более насыщенной интонационно и более красочной из-за модуляции в тональность VI ступени, фа минор, когда возникает широкое дыхание внутри мелодии с большим охватом диапазона и, главное, появляется очень важный для дальнейшего развития подчеркнуто настойчивый активный мотив на II низкой ступени (цифра 4).

Еще большая выразительность свойственна вариационному проведению темы в фа миноре, когда ее ведут солирующие флейта и кларнет, перекликаясь с фразами виолончели и валторны, в сопровождении пиццикато струнных. Далее следует не только темброво-колористическое вариационно-мелодическое, но и имитационно-полифоническое развитие темы с вычленением упомянутого выше активного мотива. В кульминации (цифра 11) этот мотив подан в красочных имитациях переклички различных групп оркестра и отдельных инструментов.

После такой решительной, энергичной, радостно-утвердительной кульминации совершается перелом в настроении, преображается весь последующий материал. Вариация в си мажоре-миноре (цифра 14) намечает то просветление, которое все более раскрывается к концу части. Опять очень хороша, певуча, красива партия виолончели соло. Возникает несколько мелодических линий: тема у виолончели соло, протяженный контрапункт у фагота, еще один контрапункт у скрипок, все время уходящий ввысь, подголоски у альта, кларнета, валторны, гобоя, флейты и т. д. Впечатление умиротворения складывается определеннее. Мягко звучит арфа. Устанавливается ля мажор — торжественно-спокойный, невозмутимый, со своеобразными сочными, красочными «переливами», захватывающими побочные ступени лада.

Единство и целостность цикла Концерта для виолончели с оркестром содержится в крупномасштабном резком контрасте первых частей с финалом, в глубокой цезуре между ними, создаваемой прежде всего сопоставлением различных музыкальных образов. Драматургия здесь такова, что обе медленные — лирико-повествовательная и философски насыщенная части не только близки друг другу вариационным развитием, но и заканчиваются закругленно, представляя собой две волны с мягким спокойным завершением. А финал — «Соната», — наоборот, содержит активную динамику, устремленную к коде. Созданный таким образом архитектонический

ритм цикла направляет темпово-эмоциональное наполнение его динамики на финал.

Проблема финала решается и как темповая контрастность, и как яркая образность, и как жанровая новизна. Замысел прост. Но вспомним высказывание академика Б. В. Асафьева: «Чем примитивнее и отвлеченнее конструкция… тем многообразнее в ней проявляются стилевые варианты, то есть тем вместительнее конструктивная схема» (2, с. 11). Структурно-логическое построение цикла открывает возможности необычного сопоставления, в котором заключен глубокий смысл — выход к торжественнорадостному апофеозу. Большой заряд эмоциональной энергии свойствен главной партии «Сонаты», праздничному, мужественному, упругому до-минорному маршу. Велика власть динамических импульсивных ритмов победного шествия. Одно из главных достоинств Концерта для виолончели в яркости центрального образа финала. В мощном дыхании марша чувствуется массовость и театральная зрелищность, эмоциональная открытость.

Затем появляется юмористически-шаловливая, озорная, близкая к народным русским танцам побочная ля-мажорная тема (цифра 10). Главная и побочная партии дополняют друг друга; главная как бы «передает» побочной жанровость, картинность, яркую образность и сочный колорит. А индивидуальное своеобразие побочной заключается в забавном открытии ее начала фортепианными аккордами, в остроумном сочетании ритмически неожиданных дуолей с комически звучащими интервалами малой септимы, увеличенной квинты у виолончели соло на фоне тоники с большой септимой и увеличенной квартой.

Однако на протяжении всей «Сонаты», конечно, господствует образ главной партии, который, многократно повторяясь, придает форме черты рондообразности.

Мастерство лепки крупной формы заключается в том, чтобы выделить главную музыкальную идею, основное настроение, и создать логическую конструкцию так, чтобы подчеркнуть ее эмоциональное наполнение. В финале такой темой, несущей основной заряд эмоций, является тема главной партии. И каждый раз, когда она звучит, она сверкает разными гранями. Если в экспозиции она дана в до миноре, то уже в начале разработки лад меняется на мажорный, а в репризе,

очень фундаментально подготовленной каденцией солиста, на главную партию у оркестра (до минор) приходится кульминация финала. В коде главная партия у солиста в си мажоре, который отлично оттеняет до мажор самой главной кульминации всего концерта — у оркестра, с шикарно-помпезным звучанием труб. Победно-мощный напористый характер марша главной партии раскрывается в наибольшей степени, таким образом, в волевом импульсе в конце коды, в блестящевиртуозном соревновании солиста и оркестра, создающем атмосферу многолюдной ликующей праздничности. Финал имеет обобщающее значение для концерта в целом, он заканчивает форму эмоционально, образно очень определенно: он подтверждает оптимистическую концепцию композитора, идейную устремленность драматургии произведения от лирики и философских размышлений к неисчерпаемой всенародной радости торжества жизни.

Концерты для скрипки

Концертов для скрипки с оркестром у Т. Н. Хренникова к настоящему времени написано два. Их разделяет время более десятилетия. Первый из них — опус 14, до мажор — написан в 1959 году, второй — опус 23, до мажор — закончен в 1975 году. Оба концерта посвящены крупнейшему советскому мастеру скрипичной игры — профессору Л. Б. Когану.

Про скрипичные концерты мало сказать, что они глубоки по содержанию и необычайно виртуозны. Скрипичные концерты Т. Н. Хренникова принадлежат к лучшим образцам советской музыки, открывающим перспективу развития данного жанра.

Оптимистичность Первого концерта для скрипки с оркестром проявляется в крайних — I и III частях, моторных, виртуозных, ярких, броских по музыкальным образам.

Первая часть концерта — Allegro con fuoco — открывается празднично-приподнятыми до-мажорными аккордами пиццикато струнных, побуждая к движению. Стремительная главная партия трехчастна; она построена по принципу нагнетания энергии, увеличения впечатления от веселой, задорной, увлекающе-напористой мелодии. Сначала мелодия звучит у скрипки соло с контрапунктом

бас-кларнета, затем у флейты соло и фагота соло через октаву с контрапунктом кларнета и самостоятельной партией скрипки соло, а после довольно виртуозного развития и появления триолей, блестящих пассажей-взлетов у скрипки соло мелодия главной партии достигает кульминации в оркестровом изложении: она проводится полнозвучно, насыщенно у первых и вторых скрипок, а контрапункт тоже становится насыщенным: звучит у двух кларнетов, бас-кларнета и альтов. Концентрации внимания на эффектной кульминации — репризе главной партии — в немалой степени способствует усечение формы.

Главная партия I части — поистине «главная»; на протяжении сонатного аллегро, как увидим из дальнейшего анализа, ориентация на ее целеустремленный, мажорнорадостный тон помогает выявлению главных моментов развития.

Небольшая связующая партия подготовляет побочную партию прежде всего уменьшением объема движения и более спокойным темпом. Побочная партия (цифра 9) контрастна главной, может быть, не столько тональностью II низкой ступени — ре-бемоль мажором, сколько характером музыки, восточно-сказочным зачаровывающим колоритом, напоминающим красочные, полные неги, упоения фантастикой страницы «Шехеразады» Н. Римского-Корсакова[1].

Разработка (цифра 17) сонатного аллегро строится таким образом, что виртуозные, целеустремленные пассажи скрипки соло неумолимо ведут к кульминации, после которой скрипка соло также господствует — в каденции. Кульминация разработки, окруженная сольными выступлениями скрипки, сама является чисто оркестровой (см. начиная с цифры 24).

Композитором сделан точный расчет динамических эффектов, энергия как бы сбалансирована так, чтобы главная партия в ре-бемоль мажоре зазвучала интенсивно, горячо, страстно на фортиссимо у флейт, гобоев, кларнетов, первых и вторых скрипок, альтов с мощным контрапунктом труб и красочным сопровождением ударных. По своему значению и эффекту эта вершина в разработке выше, чем была кульминация-реприза главной партии в экспозиции.

Заканчивается разработка энергичной темой эпизода, объединяющей интонации главной и побочной партий и предвосхищающей до мажор репризы.

Зеркальная реприза с сокращенной побочной партией в до мажоре (цифра 28) и следующей затем связующей опять начинает непрерывное нагнетание к главной партии и коде. В динамичности наращивания мощности звучания большую роль играет виртуозность скрипки соло. Кульминация репризы превышает все. предыдущие, она самая красочная и значительная из всех. Ощущение мощи, стремления, размаха создается звучанием оркестра. Тему ведут первые и вторые скрипки, флейты, гобои, кларнеты, а контрапункт — у труб, альтов, виолончелей и бас-кларнета.

Роскошная, пышная, полнокровная звучность оркестра все нарастает, неожиданный сдвиг в ре-бемоль мажор оттеняет коду, в которой радостная перекличка медных духовых и ударных с блестящими пассажами скрипки соло завершается крепкими, жизнеутверждающими сверкающими аккордами до-мажорной тоники.

Таким образом, в архитектонике I части порывистая, возбужденная, подвижная главная партия отмечает все кульминации и в экспозиции, и в разработке, и в репризе, притом каждая последующая превышает предыдущую. Энергия нарастает по восходящей прямой от одной кульминации к другой. А кода, провозглашающая радостный подъем духа, заостряет празднично-полетный порыв и тоже вливается в основной эмоционально открытый поток движения, продолжая линию развития без снижения, без спада.

Вторая часть — Andante espressivo — открывает романтический мир глубоких лирических чувств. Сочетание благородной сдержанности со свободой и непосредственностью художественного выражения и поэтичностью отличает богатую гибкую мелодику. Чувствуется живая взволнованная речь в широко распетой ля-минорной мелодии. В ее интонациях и в том, как она подана, явно ощущается романсовый стиль: перед ее появлением обозначен сначала выразительный аккомпанемент у струнной группы оркестра, и только затем возникает задушевная певучая мелодия у скрипки соло, в которой большую роль играют ласковые трогательные опевания, мягкие нисходящие сексты и секунды — «вздохи».

По форме II часть концерта представляет собой сложную трехчастную форму, в которой мелодическое развитие одухотворяется широким привлечением вариантно-вариационных форм. Т. Н. Хренников — мастер создания пластических рельефных подголосков.

Но в данном случае это раскрылось особенно полно и ярко: композитор использовал приемы, свойственные хоровым сочинениям, в которых каждый голос обладает большим диапазоном выразительности. Так, например, основная ля-минорная тема Andante уже при первом проведении получает в сопровождение мелодию у валторны соло с аккордами арфы помимо аккомпанемента струнной группы оркестра; во втором проведении темы, когда мелодия у скрипки соло звучит на октаву выше, кларнет соло вписывает свою довольно развитую мелодию в сопровождение, помимо уже ранее показанных мелодий у валторны соло с аккордами арфы.

Дальнейшее вариационное развитие темы у виолончели соло сопровождается новыми мелодическими вариациями у скрипки соло, восходящими гаммообразными движениями флейты, украшенными мелизмами, переходом аккомпанемента в группу духовых. Затем (цифра 5) возникают уже четыре линии отлично слаженных, логично выстроенных контрапунктов: эмоционально насыщенная тема у первых и вторых скрипок в октаву, основной подголосок у валторны и альтов, изящные пассажи тридцать-вторых у флейт и кларнетов, а к линии аккомпанемента присоединяются фаготы и валторны. Буквально через 4 такта картина меняется: тема передается флейте и кларнету, основной подголосок у валторны с аккордами арфы, аккомпанемент возвращается струнной группе оркестра, а скрипка соло выступает с интенсивным вариационнопассажным развитием, с движением триолями. Увеличение и уплотнение горизонтали насыщает выразительностью партитуру, усложняет ритмику, способствует мелодической оригинальности и, главное, привлекает тембровым разнообразием, яркой красочностью.

Обогащение концертного жанра вокально-хоровыми народно-русскими приемами, показательное для Т. Хренникова, хорошо понимающего значение подголосочной полифонии, направляет мысль композитора на интересные открытия как в области полифонии, так и в области оркестровки.

Мажорная шутливая середина (цифра 6), совпадающая с кульминацией в области золотого сечения динамическая реприза и светлая кода показывают неисчерпаемые возможности вариантно-тематического развития. Особенно удачно начало репризы (цифра 10), когда основная, слегка измененная тема звучит в высоком регистре у

скрипки соло, а изящные контрапункты кларнета и флейты расцвечивают аккомпанемент струнной группы. В коде большую роль играет скрипка соло с виртуозными мелодическими образованиями. Заканчивается II часть лирически спокойно, мягко, закругленно, в мажоре.

Сверкающий яркими красками, блистательно виртуозный финал — Allegro agitato — оптимистичен, великолепен убежденностью, чувством бодрости. Пылкое, активное, страстно-стремительное движение свойственно главным музыкальным образам финала; и благодаря этому он как бы перекликается с I частью.

Форма финала — рондо с элементами трехчастности со вступлением и кодой — компактна и направлена на утверждение основного образа, рефрена. Уже вступление, с явно выраженным ре мажором, подготовляет праздничное звучание рефрена в до мажоре и первого эпизода в ля миноре. Впечатление от этих тем неизгладимо яркое. Эффектный жизнерадостно-темпераментный виртуозноблестящий рефрен имеет на протяжении финала 5 проведений, и каждый раз его облик меняется, сохраняя основную характеристику. Сначала он показан в основной тональности до мажор у скрипки соло непринужденно-веселым, четким по ритму, чрезвычайно ярким интонационно. После первого эпизода (цифра 3), тоже моторного, но более театрально-броского, слегка шутливого, возвращение рефрена в до мажоре (цифра 5) звучит у скрипок, флейт и кларнетов более плотно, экзерсисные гаммы фортепиано, альтов и виолончелей придают сопровождению грубовато-юмористический оттенок. После длительного центрального эпизода (второго, цифры 6—17), начинающегося в фа мажоре с напевной темой у скрипок, с удержанным противосложением при повторении у солирующей скрипки, с остинатной хроматической фигурацией в сопровождении, и после интенсивного нарастания в третий раз звучит рефрен. Он написан в ми мажоре, опять с темой у солирующей скрипки. Затем следует материал первого эпизода в до-диез миноре и снова рефрен в ми мажоре, заканчивающийся виртуозными пассажами солирующей скрипки и приводящий к теме эпизода из разработки I части. Внутренне собранные, мужественные интонации этой темы в сочетании с виртуозными пассажами скрипки соло логично приводят к коде, где еще раз звучит рефрен, теперь, как и в первый раз, в до

мажоре: скрипки, альты, флейты, гобои и кларнеты приподнято, торжественно-блистательно, с пафосом произносят оптимистическую тему. Выпукло очерченная форма финала создается благодаря образной рельефности рефрена. Рефрен не только украшает финал, но и выделяется среди всех тем концерта. Именно рефрен подчеркивает полетность, воодушевленность, искрящуюся радость музыки. Его образность обогащается танцевальностью, неудержимостью динамики.

Создавая высокий накал восторженного настроения, атмосферу праздничности, композитор удачно решает проблему финала как наиболее темпераментной, эмоционально насыщенной части цикла, в которой ведущее место отведено яркому тематизму и виртуозности скрипки соло. Решение простое и мудрое, поддерживающее лучшие классические традиции концертного жанра.

Мастерство зрелого художника, владеющего крупной концертной формой, раскрывается с еще большей яркостью во Втором концерте для скрипки с оркестром Т. Н. Хренникова.

Характер первой части Второго концерта для скрипки с оркестром — Allegro con fuoco — определяется с первых же тактов. Быстрая, виртуозная тема вступления начинается с яркого, специально выделенного соло скрипки, динамичного, энергичного, с устремленными к кульминациям блестящими взлетами пассажей. Партия скрипки представлена в резко очерченном крупном плане, свойственном данному концерту. Соло скрипки будет отдано предпочтение не только в первой, но и во всех последующих частях, ее сопоставление, «интонационные переклички» с другими инструментами и тутти оркестра будут так построены, чтобы подчеркнуть ведущую роль солиста. Партия скрипки скрепляет конструкцию концерта, переводя виртуозность в образно-художественную сферу.

Первая часть концерта неслучайно имеет указание «con fuoco» — «с огнем, с жаром»: пламенная, страстная, эмоциональная музыка открывает концерт, как радостный праздник. Эту особенность концерта подметил и критик Ин. Попов, который, побывав на премьере концерта в Ярославле, написал: «Вихревой звуковой поток властно влечет за собой слушателя с первых же тактов импульсивной вступительной фразы солирующей скрипки, которая как бы

«тонизирует» эмоциональный настрой всего последующего» (51, с. 10).

Вступление — соло скрипки — энергично утверждает тонику ре мажора, подчеркивает целотоновые звучания, убежденно звучит на форте и очень быстро переходит в главную партию (цифра 1), продолжающую напряженно усиливающийся ток музыки. Выразительные фразы солирующих гобоя и кларнета с острыми пиццикато виолончелей и контрабасов поддерживают героически-радостные «восклицания» солирующей скрипки, красочно акцентируемые ксилофоном. Связь вступления и главной партии не только интонационная, через целотонные звучания, но и эмоционально-импульсивная. Непрерывный поток движения продолжается и в связующем эпизоде (цифра 2), выделяющемся энергичными «завоеваниями» высокого регистра третьей октавы солирующей скрипкой с изящными аккордами арфы и мягкими аккордами струнной группы оркестра, которые приводят к одной из тем побочной партии (цифра 4). Эта первая побочная тема, импульсивно-активная, как бы вновь «заряжает» радостью движения. Ее отличительные особенности — отчетливый танцевально-«подстегивающий» ритм, напоминающий ритм мазурки, акцентируемое аккордовое изложение, квадратная 8-так-товая конструкция, дважды повторенная с полутоновым повышением интонации фортиссимо. В проведении принимают участие деревянные духовые — флейты, гобои, кларнеты; ксилофон, валторны и, что особенно важно, военный барабан. Доблестная торжественность, уверенность и сила обращают здесь на себя внимание.

Целеустремленное движение продолжается и во второй побочной партии (цифра 7), грациозно вальсообразной, использующей интонации вступления и главной партии. Непрерывные восьмые солирующей скрипки с острым стаккато, пиццикато струнных и мягкое сопровождение деревянных духовых подготовляют повторение темы вступления во второй экспозиции (цифра 9) в ре миноре. Эффектная кульминация здесь превышает все предыдущие и утверждает темы вступления и главной партии еще раз как наиболее важные для I части. Тема вступления сочно звучит на фортиссимо у первых и вторых скрипок, у альтов с репликами духовых и ударных инструментов, а затем главная партия у скрипок с октавным

контрапунктом гобоев, кларнетов, альтов и с глубокими басами контрабасов, контрфаготов, виолончелей и фаготов дополняют широко развернутую картину ликующей радости.

Наступление третьей побочной партии (цифра 12) знаменуется мягким контрастом. Свойственная предыдущему развитию полетность окрашена в поэтические тона. Третья побочная партия «впитывает» настроения предыдущих побочных партий, ее ритм перекликается с ритмом первой побочной, но активный характер теперь смягчен плавными ритмическими фигурами восьмых. Танцевальный скерцозно-вальсовый пикантно задорный тон продолжает развивать линию настроений, идущих от второй побочной. Сначала тема третьей побочной партии звучит шутливо-ласково в высоком регистре у солирующей скрипки с пиццикато струнных, затем приобретает черты капризной прихотливости, тонкой экспрессии благодаря проведению ее у флейты и флейты-пикколо в сопровождении забавных, изобретательно-острых форшлагов с акцентами в партии скрипки соло.

Этот контрапункт у скрипки соло настолько ярок, что тема запоминается именно в этом оркестровом наряде, и когда после заключительной партии, в соль мажоре (цифра 14) вновь возникает тема третьей побочной у скрипки соло с контрапунктом кларнета, она специально несколько затушевана, чтобы оттенить переход к разработке. К концу экспозиции звучание постепенно истаивает, удаляется — «растворяется»…

Переход к разработке отмечен темброво: играет челеста, открывая мир необычных красок, контрастно сопоставляет вычлененные из тем мотивы.

Разработка краткая, компактная. Скрипка соло с триолями (цифра 18) начинает вести виртуозное развитие, на фоне которого имитационно перекликаются первые скрипки и виолончели с первоначальной фразой вступления. Движение с каждым тактом становится все энергичнее и напористее. В сольной партии появляются акценты, двойные ноты, пассажи, устремленные вверх, имитируемые деревянными духовыми и скрипками. Наконец, пассажи шестнадцатыми у деревянных духовых, фанфары засурдиненных труб и энергичный взлет скрипок и альтов приводят к жизнерадостному

утверждению — к репризе аккордовой, резко акцентируемой первой побочной партии (цифра*22)*.

В репризе нет тем вступления и главной партии; в ней доминируют побочные. Первая побочная партия, в отличие от экспозиции, несколько изменена по характеру. Ее дважды исполняют флейты-пикколо, флейты, гобои, кларнеты, валторны, ксилофон и военный барабан, подчеркивая ее торжественное устремление вверх; дополнением — контрастом к ней звучит скрипка соло с двойными нотами в высоком регистре, тоже целеустремленно-энергичным, мужественным. И в целом для репризы свойственна устремленность к «завоеванию» все более напряженных эмоционально насыщенных вершин. В последующее непрерывное движение продолжают включаться уже известные темы — вторая и третья побочные партии, до-мажорная заключительная.

Между разработкой и репризой нет резкого членения. Виртуозность, пассажность и непрерывное обогащение музыкальных образов в процессе развития являются главным способом подачи музыкальных образов. Структура построения здесь такова, что стремительное нагнетание и красочность партитуры сглаживают переход к новым музыкальным образам. Импульсивная короткая разработка как бы предназначена для того, чтобы влиться в репризу. Поэтому становится логичным акцент на побочных партиях в репризе. Следует отметить, что третья побочная в репризе подана как яркая кульминация. Ее эмоционально-образный строй значительно изменился по сравнению с экспозицией. Сохранив стремительность и полетность, тема приобрела энергичность и праздничность. Становление этих новых качеств, наполненность внутренней силой особенно заметны, когда тему исполняют первые и вторые скрипки на форте, а форшлаговый контрапункт поручен альтам, гобоям и кларнетам (цифра 28). В дальнейшем, когда третья побочная тема звучит у флейты, а контрапункт проводит скрипка соло, происходит восстановление ее прежних, «экспозиционных» черт, танцевально-шутливых и поэтических. Конец репризы тоже смягчен. После радостной, светлой заключительной партии (цифра 30) окончание на третьей побочной теме звучит ласково, изящно, с постепенным удалением, замиранием, с изящным использованием дивизи пиццикато струнных и звучания флейты-пикколо.

Контраст между частями — закономерное традиционное явление для концертов — соблюден и во Втором концерте для скрипки с оркестром Т. Н. Хренникова. II часть концерта, написанная в умеренном темпе Moderate, отличается кантиленностью, напевностью, ярким мелодизмом и широтой дыхания. Музыковед О. Левтонова, анализируя интонационные истоки лирических тем этой части, утверждает, что они находятся в русской народной песенности и бытовом романсе (37, с. 103). Утверждение правильное, но при этом следует помнить: творческое переосмысление Т. Н. Хренниковым первоистоков столь велико, что индивидуально-самобытные особенности мышления композитора начинают играть главенствующую роль, что вокальная природа мелодизма насыщается в концерте симфоническим развитием, что музыка русского народного характера приобретает черты глубоких обобщений.

Открывает вторую часть концерта — Moderate — певучая, мягко звучащая главная партия сонатного аллегро солирующих кларнетов (один «передает» мелодию другому) на фоне арфы и колокольчиков. Затем эта же тема очень выразительно прочерчивается у скрипки соло (цифра 1) в сопровождении кларнета и челесты. Как и в I части, солирующая скрипка играет огромную роль во II части; во всех главных темах скрипка соло обязательно участвует — или в качестве ведущего тему инструмента, или в контрапунктах, благодаря которым создаются интересные по колориту дуэтные звучания, или в виртуозных сопровождающих голосах, украшающих проведение темы и придающих им нарядность и красочность.

Слегка намеченная дуэтность в начале II части становится все более явной и образной. Такова связующая партия (цифра 2), в которой мелодии скрипки в высоком регистре противопоставляются гобойные и кларнетные фразы. И еще более отчетливо дуэтность проявляется в побочной партии (цифра 4), когда на фоне струнного квинтета и аккордов арфы звучат эмоционально-выразительные, интонационно насыщенные мелодии у скрипки соло в высоком светлом регистре и у соло фагота в бархатисто-мягком, баритонально-глубоком по тембру. Сочетание самостоятельных мелодий, ритмически не совпадающих, но дополняющих Друг друга, темброво-контрастных, — изумительно. Здесь проявляется конструктивная роль ритма, оригинальность использования его как художественно выразительного элемента, тесно

связанного с певучей интонацией. Затем контрапунктическая роль фагота передается другим духовым инструментам, а солирующая скрипка продолжает петь свою «нескончаемую» по красоте широко льющуюся мелодию.

Более подвижна, оживлена заключительная партия (цифра 8), в которой ведущее место занимает солирующая скрипка с новыми мелодическими образованиями — кварто-квинтовыми решительными интонациями. В сопровождении появляются характерные хроматические триоли у кларнетов, у флейт; увеличивается энергия, намечается путь к драматизации музыкальной ткани; поступательное движение и динамические импульсы возгласов медной духовой группы приводят к началу разработки (цифра 10).

Разработка сразу заявляет о себе как драматически насыщенная, экспрессивная. В начале сочно звучит главная партия у первых, вторых скрипок дивизи, альтов; аккорды валторн и арф, мощные басы-педали контрфаготов, фаготов, контрабасов и виолончелей празднично-ликующе дополняются аккордами-триолями деревянных духовых. Еще большей мощности звучания достигает оркестр на кульминации (цифра 11). Энергичный мотив, повторяющийся у трех труб и ксилофона на фоне хроматически поднимающейся вверх гаммы у тубы, контрфаготов, фаготов, контрабасов и виолончелей с мощными шестнадцатыми у струнных и деревянных духовых, производит большое впечатление. Мужественный призыв к активности, утверждение решительных действий перекликается здесь с теми настроениями I части, которые были свойственны энергичным главной и заключительной партиям[2].

Реприза (цифра 14), наступившая после резкого спада звучности, не имеет главной партии, благодаря чему, как и в I части, нет резкой грани между частями формы. Побочная партия представлена опять как дуэт: на фоне струнного квинтета и арфы ведущая тема звучит у кларнета соло, а вторая — у скрипки соло. Такое перемещение и новые тембры придают дуэту новый оттенок — лирическипросветленный, элегически-задумчивый. Однако и здесь солирующей скрипке отводится значительное место — кантиленная мелодия развивается беспредельно, и в контрапункт включаются фразы флейты, гобоя, кларнета.

Кода (цифра 22) строится на заключительной партии. Мелодия звучит у солирующего гобоя в сопровождении засурдиненных триолей скрипки соло, струнного квинтета, к которым затем присоединяются арфа и колокольчики. И II часть кончается мягким замиранием, «истаиванием». звучности, в котором постепенно исчезают гибкие очертания мелодии солирующей скрипки и изящные, спокойно умиротворенные звуки в партиях арфы, флейты и кларнетов.

Третья часть концерта — Allegro moderato con fuoco — финал. Огненно-страстный, темпераментный, блистательновиртуозный, он резко контрастирует со II частью. Поразительны его энергия, настойчивая, звонко ликующая стремительность, вольное, свободное дыхание радости и счастья. По сравнению с I частью эмоциональный тонус финала более высокого накала, и победно-бодрое настроение передано с большим размахом. Правильно отмечал Критик Ин. Попов, что в финале «значительно ярче выражено маршевое начало. Пружинисто танцевальный ритмический рисунок является своего рода лейтритмом образов финала» (51, с. 10).

Действительно, после нескольких тактов эффектного вступления, торжественно открывается до-мажорный финал пульсирующей, синкопированной, животрепещущей темой главной партии у скрипки соло в сопровождении струнного квинтета, изящных фраз с форшлагами флейты и кларнета, со звонкими акцентами ксилофона на сильных долях «в пику» синкопам.

Между главной и связующей партиями нет резкого сопоставления: связующая партия (цифра 2) продолжает развитие жизнерадостного динамического вихревого движения. Сначала тема (кстати, тоже, как и главная, большого диапазона), окрыленно стремительная, синкопированная, звучит у скрипки соло в сопровождении струнного квинтета с арфой и ксилофоном. А затем — у кларнета; притом, помимо уже известного сопровождения, появляется шутливый, веселого характера, с форшлагами контрапункт у скрипки соло.

Побочная фа-мажорная партия (цифра 6) столь же подвижная, как и предыдущие. Но в ней еще больше блеска, бравурности, полетности, которую ей придает солирующая скрипка с виртуозными, взлетающими вверх арпеджио, хроматическими пассажами, триолями. Динамичная трехчастная форма побочной партии насыщена большим

развитием. Здесь разворот виртуозности широк и стремителен. Используются богатые возможности показа пластики высокого регистра солирующей скрипки, ее неутихающие стремительные движения. Интенсивность звучания нарастает к репризе побочной партии, когда тему шикарно подают первые и вторые скрипки, альты, флейты и кларнеты (цифра 10). Этот взлет способствует возникновению еще большего импульса для смелых волевых порывов.

В лаконичной разработке (цифра 12) интересны красочное начало в до-диез миноре, виртуозная партия солиста, в которой следуют непрерывные движения шестнадцатыми, двойными нотами, диссонирующие звучания оркестра, кульминация тутти оркестра на завоеванной вершине до мажора (цифра 17).

Эффектно, сочно, ослепительно ярко звучит после этого возвращение главной партии в репризе, в до мажоре (цифра 18), в начале третьей четверти формы. Именно область «золотого сечения» отмечена как кульминационная; она включает репризы главной и связующей партий и начало фуги.

Оркестр в репризе мощный. Тема главной партии проводится у первых и вторых скрипок, альтов, флейт (включая флейту-пикколо), гобоев, кларнетов. Сохраняется специфически звонкий колорит ксилофона, трубы ведут контрапункт, а остальные медные духовые — аккордовое сопровождение; немаловажное значение имеют ударные, особенно выделяется четкий ритм военного барабана. Как и в экспозиции, связующая партия в репризе (цифра 20) звучит дважды. Сначала у скрипки соло в до миноре, затем по-новому, у флейт и кларнетов с веселым форшлаговым контрапунктом солирующей скрипки.

Неожиданно это напряженно-динамическое волевое полетное развитие тем прерывается. Резко изменяется способ изложения мысли. Вместо гомофонно-гармонического — полифонический; вместо широко развернутого красочного звучания с многочисленными подголосками — линеарное, одноголосное, «аскетическое»; вместо стремительности — волевое уверенное изъявление силы. Острорельефная мужественная тема фуги (цифра 24), короткая, упругая, ритмически своеобразная, резко акцентированная, начинается у первых скрипок. Энергичная тема обусловливает основное

содержание фуги как динамической, чрезвычайно активной. От этой темы-источника волевого импульса исходит развитие всей фуги.

Экспозиция фуги имеет четкую структуру, состоящую из тонического изложения темы в ля-бемоль мажоре-миноре, ответа в доминанте в виде точной имитации темы у скрипки соло с противосложением у кларнета и вновь тонического проведения темы в высоком регистре у солирующей скрипки с новым противосложением у гобоя, форшлагами флейт и ударами по тарелке металлической палочкой. Тонико-доминантовое соотношение тем в экспозиции является обычным классическим приемом, четким каркасом трехголосной, крепко сконструированной фуги, отклонения от которого связаны лишь с виртуозными интермедиями, порученными в основном солирующей скрипке.

Гораздо больше интересных находок содержит разработка фуги. В разработке усиливается динамика полимелодического потока, происходит активное имитационное развитие темы, большое место занимают виртуозные и имитационно-мотивные интермедии. Кульминацией разработки становится канон в октаву, стретто темы в ля мажоре-миноре (цифра 27), когда валторны и альты имитируют тему, звучащую у первых, вторых скрипок, гобоев и кларнетов. Здесь волевое дыхание темы фуги прослеживается как напряженно-динамическое, эмоционально наполненное вольнолюбием и силой.

Затем виртуозная интермедия приводит к репризе в доминанте, к теме у скрипки соло в октаву. Однако после яркой кульминации разработки в ля мажоре-миноре возвращение темы фуги в ми-бемоль мажоре-миноре — в тритоновом соотношении — воспринимается как новый стимул к дальнейшему развороту событий.

После напряженного виртуозного эпизода появляется побочная партия финала со свойственной ей полетностью, стремительностью (цифра 32). Еще раз закрепляется основное впечатление от концертного сопоставления помпезно-радостного мощного звучания оркестра и блестящего фейерверка виртуозных пассажей солирующей скрипки.

В конце финала утверждается до мажор; блестящие ликующие пассажи солирующей скрипки эффектно подчеркивают волевую жизнерадостность празднично-радостного настроения.

Крупномасштабное развертывание, связанное со значительностью мысли и широким симфоническим дыханием, является отличительной чертой Второго концерта для скрипки с оркестром Т. Н. Хренникова. I и III части несут в конструкции главные идеи — бодрого, жизнеутверждающего движения, сверкающей виртуозности. Их целеустремленность, мобильность, экспрессия оттеняются II частью, Для которой свойственна поэтическая одухотворенность, глубокая содержательность возвышенного размышления, доверительно-открытая манера выражения эмоций. Во II части привлекают мягкие контрасты неторопливо, как бы на одном дыхании развертывающихся мелодий. Искренность, душевная щедрость, чистота и красота мечты воплощены в выразительных дуэтах, раскрывающих романтический мир спокойствия, уравновешенности и гармонии.

Неистощимое мелодическое богатство и виртуозность, красочность и техническая изобретательность, лирическая напевность и пластика высокого мастерства отличают эмоционально насыщенную партию солирующей скрипки.

Сочинение Т. Н. Хренникова экспонирует масштабность и динамичность как главные принципы концертности. Среди других концертов для скрипки советских композиторов Второй концерт для скрипки с оркестром Т. Н. Хренникова является образцом, утверждающим виртуозность как содержательность, как формообразующий признак передачи глубины эмоций развертывания музыкальных мыслей. Концерт демонстрирует закономерную творческую победу композитора, обогащая советский концертный жанр, закрепляя новые эстетические закономерности жизнеутверждающего оптимистического искусства.

* * *

Сочетание традиций и новаторства — одна из характерных черт советского инструментального концерта. Все концерты Т. Н. Хренникова в совокупности, независимо от времени их написания, большей или меньшей зрелости, являются и продолжением лучших классических русских и западно-европейских традиций, и завоеванием новых творческих высот.

Традиционная масштабная контрастность крупного плана, заключающаяся между частями концерта, получает индивидуальную самобытную трактовку в творчестве Т. Н. Хренникова. Наблюдается использование принципа такого контраста, который не взаимоисключает, а дополняет, углубляет концепцию, который не столько расчленяет части, сколько их сплачивает и утверждает цельное художественное впечатление. Происходит это потому, что в концертах основная музыкальная идея созидания, жизнерадостного, импульсивного темпераментного движения и лирического насыщенного напряженного раздумья сливаются в единую композицию благодаря эмоционально открытому, вдохновенному высказыванию, Прямодушие и увлеченность; благородство мыслей и щедрая изобретательность, душевная чистота и возвышенность идеалов — источники обаяния всех концертов.

Вокальность тематического материала концертов не отвлеченная, не абстрактная, а истинно русская, идущая от песенной традиции, народной, массовой. Плавность, кантиленность — особая, широко льющаяся, бескрайняя, развертывающаяся «до бесконечности». Красота мелодизма Т. Н. Хренникова сказывается прежде всего в медленных частях концертов, дающих возможность предаться непрерывности, беспредельности пения. Мелодизм одушевлен связью с русскими национальными оборотами, использованными По-современному, по-новому, с обилием хроматических опеваний, ладотональных перемен опорных устойчивых звуков.

Т. Н. Хренников своим отношением к мелодизму напоминает то, что отличало великие русские классические традиции: соединение самых благородных, чистых, возвышенно-гуманных чувств с лирическими страницами творчества. Проникновенные, полные сердечного тепла, естественности мелодии широкого дыхания часто звучат, как доверительные рассказы-размышления о самом сокровенном. Иногда кантилена сочетает эмоционально насыщенную бесконечно льющуюся мелодию солирующего инструмента с каким-нибудь другим, характерным по тембру. Такой принцип выразительного дуэтного пения имеет место во вторых частях Первого и Второго концертов для скрипки, в I и II частях Концерта для виолончели. Он будет свойствен и симфониям (вторые части Первой и Второй симфоний). Дуэтная кантилена носит характер некоторой

импровизационности, непринужденности изъявления чувств, так как обе мелодические линии у Т. Н. Хренникова независимы друг от друга. И именно эти лирические эпизоды глубоко содержательного эмоционального пения требуют от солистов-исполнителей искусства, свободы, «раскованности» исполнения.

В быстрых по темпу частях концертов используются более короткие темы, яркие, импульсивные, активные, ритмически острые. В них также можно увидеть интонационное, ритмическое и ладовое влияние русских мотивов — танцевальных, юмористически-шутливых, театрально-броских. Особенно важно, что выражение темпераментной мужественной силы, смелой настойчивости, стремительной энергии захватывает, как правило, финалы концертов, содержащих итоговые решения. В финалах динамизм музыкального потока, бравурно будоражащая праздничность воспринимаются как завершение композиции эмоцией счастья, радости, настойчивости стремления к мечте.

Виртуозные сольные партии в финалах также имеют наибольший размах напряженного натиска развития мысли. Всплеск эмоций в завершающей цикл части обычно более сильный, чем в предыдущих частях, кульминации превышают все предшествующие. Часто финалы по своему настроению, блеску, виртуозности перекликаются с первыми частями, создавая стройную монументальную конструкцию, как это имеет место в Первом концерте для фортепиано с оркестром, в Первом и Втором концертах для скрипки с оркестром.

Виртуозность — один из первоэлементов жанра концерта, так как на контрасте игры солиста и оркестра строится принцип концертности. Однако виртуозность как формообразующая сила сочинения в последнее время эволюционирует, изменяется, становится иной, требует усиленного развития новых приемов, новых правил композиции и месторасположения виртуозных эпизодов и каденций. Наблюдается менее строгая организация концертной формы; становится необязательной сольная каденция, так как виртуозное начало проникает во внутрь всей структуры, распределяясь равномерно на протяжении всей формы концерта. В концертах Т. Хренникова виртуозностью насыщается вся партитура, что особенно заметно в быстрых частях — в финале Концерта для виолончели с

оркестром, в I и III частях Второго концерта для скрипки с оркестром, в финале Третьего концерта для фортепиано с оркестром.

Выбирая ключевым элементом в решении концепции концертов эффектное виртуозное звучание солирующего инструмента, композитор придает большое значение тому, какое место следует отвести сольным эпизодам. Именно с ними связываются наиболее существенные части формы. Сольные выступления оттеняют экспозицию главных тем, наступление реприз, выделяют кульминации, влияют на конструкцию, появляясь в III части формы, в «золотом сечении», подчеркивая монолитное единство целого.

Концерты Т. Н. Хренникова ярко образны, даже можно сказать «программны» в лучшем смысле этого слова, так как отражают мир нашего современника. Поэтому для инструменталистов они представляют большой интерес. Но от исполнителей они требуют не только технического мастерства, но, главное, — глубины мысли, проведения определенной концепции. Музыкальная лексика композитора такова, что исполнитель должен обладать особыми качествами, и прежде всего, масштабными симфоническим мышлением, мастерством лепки крупной формы концерта-фрески. Без понимания драматургического целого, особенностей построения концертов невозможна их убедительная интерпретация. Существенную роль при этом играет правильная акцентуация кульминаций, особенно тех, которые приходятся на выступления солиста.

Т. Н. Хренников — мастер создания процессуальных развернутых эмоциональных состояний. В симфоническом развитии концертов чрезвычайно ярки подходы к кульминациям, нагнетания потока движения к ним. Поэтому исполнителям необходимо «войти» в специфику активной динамики. Вдохновенно увлекательное безостановочное движение к цели, выражение ничем не сокрушимой воли порой переходят в финалах концертов в широкий разворот веселья, в пышную, роскошную по краскам виртуозность. Тогда от исполнителя требуется умение передать эмоциональную щедрость единства звеньев музыкальной стихии, торжественную праздничность ликующего жизнелюбия, восторженную веру в будущее.

Эмоционально тематическая заданность музыкальных образов раскрывается в процессе развития оркестровых средств

выразительности. У Т. Н. Хренникова имеется потребность в показе тематических пластов в разных ракурсах, в репризных частях иначе, чем в экспозиционных, во время движения к кульминациям иначе, чем в самих кульминациях. Инструментовка способствует тому, что композиция находится как бы в движении, хотя и наблюдаются классические закономерности четких конструкций. Гибкое, подвижное, раскованно-свободное изложение особенно ощутимо в дуэтных медленных эпизодах, в которых каждый голос мелодически самостоятелен и имеет свою оркестровую окраску, обогащающую скрещиваемые голоса.

Контрастное сопоставление звучаний различных инструментов на одном и том же тематическом материале, несомненно, придает концертам красоту, разнообразие и динамичность. Как правило, волна сильных чувств развертывается постепенно, и также постепенно оркестровка обретает высокую активность и насыщенность — обычно при повторном проведении тем, часто утверждающих кульминации.

В изложении материала нередко наблюдается соразмерное распределение звучаний нескольких пластов — главного, как бы специально поставленного на авансцену, и второстепенного, приглушенного, данного как бы на более отдаленном расстоянии, часто подголосочного, но тоже очень выразительного. Контрастность ярко выделенных и затененных деталей связывается не только с тембровой окраской, но и с тонко продуманными динамическими оттенками и, как правило, дается в более смягченном виде в экспозиции, а в репризах усиливается и усложняется. Однако оркестровых полифонических пластов в концертах немного, они более характерны для симфоний.

В концертах весьма важную роль играют изменения градации напряженности звучания, такие сгущения и разряжения, которые помогают выявить роль солиста. Композитор Т. Н. Хренников в этом большой мастер. Он создает динамическое дыхание оркестра, соблюдая логику драматургии целого, заботясь о выделении партии солирующего инструмента.

Симфонии

Из предыдущей главы достаточно ясно, что Т. Н. Хренников по складу своего мышления — симфонист, обладающий умением создавать широкие музыкальные полотна, воплощать наиболее значительные жизненные явления в их непрерывном становлении, находить в единстве замысла и целеустремленной музыкальной драматургии основу для активного интонационного развития. Тем интереснее провести исследование симфоний Т. Н. Хренникова, чтобы еще глубже проникнуть в особенности его симфонизма.

Т. Н. Хренниковым написано три симфонии, и место каждой из них в истории развития жанра весомо и значимо. Художественные параметры их таковы, что позволяют проводить аналогии с крупнейшими, вершинными завоеваниями советского симфонизма. Притом — они ни в коей мере не повторяют пройденных путей, являясь вполне оригинальными, своеобразными по своему содержанию.

XX столетие необычайно интенсифицировало все процессы развития человеческой жизнедеятельности. Сказанное в полной мере относится и к художественному творчеству, которое, отображая окружающие нас явления, чрезвычайно динамизировалось, обрело существенно большую, чем ранее, тематическую, жанровую, стилистическую, образную широту. Но во всем этом многообразии отчетливо ощутимо стремление подавляющего большинства крупных мастеров к жанрам, обладающим наибольшим потенциалом обобщения, художественного исследования жизненных процессов. В зависимости от своего видения и оценки их сущности одни художники акцентируют внимание на резких острых противоречиях действительности, другие — на ее глубинных философских проблемах, третьи — на утверждении светлых идеалов будущего. Разумеется, такое разделение весьма условно: у больших художников все данные тенденции, как правило, сосуществуют одновременно, но при этом та или иная из них выходит на первый план, определяет направленность их творческих интересов.

В симфонизме Т. Н. Хренникова таковым становится оптимистически утверждающее восприятие жизни. Лучезарным светом веры в добро, в счастье, в светлое грядущее человечества овеяны музыкальные образы его симфоний. При этом, что весьма существенно, композитор вовсе не ограничивает драматургические сферы партитур жанровоколористическим, лирико-поэтическим, народно-танцевальным элементами. В полном соответствии с глубинными закономерностями жанра симфонии оптимистическое жизнеутверждение у него — итог напряженного, порой остродраматического развития. Но оптимистическое жизнеутверждение это (и здесь Т. Н. Хренников ярко индивидуален) — не только итог, но одновременно и сильнейший первоимпульс становления симфонической мысли в ее развитии. И еще одно: само развитие образов, их драматургия у Т. Н. Хренникова также необычны. В сложных системах музыкальных образов его симфоний контраст — это не столкновение противоположностей, а средство, дополняющее, углубляющее центральную мысль. Динамизм развития протекает у него без непримиримо острой конфликтности. Драматургия основана на глубинном раскрытии основного психологического состояния в разных степенях его эмоционального напряжения. Данный принцип отличен как от повествовательного спокойствия эпического симфонизма, картинной жанровости «изобразительно-колористических" симфонических партитур, так и от резкого противоборства полярных образов произведений симфонизма драматически-трагедниного.

В 1935 году молодой Т. Н. Хренников закончил свою Первую симфонию. В ней заметны характерные черты школы В. Я. Шебалина, бывшего руководителем молодого композитора в вузе — русская национальная окрашенность образов, благородная манера выражения чувств. В то же время в ней ясно ощутим столь характерный для музыки Т. Н. Хренникова в целом пульс радостно полнокровного кипения жизни. Музыковед И. И. Мартынов с полным основанием говорит о том, что Первую симфонию отличает «задорный дух молодости», что «живая и динамичная, она привлекает рельефностью мелодики и сочной яркостью красок»… и делает вывод, что «симфония Хренникова воспевает юность с ее жизнерадостностью, свежестью восприятия жизни» (39, с. 3).

Первая часть симфонии — Allegro. Интонационный строй вступления кажется весьма своеобразным. Все в нем видится необычным: тональность ля минор — минорная VII ступень к основной тональности I части си-бемоль минору; комически звучащее соло фагота, поддержанное колючим, нарочито острым пиццикато струнных, создающим диссонирующие интервалы с извилисто хроматической синкопированной темой; затем звучание темы вступления у флейты и кларнета в высоком регистре, тоже на фоне пиццикато струнных с протяжными нотами засурдиненной валторны, опять-таки дающими комически-игривый эффект; и — «взлет» на второй теме вступления кипучей энергии молодости, неожиданно истаивающий в лиричном окончании… Никаких привычных величественно-торжественных или сумрачно-значительных вступительных мотивов. Юмор, причудливая игра тембрами, всплеск эмоционального порыва — легкий, изящный поток музыки открывает симфонию.

Главная партия сонатного аллегро (с такта 35) в известной степени продолжает линию, идущую от обеих тем вступления: она энергична, импульсивна, как вторая; шутлива, как первая, но ее скерцозность более игрива и шаловлива, а подвижность более динамична. По форме главная партия трехчастна. Сначала мелодия звучит у кларнета в сопровождении струнных на пианиссимо, затем более сочно у первых и вторых скрипок в сопровождении фаготов и валторны. Середина главной партии носит разработочный характер. В ней можно услышать измененные интонации и ритм вступления, имитации активных по характеру мотивов, возникших на основе начальных интонаций главной партии. В связующей партии «ворчливый» тембр фагота перекликается с началом вступления, подчеркивает лукавую остроту мелодии. Следует подчеркнуть, что таких цементирующих форму «интонационно-образных аналогий» здесь немало. Вступление и главную партию связыва-ют взаимопроникновение мелодических элементов тем, краски оркестровой палитры (в частности, роль тембров фагота и кларнета), некоторые фактурные моменты сопровождения. Характерно, что «интонационные аналогии» связаны не с архитектоникой формальной структуры, но прежде всего с музыкальной драматургией. Принцип этот — одна из отличительных черт его симфонизма.

Побочная партия (с такта 73) после си-бемоль-минорной главной партии ярко контрастирует ей своим солнечным ре мажором (тональность эта очень логично подготовлена ля-минорным вступлением, как минорной доминантой). Светлая лирическая танцевальная мелодия у скрипок переходит к флейте-пикколо и кларнету в сопровождении изящного, «воздушного» аккомпанемента струнных. Побочная партия невелика по размерам, но ее значение как лирического центра всего цикла выявится позднее — в разработке и репризе I части, во влиянии ее поэтически-светлой атмосферы на II часть и середину III части. Здесь перед нами еще один яркий пример стройной музыкальной драматургии, убеждающей логичности симфонического мышления композитора.

В начале разработки (с такта 107) нет драматических ситуаций, хотя контраст развивающихся тем достаточно рельефен. Юмористическая первая тема вступления сопоставлена с танцевальной лирически-ласковой побочной партией. Их своеобразный дуэт отмечен квартовым соотношением тональностей ре минор — ля мажор, до минор — соль мажор и колоритной перекличкой «ворчливого» фагота и флейт, партия которых расцвечивается изящными задорными форшлагами, трелями, восходящей хроматической гаммой. Следующее квартовое соотношение тональностей (фа минор — до мажор) соответствует более динамично напряженному эпизоду — из первой темы вступления вычленяется синкопированный тематический элемент, который после интенсивного имитационного развития приводит к кульминационному до-мажорному проведению главной партии. Главная партия в разработке (с такта 133) преображается. Она звучит энергично, торжественно-радостно. Ее изложение облечено в новый «оркестровый наряд» громкогласное, сочно прочерченное проведение ее у струнных и деревянных в нюансе фортиссимо поддержано мощной гармонической основой медных духовых, празднично-ярким звучанием ударных, «несокрушимо-неколебимым» органным пунктом*до,* звучащим в «цокольном фундаменте» многослойной музыкальной ткани. Активные интонации вычлененных из главной партии мотивов приводят к ре-бемоль-мажорной кульминационной вершине-источнику, после которой наступает быстрый спад, переход к репризе. Отметим в этой связи вновь стройность концепции целого.

Преображение главной партии в кульминации разработки перекидывает своеобразную музыкально-драматургическую арку к финалу симфонии. Трансформация известного термина Б. Асафьева в данном случае представляется уместной, поскольку речь идет не о собственно интонационных связях и аналогиях между фрагментами формы, а о понятии более широком и объемном — логике драматургии взаимосвязей различных музыкальных образов произведения.

В зеркальной репризе изящная, женственно-ласковая танцевальная мелодия побочной партии появляется в ля мажоре (с такта 157). Сначала она звучит у скрипок, затем — в стеклянно-прозрачных тембрах флейты и флейты-пикколо, в «невесомом» пиццикато скрипок. Вторая тема вступления (она была заключительной партией в экспозиции сонатного аллегро) с энергичными возгласами и «ворчливыми» ответами фаготов и кларнетов подготавливает переход к главной партии и к основной тональности — си-бемоль минору. Назначение главной партии в репризе — подготовить итоговую кульминацию I части. Поэтому изложение ее построено на активном крещендо. Сама кульминация основана на начальном мотиве первой темы вступления. Тематический элемент этот претерпевает здесь несколько трансформаций: сначала, в момент наивысшего взлета, он предстает перед нами величественно-торжественным, жизнеутверждающе-победным (аналогично преобразованию главной партии в кульминации разработки), затем начинается динамический спад, своеобразная постлюдия ко всем происшедшим «музыкально-драматургическим событиям» — тембровое одеяние первой темы вступления обретает изысканную «хрустальную звонкость» (флейта-пикколо в сопровождении челесты и треугольника с нисходящими фразами флейты и кларнета, ощутимая аналогия с инструментальной окрашенностью побочной партии в репризе) и, наконец, она, вернувшись к своему первоначальному облику, звучит в си-бемоль миноре юмористически шутливо у фагота и у флейты с кларнетом. Заключительная партия, вырастая в небольшую коду, еще раз напоминает о комических звучаниях фагота и кларнета, о некогда активных элементах и осторожно удаляется, угасая на пианиссимо.

В эмоционально-образном строе I части Первой симфонии необходимо отметить то, что господствующая скерцозно-шутливая

атмосфера вступления и главной партии, противопоставленная лирической побочной партии, преобразуется в радостно ликующую в обеих кульминациях — и в разработке на главной партии, и в репризе на первой теме вступления. Такой тип развития музыкальной драматургии характерен для симфонического мышления Т. Н. Хренникова.

Обратим внимание также на формообразующую роль первой темы вступления, связанной в нашем слуховом восприятии со своеобразным использованием звучания фагота, которое проникает в репризу главной партии, имеет существенное значение в начале разработки, в кульминации репризы, в коде I части.

Вторая часть симфонии — Adagio, Molto espressivo — ее лирический центр. Здесь запечатлены психологически тонкие эмоциональные переживания человека и, если так можно выразиться, процессуальная сторона его душевных движений. Возникновение образов, их развитие, нарастание, кульминация, последующая разрядка напряжения — все объединяется здесь сначала ростом, а затем спадом одной огромной волны. Ее динамике, ее трансформации подчинены музыкально-выразительные и формообразующие средства — мелодика, оригинально сконструированная трехчастная форма, тональный план.

Широта песенного дыхания, сочная кантилена, непрерывность масштабного развертывания мысли сразу выделили молодого Т. Н. Хренникова как истинно русского симфониста, продолжателя лучших классических традиций. В выразительной эмоциональности, опирающейся на русскую песенность, проявились национальные черты лирики композитора, важные для понимания не только концепции Первой симфонии, цо и для всего его творчества.

Начинается II часть выразительнейшей лирической темой. Скрипки поют ее задушевно, нежно, чуть грустно. Изящное сопровождение пиццикато струнных, челесты и кларнетов, мягкое пианиссимо подголосков трубы акцентирует интонационные изгибы этой чудесной кварто-квинтовой мелодии, будто вытекающей из некоей вершины-источника с подчеркнуто синкопированными остановками на VII повышенной и VI ступенях минора, с вопросительными интонациями, которые не прерывают движение, а, напротив, стимулируют дальнейшее развитие его аналогично тому, как

это бывает в протяжных русских песнях. Мелодия эта отчетливо песенна по своей окрашенности, но она отнюдь не проста. Ее развитие основывается на красочном обогащении мелодического распева хроматическими звуками и необычным тональным отклонением, придающим неповторимую оригинальность интонационному рисунку.

Кларнет соло продолжает повествование в благородноспокойных тонах. Возникает элегически-задумчивая ласковая тема у флейты соло, с какой-то особой щемяще-затаенной трепетностью парящая в высоком регистре. Черты истаивающего томления ей придает прозрачная оркестровка сопровождения — на пианиссимо звучат необыкновенно тонко колорируемые в данном контексте тембры гобоев и кларнетов на бархатном фоне органного пункта контрабасов. Дивизи скрипок очень выразительно завершают эти светлые грезы чуть грустными «вздохами души». Интонации темы вздохов близки побочной партии I части, но если там интонации эти были дополнительным, инкрустирующим элементом в лирической танцевальной побочной партии, то здесь они подчеркнуто экспрессивны и эмоционально насыщенны.

В середине II части осуществляется постепенный переход от задумчивой повествовательности основной ее темы (она теперь проходит у тромбона), от красочных тембровых бликов звучаний гобоя с челестой и флейтой-пикколо к более динамичным образам, интонационно связанным с темой вступления I части. Но вместо прежней шутливой игривости тема вступления приобретает на этот раз энергично-настойчивый характер: полифоническая имитационная разработка с эффектной перекличкой различных групп инструментов «заражает» своей импульсивностью вновь возникающую кварто-квинтовую тему, которая теперь, став могучей и величественной, ведет нас к кульминации части. Мощно звучит она у струнных, динамично поддержанная деревянными и медными духовыми инструментами. Воодушевленность, эмоционально насыщенный подъем чувств отличают кульминацию II части. По драматургическому характеру своему она несколько необычна. В ней нет драматизма, взрывчатой трагедийности, столь типичных, скажем, для симфонизма Д. Шостаковича. Это — кульминация состояния лирико-драматического раздумья, эмоциональное напряжение (и весьма высокой степени!), но без надрывов и стенаний. Музыкальная ткань здесь уплотненно

насыщенна, что достигается посредством одновременного полифонического развития первой темы II части (ее в данном случае ведет медная группа) с интонациями, взятыми из побочной партии I части и выросшими из темы «вздохов» II части (этот структурный элемент звучит у струнных и деревянных духовых инструментов). Полифоническое соединение тем дает высшее напряжение их сочной выразительной кантилене, усиливает динамику непрерывного симфонического дыхания. Тем самым развертывающийся процесс интонационного развития находит свое завершение в своеобразном диалоге наиболее значительных лирических образов I и II частей. «Диалог» этот, приковывающий внимание своим сильным эмоциональным порывом, — не только вершина II части, но и главная кульминация всей симфонии. Подчеркнем в данной связи, что «привязан» он к III четверти всей формы в целом. Такое использование архитектонических свойств точки «золотого сечения» характерно для образных концепций симфонизма Т. Н. Хренникова. Очень любит он также различные приемы контрастной полифонии. Справедливости ради при этом следует акцентировать, что они стали у него существенным драматургическим элементом музыкальной ткани еще задолго до современного всеобщего увлечения ими.

Как всегда бывает, сильный эмоциональный накал преодолевает цезуру в форме. Кульминация, ставшая завершением развития середины II части, одновременно является началом ее репризы. В репризе происходит постепенный спад напряжения во время звучания непрерывно льющихся, протяженно-кантиленных мелодий — преобразованной темы вступления первой части, элегически-нежной. ласковой темы у флейты соло, парящей в высоком регистре, и темы «вздохов» у струнных дивизи. Возвращаются светлые грезы, но окрашенные в чуть более грустные, задумчивые тона…

Господство радости, света, счастья — вот основная образная сфера финала Первой симфонии — Allegro molto. В нем ясно заметно четкое деление на три раздела — быстрое скерцо, медленная кантиленная середина и вновь быстрое скерцо.

Финал драматургически прочно связан с предыдущими частями симфонии. Яркие, блестящие, зажигательно виртуозные крайние скерцо перекликаются по своему характеру с I частью. В них исходный полный заразительного веселья интонационный импульс завершается

оптимистическим утверждением радости бытия. Ритмически упругая, стремительно полетная главная тема финала, трижды проходя у разных инструментов и групп оркестра (сначала у кларнета с пиццикато альтов, затем у первых скрипок и, наконец, в двухоктавном унисоне струнных и деревянных), как бы постепенно наливается силой, мощью, ее энергичные квартовые интонации прочерчиваются все рельефнее.

Важно отметить, что квартовые ходы составляют основу всех важнейших тем скерцозных разделов финала. Они, включаясь в поток неисчерпаемого заряда энергии, то подчеркивают радостное упоение непрерывным динамизмом движения, то захлестывают разгулом бурного веселья.

Основной музыкальный образ лирической середины финала (с такта 119) очень похож на ниспадающую элегически-задумчивую тему флейты соло из II части. Однако в отличие от II части лирика финала более спокойна, более умиротворенна. Тему этого раздела, ведет кларнет в сопровождении мягкого звучания солирующей виолончели соло; затем следует перекличка сольных фраз валторны и гобоя. Кульминация середины финала, как и кульминация II части, строится на широком мелодическом дыхании. С большой эмоциональной взволнованностью проводится тема середины финала у струнных и деревянных духовых. В последующем спаде динамического напряжения спокойное, ласковое звучание основной темы середины у виолончелей, выразительные реплики скрипки соло, валторны, фагота на фоне челесты и колокольчиков создают чувство умиротворения, эффект постепенного истаивания чарующе прозрачной звучности наступающей тишины. «Драматургические образные арки» этого раздела со II частью симфонии разноплановы и отчетливо ощутимы. Они — в интонационной схожести основной темы с сольными фразами флейты из II части. Они — в общности структуры подготовки и утверждения кульминационных эпизодов как единой нарастающей «мелодической волны». Они — в своеобразных «эмоциональных отблесках» тематизма и тембровых красок аналогичных эпизодов II части, возникающих во время заключительного фрагмента данного раздела. Еще один яркий пример безупречной логики симфонического мышления молодого композитора!.. И вновь перед нами «вспыхивает» динамически яркая картина темпераментного радостного празднества.

Опять широко развертывается главная тема финала с ее упругим ритмом и энергичными квартовыми интонациями. Как отмечали многие музыкальные критики, финал Первой симфонии — явление особо примечательное. Его компактная трехчастная конструкция вырастает из тематически-образного развития предыдущих двух частей и одновременно подытоживает его. Две основные образные сферы симфонии — скерцозно-комедийная и лирико-поэтическая — находят здесь свое лирическое развитие и завершение. Первая из них трансформируется в финале в порывисто-радостную, вторая — в обретающую спокойную ясность чувств. Просветление и душевный по-кой заключают лирические страницы симфонии; страстное увлекающее кипение жизни становится итогом развития ее первой образной сферы.

Премьера Первой симфонии состоялась 10 октября 1935 года под управлением дирижера Г. Себастьяна. Вслед за этим дипломная студенческая работа молодого композитора быстро и прочно вошла в концертный репертуар разных стран. Слушателей знакомили с ней многие прославленные дирижеры, в том числе такие крупнейшие мастера, как Л. Стоковский, Ю. Орманди, Е. Светланов, Г. Рождественский. Блестящий успех симфонии был обусловлен глубиной замысла, широтой охвата жизненных явлений, свежестью музыкального материала, необычным подходом к трактовке традиционного симфонического цикла и особенно какой-то удивительной искренностью, открытостью эмоций, жизнелюбием, которые сохранятся и в дальнейшем как характерные черты творческого почерка композитора. Об этом хорошо сказал Е. Светланов. Секрет горячего приема Первой симфонии слушателями заключается, по его мнению, в «самых ярких чертах таланта Тихона Николаевича, которые определяют его индивидуальность, его творческий облик, в образном содержании сочинения, в его эмоциональном тонусе. В музыке его через край брызжет радость жизни… И музыка его — добрая, светлая, вся искрящаяся. Ему чужды мрачные настроения, трагизм, неуравновешенность, нервозная взвинченность» (60, с. 110).

Музыка Первой симфонии Т. Н. Хренникова производила неизгладимое впечатление на многих композиторов. Р. Щедрин называет ее своим «наиболее любимым сочинением», «озаренным

искренностью, увлеченностью, подлинным темпераментом» (75, с. 14–15). А. Хачатурян чувствовал в ней интонации современности и восклицал: «Как верно услышал и точно передал композитор ритм нашей новой жизни!» (64, с. 8).

Необходимо подчеркнуть еще одно весьма существенное обстоятельство. Непосредственная естественность эмоционального высказывания закономерно приводит Т. Н. Хренникова к смелому использованию в симфонической партитуре песенных, романсовых, танцевально-бытовых интонаций, а это обусловливает общую демократическую направленность музыкального языка Первой симфонии, в котором отмеченная Б. В. Асафьевым применительно ко всей музыке молодого композитора смелость интонационной простоты органически синтезируется с высоким профессионализмом владения богатейшим комплексом Выразительных средств симфонического оркестра. В этом аспекте Т. Н. Хренников развивает в своем творчестве лучшие русские классические традиции. Причем именно активно развивает, так как индивидуальность его ярко неповторима и отличается динамической действенностью трансформации жизненных явлений в художественные образы.

«Тихон Хренников заговорил в симфонии ясным и выразительным языком, — писал музыковед И. И. Мартынов, — отличающимся сжатостью и лаконизмом выражения мысли, нашел общительность интонации, которая обеспечивает композитору отклик в самых широких кругах слушателей… В динамизме и устремленности I части, в мелодическом распеве II… увенчанном мощной эмоциональной кульминацией, в жизнерадостности финала, в его неожиданных ритмических поворотах и оркестровых контрастах, подчеркивающих общий характер, — во всем раскрывается мир мыслей и чувствований молодого человека 30-х годов, каким был автор Первой симфонии» (41, с. 21).

Если Первая симфония Т. Н. Хренникова в какой-то мере подытоживала достижения студенческих лет, то создание Второй симфонии было связано не только со следующим этапом творческой биографии композитора, но и со значительными историческими событиями жизни нашей страны.

Отражение мыслей, чувств, настроений народа в переломные моменты его исторических судеб всегда было свойственно крупным

симфоническим полотнам. Героические события Великой Отечественной войны, атмосфера чрезвычайного напряжения, мобилизации всех сил советского народа в борьбе против фашизма на многие годы определили тематику многих масштабных музыкальных произведений советских композиторов, и в том числе симфоний.

Т. Н. Хренников откликнулся на патриотическую тему Великой Отечественной войны своей Второй симфонией. Работать над ней он начал еще в 1940 году, продолжал сочинение с 1942 года и закончил в 1944 году[3]. В это время многие ведущие советские композиторы работали в симфоническом жанре, чувствуя настоятельную потребность отобразить в глубоких обобщающих симфонических образах героические подвиги советских людей. В частности, в начале 1942 года заканчивает Седьмую, «Ленинградскую» симфонию Д. Шостакович, в 1943 году завершает Вторую симфонию А. Хачатурян и Вторую симфонию, «Родина» Г. Попов, в 1941 году пишет Двадцать вторую и в 1943-м — Двадцать четвертую симфонии Н. Мясковский, в 1944 году — Пятую симфонию С. Прокофьев. Каждое из этих масштабных полотен несет высокие гуманные идеи, каждое является огромным творческим достижением советской музыки. Одно из видных мест в данном ряду занимает Вторая симфония Т. Н. Хренникова. Партитура этого замечательного произведения написана уверенной рукой зрелого мастера. К этому моменту композитором уже были созданы опера «В бурю», Первая симфония, Первый фортепианный концерт, огромное количество музыки к драматическим спектаклям, кинофильмам, много фронтовых патриотических песен. Т. Н. Хренникова уже признала музыкальная общественность, его музыку любили. Однако знали композитора скорее по вокальной музыке, которая повсеместно распевалась и определяла настроение молодежи как в предвоенные, так и в военные годы. Возможно, поэтому некоторым музыковедам казалось, что открытая эмоциональность, песенность — самые главные и едва ли не единственные черты его творческого почерка. Вероятно, в данной связи в некоторых «рецензиях на Вторую симфонию утверждалось, что песенный мелодизм и эмоциональная непосредственность — самые главные ее черты. Это и верно и неверно. Действительно, Вторая симфония отличается мелодической щедростью и непосредственной эмоциональностью авторской речи, но это — еще

отнюдь не все ее компоненты. Есть среди них более глубинные, но не менее важные особенности, которые станут яснее после внимательного рассмотрения партитуры.

Первая часть Второй симфонии — Allegro con fuoco — начинается с короткого вступления, в котором слегка намечены элементы будущих драматургических контрастов. В мужественной, волевой главной партии откристаллизовываются начальные интонации вступления. Яркая мелодия ее полна активной энергии. Форма главной партии трехчастна. Композитор здесь продолжает те приемы П. И. Чайковского, на основе которых он в свое время развертывал экспозиционное изложение главных тем в насыщенную динамикой, интенсивно развивающуюся структуру. Сначала тему ведет солирующий гобой. В интонационно-полифоническом среднем разделе многократно вычлененные мотивы главной партии вступают во взаимодействие с интонациями будущей побочной партии (вновь, как и в Первой симфонии, прочнейшее интонационное сцепление фрагментов формы, звучащее абсолютно естественно, без какого бы то ни было «глубокомысленного монотематизма»). Динамическая реприза трехчастной структуры чрезвычайно ярка: полнозвучное тутти оркестра, мощно ликующее форте с характерным ритмом аккомпанемента производят очень сильное впечатление.

Уместно-логичное использование полифонических приемов развития, мотивированно подготовленная и четко прочерченная кульминация свойственны здесь не только главной, но и побочной партии (с цифры 55), которая написана в такой же динамично развивающейся трехчастной форме. Образный контраст ее с главной партией очень ярок. Проникновенное пение кларнета соло и солирующей виолончели на фоне флажолетов скрипок в изящном сопровождении арф и фортепиано переносит нас в иную сферуи — исветлой, мягкой лирики. Образный контраст подчеркнут необычным тональным соотношением главной и побочной партий (до минор-фа-диез минор).

В середине побочной партии проходит канон в октаву у струнных (тему ведут скрипки и альты, каноническая имитация проходит у виолончелей). Применен он композитором мастерски. Прежде всего следует подчеркнуть, что звучит данный фрагмент абсолютно естественно, каноническое «раздвоение мелодии» как бы рождается

само собой. Кроме того, что чрезвычайно важно для формы как процесса, развертывающегося во времени, канон этот проходит, обнажая интонационные особенности темы (в ней большую роль играет устремленность мелодии вверх), раскрывая ее интонационный потенциал. Канон создает дополнительные острые интервалы — большие ноны, уменьшенную и увеличенные квинты, малую септиму и т. д. Переданные от солирующей виолончели интонации эти сочно звучат у валторн. Полифоническое развитие продолжается. Крещендо струнной группы поддерживается активными гаммообразными подголосками валторны, труб, тромбонов. В кульминации побочной партии, которая опять-таки приходится на динамическую репризу, лирически-страстный порыв приобретает ярко выраженный патетический характер. Краткий, эмоционально насыщенный канон струнных и тубы с тромбонами подчеркивает волевое устремление темы.

После эмоционально взволнованных главной и побочной партий заключительная партия, которая создает состояние успокоения, воспринимается очень свежо. Нежная поэтическая красота ее — одно из лучших вдохновений композитора. Заключительную партию отличает изящество, тонкость инструментовки и удивительная простота мелодизма. Мелодия строится на нисходящих интонациях, «уходящих» от высокого регистра соло скрипки в нижний регистр к приглушенным, затаенным, задумчивым фразам соло виолончели. Мягко колышущийся фон арф с гаммообразными восходящими подголосками кларнета, фагота, английского рожка и других инструментов выразительно оттеняет «спускающуюся в виолончельные глубины» основную мелодию.

В целом экспозиция создает широко развернутую картину народной жизни благодаря яркой зримой образности музыкально-тематического материала и его колоритной жанровой окрашенности. Ассоциации эти продолжаются и развиваются в разработке. В образном аспекте в ней доминируют энергичные, волевые эмоции. С точки зрения мо-тивной разработки основу ее составляют полифонические, ладовые, тембровые трансформации главной и побочной партий.

Аналогично тому, как в экспозиции Т. Н. Хренников подчеркивал единство формообразующих принципов главной и побочной партий, в

разработке близость между ними устанавливается посредством одинаковых приемов развития, среди которых основное место занимают разного рода варианты полифонического изложения.

Первый эмоциональный порыв в разработке связан с развитием главной партии, приводящим к кульминации в ля миноре. Оно происходит следующим образом: звучит главная партия у скрипок и альтов и одновременно начальные интонации ее в увеличении у тромбона и тубы, затем включаются деревянные духовые инструменты, перекличка и последующее соединение их со струнными приводят к активному бегу пассажей, нагнетающих энергию непрерывного движения, и к яркому тутти фортиссимо.

Еще сильнее и энергичнее звучит фа-минорная кульминация. Теперь помимо главной партии в развитие включается побочная, которая коренным образом преображается. Патетический характер ее, лишь слегка наметившийся в экспозиции, здесь становится основой ее образной краски. Это, в частности, ярко раскрывается в момент канонического проведения темы побочной партии, когда тема проходит в увеличении у тромбонов и труб. Контрапунктом к нему является звучание главной партии у струнных и деревянных духовых. В этой мощной, величаво-торжественной кульминации эмоционально-образные сферы главной и побочной партий сближаются, становится ясным их внутреннее родство (при одновременной впечатляюще сильной контрастности!). Динамический подъем продолжается. Ему способствуют тональные сдвиги, вычленения первоначального мотива главной партии, мощные аккорды тутти с выразительными паузами. Заканчивается разработка неожиданно мрачным эпизодом, трагически ниспадающими аккордами медных и затем деревянных духовых с пиццикато струнных в низком регистре на пианиссимо. Органичность его обусловлена тем, что он предвосхищает будущие драматические страницы партитуры.

Реприза I части — зеркальная. Тихо, ласково, немного печально поют засурдиненные скрипки в до-диез миноре несколько измененную тему побочной партии. Последующие ниспадающие интонации скрипки соло, начинающиеся в си-бемоль миноре на фоне си-минорного трезвучия, напоминают заключительную партию. Однако наступившее лирически-печальное успокоение на пианиссимо вновь прерывается энергичным потоком движения в до миноре — репризой

главной партии. Следует отметить, что полифоническое развитие ее здесь опять новое, как бы подытоживающее все предыдущие проведения темы. Если в экспозиции в имитациях ее среднего раздела акцентировался первый «взлетающий» мотив и предвосхищались интонации побочной партии, а в разработке тема проводилась канонообразно в увеличении и затем сопровождала канон побочной партии, то в репризе сконцентрированы все ранее использованные и наметившиеся полифонические приемы. Здесь активная имитационная перекличка мотивов главной партии сочетается с каноническим контрапунктом интонаций побочной партии в увеличении (проведение главной партии в увеличении у труб и тромбонов на фортиссимо в сопровождении энергичных пассажей струнных, деревянных духовых и ударных инструментов).

В результате возникает несокрушимая в своем активном жизнеутверждении вершинная кульминация I части. Но она не только завершает предыдущие события, но и направлена в будущее. Ее «распахнуто-открытый» эмоциональный порыв, предрасполагает к дальнейшему развитию, более того, закономерно предполагает его.

Вторая часть — Adagio — непосредственно связана с переживаниями советского народа в период Великой Отечественной войны.

Разные композиторы по-разному подходили к трактовке этой большой темы. В одних случаях в музыкальных произведениях на первый план выходили образы вторжения врагов, трагические эпизоды, скорбь людей, потерявших близких, в других — батальные сцены с маршевой, победной поступью наших героев-воинов, радость Победы, ликования советского народа. Т. Н. Хренников стремился в обобщенном симфоническом плане передать глубокое патриотическое чувство, охватившее в грозные военные годы весь наш народ. Для II части композитор выбирает форму сонаты. Характерно также, что, как и в Первой симфонии, в музыкальной драматургии здесь важную роль играет опора на приемы, свойственные вокальной музыке: главные темы излагаются, как своеобразные дуэты.

Напев главной партии исполнен глубокой скорби. Волнообразная кантиленная мелодия ее свободно льется то восходя, то ниспадая, то усиливая звучность, то вновь замирая и успокаиваясь. Сначала ее поет кларнет, во втором предложении — флейта и гобой. Одновременно

появляется контрапунктическая мелодия в низком сочном регистре у виолончелей соло. Уже здесь возникает впечатление дуэтного изложения. Оба голоса совершенно самостоятельны, даже «специально разобщены» — отдалены друг от друга диапазонами регистров, различными тембрами. Господствует печальное настроение, соответствующее психологически достоверному изображению разлуки близких людей.

В основу связующей партии положена тема побочной партии I части симфонии, обогащенная новыми выразительными мелодическими образованиями. Драматургический смысл этого будет раскрыт позднее. Изложена мелодия связующей партии в сочетании с выразительным контрапунктом виолончелей, что сохраняет впечатление дуэтного пения. Дуэтность музыкальной ткани свойственна и побочной партии Adagio, где эмоционально насыщенная тема первых и вторых скрипок хорошо дополняется мелодией альтов и валторн. Оба напева дуэта (здесь уместен именно этот термин, предполагающий вокальные краски: кантиленность обеих мелодий необычайно органична!) — лирически-мягкие, очень выразительные и задушевные.

Благородная чистота музыкального образа, прозрачная, изящная инструментовка (с использованием в аккомпанементе арфы, колокольчиков, флейты и кларнета, пиццикато виолончелей и т. д.), общий колорит сердечной непосредственности и доверительного высказывания отличают побочную партию II части. Как и заключительная партия I части, она принадлежит к поэтичнейшим страницам этой партитуры.

Для понимания драматургической концепции II части наиболее важна разработка. Сначала в ней происходит развитие измененных интонаций связующей партии с вычленением и повторением ее восходящих интонаций. Развитие это приводит к следующей более напряженной фазе. Затем исходным пунктом и центром полифонического развития становится новая тема (с такта 115). Однако новизна ее при ближайшем рассмотрении оказывается синтезом интонаций связующей партии II части (восходящие мотивы, генетически выросшие из побочной партии I части) и главной партии I части (мужественно-энергичные квартовые ходы). Имитационная перекличка всех струнных инструментов, потом деревянных духовых

и валторн здесь подчеркнуто напряженна и динамична. На гребне кульминации вступает реприза (с такта 147). То, что разработка II части возвращается к образам I части и черпает из них, как из источника, силу для «симфонического преодоления» остродраматичных по образному характеру эпизодов, не случайно. Связь между «мирной» I и «военной» II частями закономерна. Если говорить в широком эстетическом плане, она обусловлена живым ощущением истории и восприятием жизненных событий, исходящим из их реальной достоверности.

Репризе главной партии свойственны и скорбь, и драматический пафос. Эмоциональное напряжение подымается по сравнению с экспозицией на новый, неизмеримо более высокий уровень. То, что ранее воспринималось как дуэт одиноких людей, разлученных войной, чьи сердца стремятся друг к другу, теперь предстает трагедией всего народа, воплощением судьбы страны, расколотой врагом. Велика эта скорбь, но еще более велик горячий призыв к борьбе, к героическим поступкам. Патетически напряженная мелодика репризного проведения дуэта подчеркнута инструментовкой. Широкораспевная главная тема поручена струнным и деревянным духовым, вторая — контрапунктирующая ей — валторнам и трубам. Сочные аккорды тромбонов, глубокая мощная педаль на органном пункте у тубы, контрфагота, фаготов, бас-кларнета и контрабасов с литаврами дополняют общее звучание. Неожиданно врывающаяся фанфарная мелодия трех труб и трех тромбонов, напоминающая тему судьбы, еще сильнее оттеняет динамизм трагедийной кульминации. «Вершинный пик» ее наступает в тот момент, когда в нюансе форте-фортиссимо начинается эпизод Largo con passione, нисходящие гаммообразные построения которого перекликаются с ниспадающими мелодиями скрипки соло в конце репризы I части, а также содержат интонации, взятые из главной партии II части. Однако если конец репризы I части звучал щемяще-печально, то здесь интенсивное полифоническое Подголосочное развитие, плотная насыщенность фактуры вносят ту напряженность, которая созвучна с эмоциями решительности, активной борьбы.

Реприза побочной партии возвращает нас в лирическую сферу. Предшествующие трагические аккорды ярко оттеняют ее вступление. Теперь она преобразуется из лирически-мягкого и задушевного дуэта

(каким была в экспозиции) в романтический образ светлой мечты, зовущей к счастью в будущем. Чарующе звучат нежное соло скрипки в высоком регистре и напевное соло фагота. Прозрачночисты инструментальные краски (мелодии эти идут на фоне арфы и пиццикато струнных)…

Третья часть — Allegro molto — контрастирует своей яркой жанровой окрашенностью и II, и I части. Свободная трех-пятичастная композиция ее обращает на себя внимание концентрическим расположением тематического материала, направленным на то, чтобы акцентировать драматургическую роль среднего, центрального эпизода. Маршеобразный по характеру, он строится на теме популярной массовой песни «Красная Армия всех сильней»[4]. Идейно-художественный смысл придания этой мелодии столь важного для концепции всего симфонического цикла образного значения совершенно ясен: композитор подчеркивает уверенность в победе, боевую организованность Советской Армии, несокрушимую силу советского народа. Как известно, специфика симфонического жанра требует обобщения, особой впечатляющей силы ключевых моментов формы целого, требует «интонационного попадания» их в соответствующую сферу ассоциаций слушателей. Мелодия песни «Красная Армия всех сильней» была выбрана композитором в этой связи очень удачно. Архитектоническая значимость данного эпизода подчеркивается тем, что маршевая тема его проводится шестикратно. Общая схема Allegro molto такова: в центре помещен маршевый эпизод в различных тональностях с красочной инструментовкой (гобой, первые скрипки, канон английского рожка и фаготов, первые и вторые скрипки, флейта и кларнет, канон первых и вторых скрипок и тромбона). Его окружают лирические эпизоды с темой, отдалённо связанной с побочной партией I части. Она преобразуется постепенно в спокойное воспоминание о былых драматически-трагедийных событиях. Образная сфера крайних частей — энергичное, импульсивное движение, моментами обретающее скерцозную динамичность. Соотношение тональностей в них более «спокойное», оркестровые контрасты не столь значительны.

Скерцозная импульсивность, лирическая песенность и маршеобразность создают в III части ярко окрашенный жанровый комплекс, который способствует тому, что мы начинаем воспринимать

данные «симфонические события» не только «изнутри», через призму переживаний неких обобщенных героев произведения, но и более широко, картинно-зрелищно, а точнее говоря, опять-таки через призму эмоций, но уже эмоций общенародных, владевших сердцами миллионов. III часть, с одной стороны, созвучна предыдущим разделам симфонии (подвижно динамичными темами и лиризмом поэтических образов), а с другой — предвосхищает финал стремительностью порывистой скерцозной темы и маршеобразностью центрального эпизода.

Лаконичное, броское вступление к финалу — Allegro marciale — служит переходом от III части к финалу и готовит его главную партию. Продолжая тональность III части до-диез минор, оно быстро переходит в до минор. Унисонная тема вступления интонационно еще связана с III частью, но уже утверждает иной характер музыки. Очень скоро музыкальная ткань насыщается фанфарными звучаниями; активные триоли как бы «подстегивают» движение, придавая ему особую «пружинную упругость», свойственную главной партии.

Основной музыкальный образ главной партии — динамичнейшее, непрерывно поступательное движение, ассоциирующееся с огромным потоком людских масс, участвующих в могучем победном шествии. Но это не просто ликующе праздничный марш. Все предыдущие драматичные перипетии музыкальной драматургии бросают своеобразный «интонационный отблеск» на главную партию. Если можно так сказать, ее мужественность, несокрушимая воля выковались в огне битв, выстраданы ценой огромного напряжения. Примечательно, кстати, что развитие марша в побочной (с такта 49) и заключительной партиях отличается многоликостью образов, появлением новых тематических, тембровых и тональных образований. В побочной партии нарастает стремительное оживление. Более подвижный темп ее как бы компенсирует сокращение мощности звучания.

В заключительной партии (с такта 92) возвращается темп главной партии, но образная структура ее уже иная. Маршевые интонации интенсивно трансформировались, и порой начинают обретать причудливо-фантастический облик. Лишь форшлаги в высоком регистре отдаленно ассоциируются с отблесками сполохов давно прошедших боев…

В разработке (с такта 138) происходит динамичное преобразование и взаимодействие основных тем. Сначала метод развития их обычен, традиционен: имитационно-полифонический, с вычленением элементов побочной и главной партий, с развитием элементов главной партии в эпизоде фугато. Но кульминация (непосредственная подготовка ее связана с материалом побочной партии) строится необычно. Ее картинная образность весьма насыщенна. Важную роль играют в ней волевые интонации скрипки соло и тема заключительной партии, звучащие как властное утверждение Победы. Соло трех труб, затем трех тромбонов вновь и вновь пронзает могучее тутти оркестра, как бы напоминая: неодолим великий советский народ, грандиозно по масштабу и историческому значению сокрушающее поражение, нанесенное им силам зла и реакции.

Самый яркий контраст в финале ко всему предыдущему и последующему развитию связан со звучанием побочной партии в увеличении в фа-диез миноре. Это лирический центр финала. Светлая поэтическая красота его создает впечатление тишины, свободного дыхания на природе, когда война ушла в прошлое и можно спокойно мечтать о счастье вновь обретенной мирной жизни. Прозрачно инструментованная, звучащая в оправе мерцающих завораживающих тембров челесты и арфы, украшенная выразительными подголосками тема побочной партии производит здесь неизгладимое впечатление…

Главная партия в репризе в до миноре — великолепный величественный марш, еще более динамичный, еще более волевой и напряженный, чем в экспозиции. В коде он перерастает в гимнический апофеоз. В брошюре «Хренников и его Вторая симфония» музыковед Ю. С. Корев верно отметил, что «этот мужественный, героический образ завершает всю симфонию, ярко выражая ее оптимистическую идею» (27, с. 4).

Вторая симфония — монументальное, цельное произведение. Эмоциональный мир ее по сравнению с Первой симфонией еще шире и масштабнее, еще глубже и разнообразнее. Жизнеутверждающий оптимизм находится здесь в неразрывной связи с глубоким и сильным драматизмом, с опорой на такие жанры, как марш-шествие, массовая песня с проникновенной, эмоционально открытой лирикой, берущей свое начало в русском народном мелосе.

Музыкальная драматургия Второй симфонии отличается концентрированой спаянностью элементов, впечатляет ясно продуманной композицией. Особо следует отметить убедительное решение композитором проблемы финала как итогового завершения цикла и тесную связь тональноладовой структуры симфонии с ее образностью. В данном аспекте интересно сравнить I часть симфонии и финал, в которых между героическими и лирическими образами существует не только контраст, но и определенная связь. Лирические образы I части экспонируются в тональности фа-диез минор, резко контрастирующей с до ми нором главной партии. В репризе побочная партия звучит в тональности до-диез минор, которая ощущается как тоника, но главная партия снова утверждает до минор. Таким образом, в I части лирическое начало связано с фа-диез и до-диез минорами, а героическое — с до минором. Тем самым возникают два тонально-образных центра музыкальной драматургии. В финале главная партия написана в до миноре, и, как видно из предыдущего анализа, ею завершается развитие героико-патриотической образной линии. Побочная партия финала в репризе основана на «лирических тональностях» I части — фа-диез и до-диез минорах, следующих теперь непосредственно друг за другом. Следовательно, и в финале оба тонально-образных центра — лирический и героический — сохраняют и подтверждают свое драматургическое значение.

Если учесть при этом, что и I часть и финал написаны в форме сонатного аллегро с зеркальной репризой, помогающей фиксировать внимание на героических главных партиях, то станет ясно, что это не случайно. Т. Н. Хренников стремился ясно и четко отграничить две основные образные сферы симфонии, всемерно подчеркнуть контраст между ними с тем, чтобы их симфоническое взаимодействие и развитие в разработках воспринимались наиболее ярко. I часть и финал — два главных драматургических центра Второй симфонии. И потому для них избраны одинаковые формообразующие принципы. Симметричностью своей архитектоники они цементируют форму в целом, составляя огромную «музыкально-драматургическую арку», в которой финал является идейно-образным итогом. Торжество патриотических идей именно в финале после достижения победы в напряженной борьбе с силами зла достигает кульминации, И потому так развернуто народно-массовое героически-праздничное

грандиозной шествие, которое венчает Вторую симфонию. Ослепительно яркое и мощное проведение главной партии в репризе финала воспринимается как величественный гимн, славящий мужество советских людей, героизм их бессмертных подвигов в годы Великой Отечественной войны.

Третья симфония (опус 22), законченная в 1973 году, впервые была исполнена 11 марта 1974 года Государственным академическим симфоническим оркестром Союза ССР под управлением его главного дирижера Е. Ф. Светланова. Огромный успех ее премьеры не был случайным. Он органически обусловлен художественными достоинствами партитуры, написанной с высоким мастерством и подлинным вдохновением, что, естественно, передалось дирижеру и артистам оркестра. Сам автор об этом сочинении сказал, что оно — итог многолетних раздумий о жизни, о месте человека в современном мире (21).

Эмоционально насыщенный, страстный, волевой, энергичный порыв отличает стремительную I часть — «Фугу», Allegro con fuoco. Неуемный молодой задор, брызжущая импульсивность сочетаются здесь со строгой логикой полифонического развития мысли.

Теме фуги предшествует краткое вступление: трель на *ми-бемоль* — *фа*с «вырывающимся из нее» блестящим пассажем вводят в тональность ми мажор, сама же тема начинается с *си-бемоля*и звучит на органном пункте*ми* — *соль-диез.*Уже в этом начале заложен эмбрион той логики, которая будет свойственна дальнейшему изложению музыкального материала: создание интонационных арок (от*ми-бемоля*вступления к*си-бемолю*начала темы фуги) и подчеркивание внутренне конфликтных интонаций (гармонически спокойный фон и тритоновые соотношения между темой и фоном, а также внутри темы). Тема фуги — устремленная, напористая, с «подхлестывающим» удержанным противосложением у деревянных духовых и ксилофона — сочно излагается сначала струнными (скрипки и альты), затем деревянными духовыми (в этот момент противосложение переходит к засурдиненной трубе и тромбону).

Музыковед Ин. Попов считает, что «I часть Третьей симфонии Хренникова типична для поискового характера советского симфонизма, типична в том числе и новизной формы, являющей собой любопытнейший симбиоз фугатности и сонатной драматургии» (49, с.

23). Это в общем справедливо. Тему фуги одновременно можно считать главной партией экспозиции сонатного аллегро. Характерно, что динамизм развития уже в этом первом разделе формы чрезвычайно высок. Заканчивается он Ярким «спрессованным» стретто, при котором каждое новое вступление темы фуги приходится на последующую четверть такта. Это тематическое сгущение хорошо подытоживает экспозиционное изложение темы, ее стремительность, упругую «пружинную» энергию.

Побочная партия (с цифры 7) выделена и своим местоположением (четко обозначенная вторая четверть формы), и красочным сопоставлением тональности (соль мажор и си-бемоль мажор), и четкой квадратностью — разделением фраз на резко отграниченные четырехтакты. Музыка ее более спокойная, с колоритными гармониями и яркой инструментовкой; особую прелесть доставляет слуху звонкий шаловливый эпизод с форшлагами флейт-пикколо, поддержанными другими духовыми деревянными инструментами и скрипками.

Энергично-напористая разработка возвращает нас к теме фуги. В ней по-прежнему сохраняется «интонационное беспокойство», возбужденно-динамичный характер: на фоне органного пункта *ре* звучит тема, начинающаяся у бас-кларнета на *соль-диез*. Единство контрастных элементов, обуславливающее импульс токкатного движения, составляет здесь суть активного развития музыкальной ткани. Тема фуги излагается у разных инструментов, происходит ее дробление, расчленение на отдельные мотивные элементы. В стремительно несущийся, сверкающий яркими тембровыми красками поток музыки включаются также ритмы связующей партии.

Щедрость полифонической фантазии композитора поистине неисчерпаема. Она соединяется с изобретательной оркестровкой, создающей своеобразное «живописное освещение» почти непрерывных канонических имитаций. Все это блещет, сверкает, кипит. С калейдоскопической быстротой меняются оттенки эмоциональной палитры. В музыке ощущается то веселая шутка и задорный юмор, то кокетливая шаловливость, то грубовато задорная сила, то изящная грациозность. Великолепный образец виртуозного

полифонического мастерства, которое полностью подчинено музыкально-образным задачам!

Особо характерна в этом смысле торжественно жизнеутверждающая кульминация. Тема фуги звучит у труб и тромбонов на фоне громогласных разложенных тонических аккордов до мажора; удержанное противосложение ведут валторны и туба, и затем на вершине длительного напряженного полифонического развития вступает канон темы фуги у труб и тромбонов с валторнами. Кульминация эта является одновременно репризой главной партии сонатного аллегро, но репризой своеобразной. Она — тематическая, но не тональная и к тому же неполная (в ней нет побочной партии). В результате здесь не возникают те четкость и завершенность формы, которые обычно свойственны сонатному аллегро. Сделано это композитором намеренно, чтобы подчеркнуть «свободную текучесть» фугированной композиционной структуры. Но при этом сама по себе архитектоника I части Третьей симфонии отличается неукоснительной логикой.

Нарастающие «волны» эмоциональных взлетов, концентрация полифонических приемов, структура формы в целом и в отдельных эпизодах, тональный план — все здесь органически взаимосвязано. Каждый новый красочный показ темы фуги в новом полифоническом и оркестровом наряде сопряжен с новой ступенью в развитии музыкальной драматургии. Существо же ее, основное содержание эмоционально-психологической образности — это упоение движением, захватывающий душевный подъем, жизнеутверждающее ликование. Утверждение сильных чувств, полнокровного восприятия нашей современной жизни — вот в чем образный смысл кипучей моторной энергии «Фуги». Критик Ин. Попов верно отметил, что «образная доминанта I части — ликующая радость бытия», что «эмоциональная краска эта здесь безраздельно господствует. Контрастность же образов заключается не в контрастности эмоций, а в мелодической, ритмической, тембровой несхожести мотивов-зерен. Причем все они неизменно импульсивны, динамичны, полны моторной энергии. Их отчетливо ощутимая жанровость, танцевальность, упругий, четко пульсирующий то маршевый, то скерцозный ритм, динамичная «перекличка» оркестровых групп и

отдельных солирующих инструментов — все создает картину праздничного кипения жизни» (49, с. 23–24).

Образная сфера II части Третьей симфонии, названной автором «Интермеццо», Andante sostenuto, — светлая поэтичная лирика. Здесь структура музыкальной ткани на первый взгляд очень проста. Но это простота высокого мастерства и безупречного вкуса. Великолепно найдены, в частности, акварельно-прозрачные инструментальные краски уже во вступительном эпизоде… Начинается спокойный неторопливый «рассказ» фагота соло на фоне мягко тянущегося органного пункта у виолончелей и контрабасов и изящного пиццикато аккомпанирующих скрипок. Вступают со своими «репликами» кларнет соло и виолончели. Арпеджированный аккорд арфы, инкрустированный Пиццикато струнных, устремляется к «мерцающему в звездной вышине»*си-бемоль*третьей октавы. Слияние светлых чистых тембров флейты и флейты-пикколо со звонкими колокольчиками и «медленно падающими каплями» звуков арфы создает эффект чарующей красоты. Критики отмечали «серебристо-лунную» окраску этого эпизода, и действительно, он как бы переносит нас в атмосферу призрачно искристых космических далей. (Вспомним в этой связи пульсирующее космическое*ре-бемоль*во Втором фортепианном концерте.)

Широта мелодического дыхания начинает казаться бесконечной, когда скрипки, поддержанные подголоском альтов, вступают в крайнем высоком регистре с основной темой «Интермеццо». Это одна из замечательных лирических страниц симфонического творчества Т. Н. Хренникова. Нежная поэтичная мелодия звучит сначала безмятежно, затем преображается, становясь все более взволнованной и напряженной. Подголоски гобоя, кларнета, фагота, флейты вторят кантиленным лирически трепетным фразам струнного квинтета.

Наибольшей насыщенностью звучания отличается эпизод разработочного характера — Poco piu mosso (цифра 3). Он играет существенную роль в структуре всей симфонии в целом.

Роль эта обусловлена двумя причинами. Во-первых, данный эпизод готовит и кульминацию и репризу непосредственно в «Интермеццо». Во-вторых, его энергичная пульсирующая экспрессия ассоциируется с неудержимо устремленным вперед движением I части и предвосхищает динамику финала, создавая тем самым музыкально-

драматургические арки между частями, которые способствуют целостности всей симфонии. Развитие этого эпизода приводит к величавой кульминации с мощным полифоническим комплексом медных духовых в оркестровом тутти, после чего вновь возникает космически-фантастическая «серебристо-лунная» тема, звучащая на этот раз, по сравнению со вступлением, более широко и значительно.

В репризе основная тема «Интермеццо» обретает лирико-торжественный характер. С огромной выразительной силой поют широко льющуюся мелодию скрипки, поддержанные подголосками альтов, а затем, при развитии ее — флейтой, гобоями, кларнетами и валторнами. Последний эмоциональный взлет снова приводит к «серебристо-лунной» романтической теме. Все окутывается дымкой грез. Музыка постепенно истаивает (diminuendo флейт, колокольчиков и арфы на фоне струнного квинтета)…

Велико лирическое обаяние медленной части Третьей симфонии, психологически емки ее образы, красочна и своеобразна инструментовка, изумительна вокальная распевность ее мелодий. Даже среди симфонических произведений Т. Н. Хренникова, столь богатых мелодическими красотами, «Интермеццо» это выделяется какой-то особо хрустальной чистотой и поэтичностью всех мелодических линий.

Но это, так сказать, «эмоционально-образный» ряд музыкальной ткани «Интермеццо». Весьма интересно с точки зрения мастерства композитора еще одно обстоятельство — место II части и ее структуры в форме Третьей симфонии в целом.

I и II части Третьей симфонии резко контрастны по характеру, но в самом принципе раскрытия образов между ними немало общего. Уже отмечалось, что I часть кончалась эмоционально открытым порывом. II часть, несмотря на четкую трехчастность, способствующую завершенности целого, содержит элемент рондообразности, в какой-то мере нарушающей законченность формы. Повторяющийся рондообразный рефрен — это та «серебристо-лунная» романтическая тема, значение которой возрастает с каждым новым появлением. Торжество красоты и стремительного динамически восторженного порыва «Фуги» и лирической вдохновенной мечты «Интермеццо» раскрывается постепенно в нарастающем эмоциональном тонусе музыкальных образов. Наконец, весьма существенно, что

драматургический контраст I и II частей служит импульсом к дальнейшему развитию в финале.

Как и I часть, Финал — Allegro con fiioco — жизнерадостен, оптимистичен, очень эффектен по оркестровым краскам, блистательно виртуозен.

Необычайно яркое тембровое звучание характерно для всей партитуры Третьей симфонии в целом. Оно отличает сверкающе-блестящий неудержимый звуковой поток «Фуги», оно во многом объясняет секрет трепетного дыхания мелодий «Интермеццо», оно в значительной мере является драматургической основой музыкальных образов Финала. Стремительный бег пассажей скрипок, «подстегиваемый» возгласами флейт, гобоев и кларнетов, искрометная перекличка деревянных духовых инструментов и «урчащих» в низком регистре альтов, виолончелей и фаготов, а затем в эпизоде Largo выразительнейший диалог «волн-вздохов» струнного квинтета с «бездонно-глубокими» аккордами тромбонов, тубы, валторн — все это немыслимо вне конкретных оркестровых тембров, все рождено их драматургией.

Важно подчеркнуть, что «музыкально-драматургические» арки идут от финала не только к I части, но и к «Интермеццо». Его поэтические образы невольно вспоминаются, когда возникает эпизод Largo, вновь утверждающий тему мечты. А это акцентирует, откристаллизовывает основную идею сочинения — связь мечты с устремленностью к активному действию, которое дает достижение счастья. Таков логический вывод этого симфонического цикла.

Мир образов Третьей симфонии — ликующе-жизнерадостных, сильных, энергичных и рядом с ними поэтически-светлых, лирически-задушевных — впечатляет своей эмоциональной наполненностью. Мастерская, вдохновенная по всем параметрам партитура эта — большое событие в советской музыке. Третья симфония расширяет жанрово-тематические рамки советского симфонизма, утверждая романтически приподнятую образность, тесно связанную с лирикой как основу оптимистического решения симфонического цикла. Слушая Третью симфонию Т. Н. Хренникова, анализируя ее, непрерывно поражаешься драматургическому мастерству композитора, его умению строить компактную, логично развивающуюся форму, насыщать ее динамикой, все время держать аудиторию в напряжении.

Сочинение это подчеркивает, что солнечно-яркий талант Тихона Николаевича Хренникова переживает пору нового подъема и расцвета. «Эстетический вектор» развития мастерства композитора направлен (как отмечал в статье «Блестящая творческая победа» Ин. Попов) на активное стремление «максимально симфонизировать музыкальную ткань» (49, с. 22). Третья симфония, вершинно яркое сочинение в советской музыке, подтверждает, что Т. Н. Хренников является одним из самых крупных советских симфонистов, определяющих индивидуально-неповторимые новаторские поиски в этом жанре.

* * *

Проблема симфонизма — одна из самых существенных в современной музыке. Она обусловлена тем, что в симфонических жанрах происходят в последнее время глубокие изменения как в плане стилистики, архитектоники, драматургии формы, так и с точки зрения доминирования тех или иных сфер образно-тематического содержания. Динамизм развития процессов жизни обуславливает динамизм развития симфонической музыки. Связь здесь часто сложная, опосредствованная, но оттого ничуть не менее прочная и активно-действенная. Один из самых ярких примеров тому — советский симфонизм. Обновление его идет сейчас весьма интенсивно. Отчетливо ощутимы, в частности, более глубокое проникновение принципов народности в нашу современную симфоническую музыку, иное, более широкое понимание метода социалистического реализма в симфоническом творчестве, чем это было раньше, более прочная и вместе с тем разветвленно-многообразная опора советского симфонизма на классические и национальные традиции десятков наших композиторских школ, развивающихся в атмосфере плодотворных взаимообогащающих творческих связей.

В проблеме симфонизма — два взаимосвязанных аспекта. В широком смысле слова понятие это означает умение композитора ставить в своем творчестве большие, сложные, глобальные вопросы, дать их философско-эстетическое исследование и конкретное художественно-образное решение. В более узком «профессионально-технологическом» понимании проблема симфонизма — овладение

всеми секретами композиторского мастерства, овладение тем методом музыкального мышления, который ставит во главу угла диалектически-конфликтное развитие контрастных музыкальных образов в масштабной циклической форме.

С точки зрения тематики и образного содержания произведений три симфонии Т. Н. Хренникова, безусловно, в полной мере отвечают этим требованиям, предъявленным к сочинениям данного жанра. Они представляют собой своеобразную летопись жизни советского народа. С огромной впечатляющей силой отображены в них пафос жизнеутверждения нового, характерный для пятилеток социалистического строительства, героика Великой Отечественной войны, радостное мироощущение наших современников, создающих светлое будущее. Особо хочется подчеркнуть, что в симфониях этих чрезвычайно ярко отражается духовная нравственная красота советского человека 30-х, 40-х и 70-х годов, что в них находят глубокое претворение идеи гуманизма, свойственные нашему обществу.

Симфонизм представляет собой сложную систему отношений музыкального искусства с действительностью. Эта система подвижна, находится в тесной связи с исторически изменяющимися условиями жизни общества. Для определения уровня симфонического мышления немаловажное значение имеет и развитие философии, общественной мысли, и развитие искусства, музыкальной культуры страны. На разных исторических этапах симфонизм проявлялся по-разному. Симфонизм Л. Бетховена и Ф. Шуберта, М. И. Глинки и А. П. Бородина, П. И. Чайковского и*А.*Н. Скрябина, И. Брамса и Г. Малера, С. С. Прокофьева и Д. Д. Шостаковича — все это явления, имеющие и общие и ярко индивидуальные, вплоть до резкой противоположности черты. Общее между ними и всеми другими композиторами разных эпох, разных стилей то, что они стремились каждый по-своему отображать через систему музыкальных образов актуальную проблематику жизни. Эту тенденцию мы обнаруживаем и в творчестве Т. Н. Хренникова.

Т. Н. Хренникову-симфонисту присущ широкий охват жизненных явлений, правдивое воспроизведение действительности, умение видеть ее историческое развитие. Естественно поэтому то, что симфонизм его опирается на принципы социалистического реализма. В этой связи следует подчеркнуть, что одним из самых существенных признаков

творчества Т. Н. Хренникова является оптимизм. Оптимизм не поверхностный, не формальный, а органический, исходящий из глубинных свойств мышления композитора. Напряженны конфликты, драматичны драматургические ситуации его Первой и Второй симфоний, но образная доминанта их — ярко-солнечная радость, полнота счастья. Что же касается Третьей симфонии, то в ней поэтическая окрыленность, упоение радостью бытия достигают поразительной энергии и динамизма. И при этом композитором ни в коей мере не теряется целостное восприятие мира. Напротив, полнота жизнеощущения, достигнутая автором в этом произведении, как и в других симфонических партитурах, — образец того мастерства в самом полном и точном смысле слова, когда большой замысел воплощается ярко, сильно, с высоким художественным совершенством.

Выделение оптимистического начала в особую доминантную эстетическую категорию определяет особенности подхода композитора к трактовке драматургии и единства симфонического цикла. В плане драматургии здесь необходимо отметить следующее: конфликтное столкновение контрастных образов «поручается» в основном разделам разработки, а рост динамического напряжения идет по преимуществу с помощью нарастающих «эмоционально-психологических волн». В этом отношении Т. Н. Хренников — мастер поразительный. С помощью таких широкомасштабных волн он часто достигает огромной выразительной силы.

В плане создания единства, прочной архитектоники симфонического цикла Т. Н. Хренников опирается на сформулированный в свое время Б. В. Асафьевым принцип «интонационных арок», но трактует его более широко и свободно, превращая, по существу, в принцип «музыкально-драматургических арок». Мыслит он при этом обычно крупными планами, всемерно (но органично и естественно, а отнюдь не навязчиво!) акцентируя внутренние эмоционально-психологические связи между различными музыкальными образами и их тематическими комплексами.

Такие «музыкально-драматические арки» укрепляют конструкцию Первой симфонии, когда между ее финалом и первыми двумя частями возникают перекрестные связи жанрово-характерной и возвышенно-лирической образных сфер. Во Второй симфонии симметричное

построение I и IV частей способствует развертыванию народно-массовых героических картин, завершающихся в финале цикла патриотическим гимном. В Третьей симфонии форму целого цементируют, с одной стороны, образно-тематические связи между «Фугой» и Финалом, с другой — в данный процесс органично включено «Интермеццо», поскольку отзвуки его явственно ощутимы в Финале. Вообще следует подчеркнуть, что для каждой из своих симфоний Т. Н. Хренников находит оригинальные формообразующие принципы, индивидуальный вариант того «непрерывного становления содержания», о котором говорил академик Б. В. Асафьев применительно к симфоническим партитурам.

Индивидуальная характерность и образная рельефность тематического материала у Т. Н. Хренникова часто становится ощутимее благодаря красочным тональным сопоставлениям. В экспозиции Первой симфонии после импульсивно-энергичных ля-минорного вступления и си-бемоль минора главной партии следует светлая, лирически-танцевальная ре-мажорная побочная партия. Во Второй симфонии необычное соотношение тональностей в I части (до минор и фа-диез минор) подчеркивает контраст музыкально-тематического материала. Тонально-образные контрасты возникают и при сопоставлении частей симфоний, подчеркивают логику музыкальной драматургии. Так, сопоставление жанровых и лирико-поэтических картин в Первой симфонии создает между частями цикла своего рода огромное рондообразное построение: I часть — в основном энергично-динамическая, II часть — лирическая, в III части музыка скерцозно-моторная, лирическая и снова скерцозно-моторная, что составляет единое драматургическое развитие всех музыкально-образных сфер.

Во Второй симфонии, как отмечалось выше, идейно-тематическая, тональная и формообразующая арка между I частью и финалом создает монументальное архитектоническое построение, в котором лирическая II часть и маршеобразная III представляют собой своего рода большую развитую середину.

В архитектонике Третьей симфонии ощутима тенденций к развертыванию рондообразного построения двух сфер настроений — жизнерадостно-энергичных и лирических. Стремительная восторженная «Фуга», мечтательное «Интермеццо» и Финал, в

котором моторная динамика, затем поэтика эпизода Largo и вновь динамика и энергия создают в целом рондообразность. Конструкция, утверждающая связь динамической и лирической групп образов, здесь похожа на Первую симфонию, но драматическое, эмоционально-психологическое наполнение ее иное, определяющееся характером конкретных музыкальных образов и их соотношениями.

Симфонии Т. Н. Хренникова отличает индивидуальная характерность и рельефность тематического материала. Но интонационные и тональные контрасты тем приводят у него не к резкому столкновению их, а к внутреннему динамическому развитию, обогащающему, дополняющему и обновляющему первоначальный музыкальный образ. Если так можно сказать, в симфониях Т. Н. Хренникова соединение чрезвычайно ярких каждого в отдельности образно-тематических элементов сильнее, чем их контрастное разъединение. Все это связано с основной художественной концепцией композитора, воспринимающего мир как единое целое. Отсюда происходит важнейшая черта симфонических циклов Т. Н. Хренникова — их внутреннее тематическое единство, их художественно-образная цельность.

Концентрация в темах симфоний Т. Н. Хренникова импульса для дальнейшего развития тоже имеет свои особенности. Часто импульс этот заключен не столько в интонационно-интервальных соотношениях, сколько в эмоциональной насыщенности широко льющейся по-русски распевной мелодической линии.

Степень эмоциональной динамики музыкальных образов обуславливает у Т. Н. Хренникова формообразующие принципы, в которых большую роль играют полифонические приемы развития, мастерство расстановки кульминаций, умение точно и логично выстроить архитектонику произведения.

Музыкальные образы симфонических произведений Т. Н. Хренникова отличаются свежестью, гармонической красочностью и оригинальностью еще и потому, что в них композитор широко использует такие выразительные средства, как зрелищность, яркая характеристичность, театральная картинность, разного рода жанровые ассоциации.

Оркестровой ткани симфоний Т. Н. Хренникова свойственны чистота тембров, употребление инструментов в наиболее

естественных для них регистрах, применение контрастных звуковых красок для яркого выявления полифонии, мастерское владение приемами нарастания звучности в моменты подготовки кульминаций, эффектная, многослойно развитая фактура в эпизодах оркестровых тутти.

В понятие симфонизма включается множество разных моментов. Простого сложения их недостаточно, чтобы с полной уверенностью говорить об органичности симфонического мышления композитора. Существенную роль в симфонизме играет синтез, соподчиненность и взаимообогащение, взаимосвязь слагаемых компонентов. Синтезом этим Т. Н. Хренников владеет в полной мере. Его симфонизм (и в широком и в узком, профессионально-технологическом смыслах) представляет единую художественную систему объединения всех музыкально-выразительных средств, сконцентрированных на выявлении и раскрытии глубокого идейного содержания. Будучи своеобразным, индивидуально-характерным явлением, симфонизм Т. Н. Хренникова имеет огромное значение в развитии советского симфонизма.

Песни и романсы

Песни

Песни, существующие независимо от театра и кино, и песни в кинофильмах и драматических спектаклях принципиально не отличаются у Т. Н. Хренникова друг от друга. Ясность замысла, открытость эмоций, яркий мелодизм, умение раскрывать богатство внутреннего мира человека, характерные для его творчества в целом, с особой силой и весьма своеобразно отражаются в его песенном творчестве.

Демократизм песен Т. Н. Хренникова связан, конечно, со спецификой самого жанра. Однако он проявляется не только в сознательно избранной простоте изложения материала, но главным образом в выборе тематики и в том, как и каким образом композитор откликается на передовые идеи своего времени, отражает мысли и чувства своего современника. Песенный герой иных композиторов стандартизуется, и, будем откровенны, избежать этого не столь уж легко. Т. Н. Хренников находит свою собственную трактовку идей и образов, связанных со значительными событиями жизни, и создает песни, отмеченные печатью яркой индивидуальности.

Своеобразие песенного почерка Т. Н. Хренникова сказывается прежде всего в оптимистическом восприятии жизненных ситуаций. Его песенным героям свойственны романтическая (в самом лучшем смысле слова) приподнятость, светлое мироощущение. Их чувства ярки, эмоции глубоки. Палитра эмоций широка и объемна. Примечательно, что она раскрывается, как правило, через кантиленную мелодию, отличающуюся обычно большим эмоциональным размахом и пафосом. «Интонационно-эмоциональный» центр положительного героя — искренняя задушевная лирика, передающая тонкие оттенки психологических переживаний человека. Мелодическая основа таких песен разнообразна: ритмически и интонационно они могут быть связаны с романсом, с городской песней, с танцевальной музыкой. Характерна

для них также изобразительность, почти сценически ощутимая образность. Наконец, поражает умение Т. Н. Хренникова верно схватывать выразительность интонаций человеческой речи и воплощать их в ярких мелодических образах. Сказанное относится ко всем его песням.

В целом творческий облик Т. Н. Хренникова как песенного композитора многогранен. На протяжении всего творческого пути композитора отчетливо прослеживаются неизменные характерные черты его песен — демократизм, театрально-зримая образность и обаятельно-красивая кантиленность мелодии.

Каждая эпоха и даже небольшой исторический период, примерно 15–20 лет, отличается не только своеобразием ведущих сюжетов, тем, образов, но и специфическим кругом музыкальных интонаций, свойственных данному периоду. Академик Б. Асафьев в ряде своих работ отмечал это, подчеркивая значение интонаций для отражения особенностей эпохи.

Когда мы анализируем музыку небольших по времени периодов, то небезынтересно отметить, что одним из наиболее чутких жанров к бытующим интонациям является песня. Четко различаются по своей мелодической специфике песни гражданской войны, 30-х годов, Великой Отечественной войны, наших дней, хотя «расстояние» между ними только условно делится на десятилетия.

В каждом из таких коротких периодов интонационная общность, включающая мелодическую и ритмическую образность, является основным признаком специфики песен. В песнях одного периода часто повторяются не только определенные типичные художественно-литературные поэтические образы, но и мелодически похожие «ячейки», ритмически и фактурно привычные рисунки. Перед композитором-песенником поэтому стоит всегда труднейшая задача — необходимость вырваться из повседневных, избитых, всем известных интонаций, но, не порывая окончательно с ними, создать свой мелодически и ритмически индивидуальный почерк.

В годы композиторских дебютов Т. Н. Хренникова советская массовая песня уже прошла значительный путь, создала свои традиции, завоевала широкое признание слушателей. Во второй половине 30-х годов каждая новая песня И. О. Дунаевского, В. Г. Захарова, А. В. Александрова воспринималась как событие. Песня

властно царила в быту, в кинофильмах. В кино ходили не только смотреть фильм, но и слушать его музыку. Благодаря этому песни распространялись очень быстро, прочно входили в быт. Песни из кинофильмов «Цирк», «Волга-Волга», «Дети капитана Гранта» распевались буквально всеми. Велика была когорта популярных композиторов-песенников: И. О. Дунаевский, В. Г. Захаров, А. В. Александров, В. П. Соловьев-Седой, А. Г. Новиков, Дм. Я. и Дан. Я. Покрассы, М. И. Блантер и другие — все были горячо любимы аудиторией.

Композиторы-песенники жили в атмосфере поисков наиболее актуальных и созвучных эпохе тем и образов, выразительного мелодизма, национальной характерности. В этом соцветии талантов трудно было не раствориться, не затеряться. Надо было сказать свое новое слово в песне, найти свое песенное амплуа. Именно это и предстояло сделать молодому тогда Т. Н. Хренникову.

Одним из его первых опытов в этой области стала антифашистская песня «Близок день» (из музыки к пьесе «Мик», поставленной в Московском театре для детей). Многое в ней показательно для начала работы композитора в песенном жанре. Текст Н. Шестакова не блещет большими поэтическими достоинствами, но в общем органично входит в образный строй пьесы. Главная его мысль заключается в припеве, повторяемом неоднократно: «Фашизм, мы расправимся с тобой! Рот Фронт!» и в последнем куплете: «Старый мир! От смерти не уйдешь!». Именно на этих самых значительных словах припева, выражающих основную идею стихотворения, сосредоточилось внимание композитора. Любопытно, что кульминация песни приходится на точку золотого сечения музыкальной формы и в то же время на наиболее важную мысль припева: «Фашизм, мы расправимся с тобой». Призыв «Рот Фронт» не поется, а произносится, и этим необычным способом подчеркивается идея единения сил, борющихся с фашизмом.

Агитационная песня-марш, благодаря своеобразной найденной форме и характеру изложения, включающему декламацию, обретает яркий творческий облик. Здесь ярко проявилось характерное для Т. Н. Хренникова единение слова и музыкальной интонации. Сопровождение по фактуре очень просто, но резкие, жестковатые гармонические последовательности придают мелодии экспрессивную

окраску. Они служат дополнительным средством выражения чувства ненависти к фашизму. Можно с уверенностью сказать, что «Близок день» уже намечает некоторые принципы песенного творчества композитора: стремление к выразительности, четкое понимание значения формы в целом и главной кульминации для выявления идеи произведения.

Наиболее показательными для этого начального периода творчества Т. Н. Хренникова являются песни из музыки к комедии В. Шекспира «Много шума из ничего».

В 30-е годы многие советские композиторы обращались к творчеству В. Шекспира. Среди крупнейших работ следует назвать балет С. С. Прокофьева «Ромео и Джульетта», музыку к драматическим спектаклям «Гамлет» и «Король Лир» Д. Д. Шостаковича, «Макбет» А. И. Хачатуряна, «Мера за меру» Д. Б. Кабалевского, «Отелло» К. Ф. Данькевича, «Ромео и Джульетта» В. Н. Крюкова.

В ряду этих партитур музыка Т. Н. Хренникова заняла одно из значительных мест. Как правильно отметил Ю. А. Кремлев, композитору «удалось подойти к шекспировским образам с завидной непосредственностью — как к образам совершенно жизненным и типическим» (33, с. 14). Правдивость и искренность переживаний действующих лиц, отсутствие нарочитой стилизации отличают музыку Т. Н. Хренникова. Лирические проникновенные страницы и юмор комедии В. Шекспира воплощены в ней с великолепным мастерством.

Музыка к спектаклю «Много шума из ничего» стала блестящим дебютом композитора в драматическом театре. Солнечная, искристо-жизнерадостная, раскрывающая поэзию глубокого чувства любви и чистоты человеческих отношений, она вписала прекрасную страницу в советскую музыкальную шекспириану.

Ее популярность связана не только с удачной обрисовкой ситуаций и свойственной пьесе атмосферы юношеской влюбленности. Главной находкой композитора была точно найденная в каждом конкретном случае мелодическая образность. Излюбленная тема В. Шекспира — прославление верной любви, девической чистоты и глубины чувств — нашла свое отражение в поэтических вокальных номерах: в серенаде «Ночь листвою чуть колышет» и в песне Клавдио и Бенедикта «Как соловей о розе».

Как чудесна серенада, которую поют друзья Бенедикта, подшучивая над ним и уверяя, что его любит Беатриче! Мелодия серенады удивительно проста, лаконична и предельно выразительна. Каждая ее интонация, каждый мелодический штрих врезаются в память. Уже во вступлении звучат музыкальные фразы, предвосхищающие основное содержание песни. Изящные поэтические строки о влюбленных прочитаны композитором со свойственным жанру серенады романтическим волнением. Мелодия сочетает лирику и юмор, любовное упоение и легкую иронию. «Открытость», пылкость чувства сказываются на манере изложения материала — припев начинается без пауз, как бы подчеркивая непрерывность развития эмоции. Особенно хороши заключительные фразы вступления и окончания песни — блестящие, темпераментные.

В песне «Как соловей о розе» страстное чувство прорывается в средней части, в кульминации («Звезда моя, краса моя, с которой я обвенчан, ты лучшая, ты самая любимая из женщин»), обрамленной сдержанным, но трепетно взволнованным любовным призывом. Композитором найден яркий контраст музыкальных образов, подчеркивающий смысловое противопоставление стихотворного текста: робкого лирического высказывания и пламенного объяснения в любви. Обратим внимание на лаконизм контраста и на характерное для Т. Н. Хренникова стремление к возможно большей конкретизации слова в музыке, как на одну из существенных сторон его песенного творчества.

Юмор шекспировской комедии вдохновил композитора на создание серенады Борахио и «Песни пьяных» Борахио и Конрада. В обоих вокальных номерах остроумно нарисован музыкальный портрет Борахио, пьяницы и мошенника, готового ради денег на любой поступок: на ложь, на очернение хорошей девушки. Особенно ярка «Песня пьяных». Композитор находит «музыкальный эквивалент» речевым интонациям подвыпивших гуляк, передает их грубость и бесшабашность. Короткие мелодические фразы прерываются выкриками «го, го», нарочитыми акцентированными задержаниями. Остро диссонирующий интервал малой ноны в часто повторяющейся фразе «Эх! Нам бы да так», характерный припев «Тай ри там…», четкий, как бы приплясывающий ритм — все вместе рисует сатирический образ. Заметим, что интерес к сатирическому,

пародийному изображению отрицательных образов сохранится у композитора и в дальнейшем.

Музыка к спектаклю «Много шума из ничего» — значительный этап в развитии песенного творчества Т. Н. Хренникова. В ней он овладел искусством яркой мелодической образности, умением создавать лаконичные контрастные характеристики, сочетать лирическое чувство с тонким юмором, пользоваться приемами сатирического обличения. Но главное, что следует отметить, — все песни имеют здесь индивидуальный облик. Мелодическое своеобразие выделило Т. Н. Хренникова среди других композиторов-песенников. Интонации его песен оказались привлекательными, они обладали большой выразительной силой и удивительным обаянием. Искренне прямое высказывание, открытость, непосредственность чувства составляли главные характерные черты его первых песенных опусов.

Остановимся на музыке к пьесе М. А. Булгакова «Дон-Кихот». По своему художественному уровню песни из «Дон-Кихота» стоят по меньшей мере вровень с музыкой к «Много шума из ничего». Если они незаслуженно отошли на второй план для исполнителей и слушателей по сравнению с хренниковской «песенной шекспирианой», то объяснение этому, видимо, следует искать в более трудной сценической судьбе пьесы М. А. Булгакова. Вместе с песнями из кинофильма «Свинарка и пастух» они хронологически замыкают первый предвоенный период развития Т. Н. Хренникова — песенного композитора, что позволяет сделать некоторые обобщения.

Песенка Антонии — еще одна концентрация хренниковского лиризма — сердечного, задушевного, искреннего. Мелодия предельно проста, генетически обусловлена бытовым городским романсом, но, по сравнению с «интонационным первоисточником», она облагорожена, поэтически одухотворена. Особенно примечательно, что, будучи тесно связан с интонационной атмосферой массового музыкального быта, Т. Н. Хренников умеет буквально двумя-тремя штрихами высветить в музыкальном образе то особенное, что делает его врезающимся в память. В песенке Антонии — это мягкие «скользящие» синкопы мелодии, это оригинальный заключительный каданс, в котором традиционный квартсекстаккорд заменен VI ступенью одноименного мажора, а доминанта — квинтсекстаккордом уменьшенного вводного септаккорда с пониженной терцией. Получается весьма необычный

плагальный оборот, поскольку до-диез-минорное трезвучие вносит элемент альтерированно окрашенной VI, а квинтсекстаккорд опирается на II пониженную ступень лада. Всего один мастерский штрих — и образ обрел неповторимую оригинальность, стал «докладным знатокам», оставаясь в высшей степени понятным широкой публике, поскольку звучит все просто и естественно.

Такова и поэтично-светлая Серенада («Ах! Краса твоя, без спора, ярче солнечного дня») с ее колоритным «тональным качанием» между ре мажором и параллельным ему си минором. Такова энергично-напористая «Песня гуляк», в которой, по сравнению с «Песней пьяных», значительно обострен образ стихийности бесшабашного разгула. Неудержим динамизм стремительной мелодии, где композитор прекрасно использует эффект постепенного «пружинного развертывания». Свежо с точки зрения «интонационной неожиданности» звучат, казалось бы, простые колористические сопоставления фа мажора, ля-бемоль мажора, фа минора. Такова и неспешно повествовательная «Баллада о Мерлине», в которой лишь «высвечивающаяся» моментами II низкая ступень нарушает покойное течение ре минора (но этого оказывается достаточно, чтобы музыка осветилась «лица необщим выраженьем»). Такова грубовато-резкая «Песня погонщиков мулов» — один из ярких образцов хренниковской антиклерикальной сатиры, получившей потом столь широкое развитие в партитурах оперетты «Сто чертей и одна девушка» и комической оперы «Доротея».

Общее для всех этих песен — лаконизм выразительных средств, отточенность деталей, их тщательный отбор и вместе с тем простота изложения. Музыка развертывается непринужденно и естественно. Она как бы рождается на наших глазах. И лишь потом профессиональный слух отмечает то единичное и особенное, то мастерски выверенное «чуть-чуть», которое превращает каждую из этих прелестных миниатюр в подлинный шедевр.

Здесь кристаллизуются два «центра притяжения» образной драматургии. Первый — лирика, поэтично-светлая, взволнованно-трепетная. Второй — юмор, широкий по своему диапазону, от мягкой улыбчатости до грубовато-злой сатиры. Эти два круга образов в значительной мере характерны для предвоенного периода песенного творчества Т. Н. Хренникова. В опере «В бурю» молодой композитор

как бы демонстрирует широту творческого диапазона, убеждает нас в том, что любые драматургические коллизии, вплоть до трагедийных, доступны его таланту. В инструментальных произведениях раскрывает жанровую широту творческого почерка, его тембровую палитру. Рядом с этим песни подчас выглядят скромными. Но их роль в формировании стиля композитора весьма велика. В песенных жанрах откристаллизовались многие характерные черты его почерка, в них он обрел наибольшую популярность. Говоря о «смелости интонационной простоты», Б. В. Асафьев уточнял, что смелость эта — «сейчас самое здоровое чувство в композиторе, если только оно не самообман от «сырости» культуры слуха» (4, с. 29). В первые же годы творческого пути Т. Н. Хренников доказал, что качество это у него — результат мастерского владения композиторской техникой, умения просто, ясно, лаконично выразить мысль, найти ей впечатляющий образный эквивалент.

В годы Великой Отечественной войны героико-патриотическая тема становится ведущей в жанре советской песни. Каждый из композиторов по-своему подходит к раскрытию героических образов, стараясь найти свой путь в песенном творчестве.

Т. Н. Хренников, достигший уже к тому времени творческой зрелости и высокого мастерства в этом жанре, интенсивно работает над новыми песнями, зовущими на подвиг, прославляющими доблесть советских героев, вселяющими веру в победу.

Талант композитора раскрывается теперь в мужественных боевых песнях — «Прощание», «Уральцы бьются здорово», «Все за Родину» и фронтовых лирических — «Есть на севере хороший городок», «Песня о московской девушке». «Песня о дружбе» и др.

Песня «Прощание» (на очень хороший текст Ф. Т. Кравченко) — страстный призыв к борьбе с врагами — воплотила мужественную решимость советских людей отстоять Родину. В начале войны патриотическая тема решалась многими композиторами как суровая, сдержанно-драматическая, внутренне напряженная и волевая. Естественно, что образы «Прощания» перекликаются с некоторыми другими песнями того времени, например со «Священной войной» А. В. Александрова.

Чеканный маршеобразный ритм, строгая мужественная мелодия, простое аккордовое сопровождение, минорный лад — все это близко

многим песням военных лет. Однако песня Т. Н. Хренникова полна своеобразия. Оно заключается в характерной для композитора эмоциональной открытости, которая отражается на всем облике песни. Непосредственное обращение к бойцу: «Иди, любимый мой, родной!» — прочитано композитором с такой тревогой и болью, что трогает, волнует своим горячим чувством. Кульминация каждого куплета приходится на важнейшие поэтические мысли: «Жестокий враг на наше счастье поднял руку», «Жестокий дай отпор кровавым хищным стаям», «Века цвести земле, бескрайним нашим нивам» и т. д. Суровый оттенок мелодии в кульминациях подчеркнут субдоминантовыми аккордами и динамическими оттенками. Совершенно ясно, что композитор сосредоточивает внимание на главных, «ударных» моментах песни — на начале и кульминации, чтобы создать простую, ясную, запоминающуюся мелодию. Т. Н. Хренников точно определил адрес песни, ее характер, мастерски объединил все найденные средства в выразительный музыкально-художественный образ. Именно поэтому песня «Прощание» в годы войны стала одной из самых популярных.

Особое место занимает песня «Уральцы бьются здорово» на слова А. Л. Барто. Стихотворение талантливой поэтессы раскрывает силу единения фронта и тыла в патриотической борьбе против фашизма. Смене поэтических образов соответствует музыка: в песне сосуществуют образы, связанные с изображением напряженных трудовых будней Урала и героической фронтовой жизни. В песне три куплета. Первые два повествуют о «могучем и грозном железном Урале», давшем Родине «священную клятву»: «победу ковать у станка», а последний куплет утверждает грядущую победу над ненавистным врагом. Широконапевные интонации величественны, мужественны, героичны, в них встает образ русского народа-богатыря, сильного и мощного.

Истоки припева — в солдатских энергичных и волевых походных маршах. Каждая фраза припева интонационно подчеркнута, ритмически чеканна: возглас «Уральцы бьются, эх, бьются здорово!» — самый яркий в песне, смелый, задорный, звонкий. Упругий ритм марша, передающий удалую поступь солдат, светлая мажорная тональность, рельефность мелодии выделяют припев как главную часть песни.

Значение этой песни в творчестве Т. Н. Хренникова и в истории развития советской песни велико. Композитор сумел впечатляюще воплотить актуальную тему единения всего советского народа в борьбе за освобождение Родины от вражеского нашествия и в короткой лаконичной форме самобытно выразить глубоко патриотическую идею.

Очень большой популярностью пользовалась в эти же годы песня Т. Н. Хренникова «Есть на севере хороший городок». Ее мелодия и гармония чрезвычайно просты; по существу, вся песня строится на вариационном повторении одной фразы сначала в мажоре, затем в параллельном миноре, аккордовое сопровождение представляет собой чередование тоники и доминанты. Проще, кажется, и нельзя выбрать музыкально-выразительные средства. Однако облик песни неповторимо ярок. Не случайно ее так полюбили, и, может быть, именно благодаря своей простоте она стала такой широко известной и доступной для исполнения. Полюбили потому, что основная мысль ее — вера в победу и возвращение домой в родной «милый городок» к любимой девушке — согревала сердца бойцов. Непосредственность высказывания искреннего чувства, которая так свойственна композитору, снова стала главной чертой песни и сделала ее незабываемо обаятельной.

«Есть на севере хороший городок» не единственная песня такого рода. Композитор плодотворно работал в области фронтовой лирической песни. Творческий почерк А. Л. Барто, по-видимому, привлекал композитора, создавшего на ее слова также «Песню о московской девушке» и «Песню о дружбе». В основу обеих песен положен простой непритязательный рассказ о молодых советских людях, горячо любящих страну: в «Песне о московской девушке» студентка идет защищать родную столицу, в «Песне о дружбе» два неразлучных школьных товарища помогают друг другу на фронте. Обычные, много раз случавшиеся во время войны ситуации… И опять композитору удается найти свежие краски.

В «Песне о московской девушке» простоту и ясность эмоций оттеняет свободно развертывающаяся мелодия, в которой пластичные вокальные фразы естественно сочетаются с декламационными интонациями. Мягкое гармоническое сопровождение помогает созданию трогательного женского портрета.

«Песня о дружбе» полна большого искреннего чувства. Как это нередко у Т. Н. Хренникова, в ней используются интонации и ритм вальса. Вальсообразность воспринимается здесь как средство тонкой психологической характеристики, как отголосок задушевной беседы и воспоминание о мирных днях. Композитор «прочитал» главное в поэтическом тексте — образный строй целомудренно выраженного чувства дружбы и верно нашел тон повествования — светлый, лирически сдержанный, чуть-чуть грустный.

Характеристика песенного творчества Т. Н. Хренникова была бы неполной без упоминания о музыке к пьесе А. К. Гладкова «Давным-давно». Значение пьесы и музыки к ней трудно переоценить. Тема борьбы русского народа за национальную независимость во время Отечественной войны 1812 года прямо перекликалась с современными событиями.

Обращение к жанру героической комедии потребовало от композитора новых поисков в области героических, лирических и острохарактерных образов. В песенках Лепелетье, Жермон и отчасти в песне Шуры отразилось живое остроумие пьесы, которая исполняется до сих пор артистами Центрального театра Советской Армии легко, молодо, весело, с сочным юмором. Музыка привлекает красотой и пластичностью мелодии, ясностью и простотой гармонического и оркестрового сопровождения.

Подлинным шедевром лирической музыки Т. Н. Хренникова стала «Колыбельная Светланы». Глубокая эмоциональность и теплота, светлая грусть воплощены в этой пьесе. Удивительно певучая мелодия поистине прекрасна; интонации вздоха, звучащие и в мелодии, и в подголосках, и в секундовых соотношениях гармоний, подчеркивают проникновенный, элегически-возвышенный тон песни. Русский национальный мелос вносит в музыку особую задушевность и естественную непринужденность. Чистота, ясность, благородство очаровательной музыки создают незабываемое впечатление и по-новому освещают образ девушки-героини. Композитору удается воплотить в лирическом образе высокогуманное патриотическое содержание, углубить смысл и значение подвигов русских женщин в Отечественную войну благодаря раскрытию красоты их внутреннего мира. Светлая лирика Т. Н. Хренникова получила здесь новое, гражданское звучание, отвечавшее запросам современности.

Песня «Давным-давно» — музыкальная характеристика гусар, воспевание их дружбы, смелости, лихости, удальства. Упругая, активная, энергичная тема, ритмически слегка напоминающая песни-марши, темпераментна, задорна и не лишена изящества и благородства. Песня написана в простой куплетной форме и отличается лаконизмом, при котором каждая деталь приобретает особое выразительное значение. Поэтому не случайно, например, то, что песня начинается с мотива, связанного с припевом «Давным-давно», благодаря чему возникает цементирующее форму обрамление; повторение слов и быстрые восьмые сообщают песне легкость и безмятежность; свободное начало фраз на ritenuto предвосхищает кульминации и придает размах мелодическому развитию. Т. Н. Хренников умело вплетает декламационные интонации в гибкую пластичную мелодию, которую поддерживает изящное оркестровое сопровождение. Характерно, что в этой песне Т. Н. Хренников по-своему, по-новому решает тему любви к Родине и защиты Отечества — с позиции оптимизма, увлекательно задорно, жизнерадостно, вселяя веру в счастливое будущее России. Главная поэтическая мысль стихотворения выражена в последнем четверостишии:

И если враг в слепой надежде
Русь покорить, Русь покорить сберется вновь,
Его прогоним, как и прежде, —
Давным-давно, давным-давно, давным-давно.

Музыка к пьесе С. Я. Маршака «Умные вещи» ярко театральна, отмечена взаимной соотнесенностью сценического и музыкального образа. Но связь музыки, сюжета и сценической ситуации отнюдь не мешает каждому из музыкальных номеров иметь самостоятельное творческое значение.

Принципиально новых для Т. Н. Хренникова-песенника образных пластов мы здесь не найдем. Это вновь веселая шутка, мягкий юмор, сердечная поэтическая лирика в разных эмоционально-образных вариантах. Это — великолепная кантилена, безупречное интонационно-смысловое попадание каждой мелодической фразы, простота и вместе с тем глубина мысли. Но в этих песнях впечатляют

отдельные ювелирно ограненные штрихи-детали. В «Песенке портных» — сверкающая россыпь параллельных кварт-секстаккордов, сопровождающих вокальную мелодию. Во «Второй песне портных» — чуть-чуть ироничные, нарочито простенькие каноны, выступающие в звуковой ткани миниатюрного дуэттино. В «Заключительной песенке» — свежо звучащая мажорная субдоминанта, возникающая в кадансовых оборотах безраздельно господствующего до минора.

Один штрих, один легкий мазок кисти, один взмах резца — и звуковое полотно, звуковая скульптура обретают индивидуальную окрашенность. Интонационная атмосфера городского бытового романса, жанровой бытовой песенки освещается светом смелого самобытного таланта, владеющего виртуозным умением отобрать в лексике бытовой музыкальной речи интонации, обладающие жизненной силой, и переплавить их в образы поэтической красоты.

Своеобразие индивидуального почерка композитора проявляется в том, что внешне лексика и манера изложения композитора очень просты, подчас — до крайности. Но это обманчивое впечатление: каждая из его зрелых песен (а он достиг зрелости в песенных жанрах особенно быстро) глубока по содержанию и законченна по форме. Простота высокого мастерства заявляет о себе блеском неожиданных деталей гармонии, ритмическими перебивками, оригинальными поворотами мелодии. Но нередко композитор и этого не делает, ограничиваясь лексикой внешне скромной во всех ракурсах и аспектах. Однако его музыку всегда отличает безупречный вкус, поэтичность, взволнованность эмоций — чистых и благородных. Потому-то столь прочны ее контакты с массовым слушателем. Потому-то Т. Н. Хренников пользуется столь устойчивой любовью аудитории.

Песенная музыка Т. Н. Хренникова выросла на широком интонационном базисе. В ней переплавлены и синтезированы интонации русского бытового городского романса Как прошлого века, так, в первую очередь, и современного. Отзвуки маршей, вальсов, танго, русских плясовых напевов, переборы гармоники, частушечные скороговорки, «за душу хватающая» эмоциональность частушечных страданий, стремительность речитативов и мелодий опер-буфф — все это слито воедино в сверкающий поток солнечно ярких, поэтически-светлых музыкальных образов Т. Н. Хренникова.

Т. Н. Хренников — автор песен — примечателен жизнелюбием, душевной щедростью. А широкая аудитория всегда чрезвычайно отзывчива на такие эмоции, коль скоро они получают яркое, волнующее образное воплощение.

И ещё. одно, последнее по счету, но не по важности. Все указанные черты песенной музыки Тихона Николаевича Хренникова становятся особенно значимыми в наш век всеобщего распространения массовых средств информации. И оптимизм мироощущения, и поэтическая одухотворенность, и прочная опора на интонации массового музыкального быта при их активно-новаторском переосмыслении, и и умение установить прочный интонационный контакт со слушателем — все это чрезвычайно важно для композитора, обращающегося к аудитории через кино, радио, звукозапись, телевидение. И поскольку эти средства массовой информации все больше входят в наш быт, постольку музыку Т. Н. Хренникова в этом аспекте можно рассматривать как обращенную в будущее. Разумеется, сказанное относится ко всем жанрам музыкального творчества Т. Н. Хренникова, представляющего собой цельное художественное явление. Но песня приобретает здесь особое значение и остается одной из самых впечатляющих областей творчества этого талантливого композитора.

Романсы

Три романса на стихи А. С. Пушкина принадлежат к ранним произведениям композитора. Они созданы еще в студенческие годы. Критикой они поначалу были встречены довольно сдержанно, но у исполнителей вызвали значительный интерес. Ситуация, которая нередко возникала у Т. Н. Хренникова на протяжении его творческого пути! В каждом случае она имела разные оттенки — от «честного непонимания» образного замысла автора до придирок, вызванных оценками, возникавшими на основе групповых позиций. Общее же у этих оттенков было одно: отказ судить художника по законам, которые он сам для себя избрал.

Аналогия со знаменитым пушкинским выражением возникает здесь закономерно. Б. В. Асафьев в связи с замечательной музыкой

композитора к спектаклю Театра имени Евг. Вахтангова «Много шума из ничего» говорил о поразительной свежести восприятия им окружающего мира («увидеть для себя кусок действительности совсем в первый раз, словно его до того не было»). Думается, что три романса на стихи А. С. Пушкина также наделены этим качеством, и наделены в самой полной мере.

Одно необходимое уточнение. Знаменитое высказывание Б. В. Асафьева цитируют часто, но нередко при этом существо его мысли уходит на второй план. Суть ее заключается не в том, что нужно писать музыку с наивной восторженностью неофита, а в том, что композитору Необходимо всячески избегать «созерцательные анализы и домыслы», стремиться к ясному пониманию традиций великих предшественников и умению найти свое индивидуальное развитие их.

Повторяем: нам представляется, что принцип этот получил убедительное раскрытие применительно к камерным вокальным жанрам уже в пушкинских романсах Т. Н. Хренникова.

Что отличает их? Прежде всего удивительно смелый выбор поэтических текстов: «Зимняя дорога», «Не пой, красавица» и «Я здесь, Инезилья» — все они неоднократно получали музыкальное воплощение столь впечатляющее, что отойти здесь от хрестоматийных образцов, избежать «интонационных аналогий» с этими образцами очень трудно. Возможно потому критика и проявила скептическую сдержанность. Сомнительно было ждать оригинального прочтения пушкинских шедевров от юного студента после великих классиков…

Однако Т.Н. Хренников, поставив перед собой труднейшую задачу, успешно решил ее. Мелодический образ каждого романса ярко оригинален. Специфически хренниковское мастерство создания мелодий редкой пластической красоты ощутимо в них ясно и определенно. Основной метод композитора здесь — опора на традиции классического русского романса в его широком стилистическом диапазоне от М. И. Глинки, П. И. Чайковского и С. В. Рахманинова до А. Е. Варламова и А. Л. Гурилева. Но это отнюдь не отзвуки находок прошлого. Речь идет о творчески активном развитии их. Вот как воплощается влияние и индивидуальное осмысление русской музыкальной пушкинианы в данных романсах.

«Зимняя дорога». Легко и свободно льется внешне непритязательная, почти песенная в своей простоте мелодия. Вокально

она чрезвычайно удобна. Подъемы к кульминациям естественны. Сами кульминации расположены в регистрах, где голос обретает звонкость, но совершенно лишен напряженности. Такой выбор средств мелодического развертывания помогает создать необходимую в соответствии с поэтическим текстом атмосферу элегической созерцательности. Глушь и снег. Тосклива зимняя пустынная дорога («ни огня, ни черной хаты»). Но впереди свидание с милой… Все образы, все детали пушкинских строк прочерчены в музыке, но прочерчены легкими, еле уловимыми штрихами. Радость предстоящего свидания дана через выразительное ritenuto на словах «загляжусь, не наглядясь». Размеренный бег «тройки борзой» — посредством мерно пульсирующих повторений в мелодии звуков одинаковой высоты (на словах «сквозь волнистые туманы» и т. д.). Изобразительный элемент при этом возникает в фортепианном аккомпанементе с характерными аккордовыми форшлагами, имитирующими звон поддужного колокольчика. Однако звукопись эта не более чем легкий «световой блик» в общей картине. Прием, генетически связанный с пьесой П. И. Чайковского «На тройке», переосмыслен, лишен самодовлеющей эффектности. У П. И. Чайковского это один из двух основных образов картинно-живописной инструментальной пьесы. В романсе Т. Н. Хренникова — штрих, придающий большую яркость и «локальную конкретность» общему эмоциональному фону.

Каким образом достигается индивидуально-неповторимая яркость в интонационно простых песенных по генезису мелодиях? Композитору-мастеру для этого обычно достаточно двух-трех ярких деталей. Т. Н. Хренников уже в своих юношеских пушкинских романсах владеет искусством находить такие «мелодические изюминки». В «Зимней дороге» это — прелестное мимолетное отклонение из соль минора в си минор (на словах «пробирается луна» и в аналогичных местах), классически тонкая «перекраска»*ля-бемоля*в*ля-бекар*(«то разгулье удалое, то сердечная тоска» и соответственные мотивы в других мелодических предложениях),*си-бекара* —в*си-бемоль*(«сердечная тоска» и состыковка мотива с началом припева).

Примечательно, что данная «перекраска» дает интонационные светотени в сопряжении с содержанием поэтического текста в каждый

данный момент. Все это без какой бы то ни было рациональности! Все возникает просто и естественно!

Просто… Такая простота диаметрально противоположна примитиву, она требует высокого мастерства. В «Зимней дороге» неукоснительно выдержан принцип — один звук мелодии на один слог текста. Просто? Да, но каждый композитор знает, что уйти при этом от простоватости в условиях кантиленной мелодии, а не речитатива — задача изрядной сложности. Форма «Зимней дороги» опирается на песенную куплетность (простейший, казалось бы, вариант!). Но она посредством опять-таки легких, неуловимых штрихов трансформирована в гибко развертывающуюся трех-пятичастную форму. Гармоническая лексика романса проста. Но в ней блещут самоцветы изысканно-тонкого композиторского слуха. Напомним вновь хотя бы отклонение из соль минора в си минор. А как естественно возникает в эпизоде «припева» скрытый басовый голос, опускающийся от тоники к доминанте с неукоснительностью басового остинато. Никакого щеголяния композиторской техникой, а «всего лишь» свободное владение ею…

В этом же ряду выстраивается и романс «Не пой, красавица». В данном случае, пожалуй, Т. Н. Хренникову было еще труднее, поскольку приходилось преодолевать гипнотическую очарованность слушателей предыдущими прочтениями этого стихотворения русскими классиками, и в первую очередь рахманиновским шедевром.

Задачу создания яркого мелодического образа композитор здесь также решил, исходя из чуткого вслушивания в интонации поэтического текста. Как и в «Зимней дороге», последовательно выдержано соответствие: один слог — один звук мелодии. Вновь мелодия удобна для певца, расположена в красиво и свободно звучащей тесситуре. Но поскольку поэтический образ в данном случае по характеру своему взволнованнее, психологически напряженнее, структура мелодической линии иная. В ней есть и октавные ходы, и драматически сильные подъемы к кульминациям, и кульминации большого эмоционального наполнения. Музыкальная драматургия основана на соотнесенности развернутого фортепианного вступления, заключения и послекульминационного отыгрыша, по конденсации и размаху лирических чувств опирающихся на традиции П. И. Чайковского и С. В. Рахманинова, экспозиционного и репризного

вокальных эпизодов и центрального фрагмента, в котором «образ милый, роковой» безраздельно овладевает чувствами героя и приводит к напряженной кульминации.

Форма романса, его музыкальная лексика отшлифованы с не меньшей тщательностью, чем в «Зимней дороге». Обратим внимание хотя бы на логическую безупречность голосоведения в гармоническом сопровождении. Кстати говоря, прием опускающегося поступенно от тоники к доминанте «чаконообразного» баса здесь проводится трижды — в фортепианном вступлении, в центральном эпизоде и в фортепианном. заключении, повторяющем по материалу вступление, но идущего с «аккомпанементом» вокализа. И вновь интонационно все возникает без какой бы то ни было композиционной «заданности извне».

Третий пушкинский романс «Я здесь, Инезилья!» принадлежит к сфере русской испанианы, столь любимой нашими композиторами еще со времен М. И. Глинки. У Т. Н. Хренникова также ощутимо влечение к ней. Полно и ярко оно раскрылось в музыке к булгаковскому «Дон-Кихоту».

Все сказанное о вокальных достоинствах «Зимней дороги» и «Не пой, красавица» в равной мере относится к испанскому пушкинскому романсу. Интонационная пластика его безукоризненна, развертывание мелодической линии впечатляет естественной непринужденностью. Блестки яркого таланта, прочно опирающегося на зрелый профессионализм, ощутимы здесь во всех элементах музыкальной речи — в экономной прозрачной фактуре, от которой «отсечено все лишнее», в изящном использовании танцевальных ритмов, в тонком ладовом колорите (мажор со своеобразными «отблесками» миксолидийности). Простота мелодии и гармонической лексики здесь опять-таки кажущаяся. Точнее говоря, это простота не упрощенности, а уверенного мастерства.

К пушкинской триаде примыкает написанный на текст С. А. Есенина романс «Березка» — одна из жемчужин хренниковской поэтичной лирики. Прозрачная хрустальность воздуха в пору бабьего лета, в пору «предосеннего шума», тонкий аромат палого листа, нежные краски начинающей увядать природы… Плавно текущая кантиленная мелодия, напоенная ароматом какой-то удивительной сердечной чистоты. Мелос русской песни, русского городского

романса, ограненный с ювелирным мастерством. Думается, такой невольно родившийся образ отнюдь не преувеличение. Вслушайтесь в интонационный мир этой «Березки», обратите внимание на то, как прелестно «отражается» вокальная линия в параллельных децимах фортепианного аккомпанемента (на словах «березка, что загляделась в пруд?»), как красочно «вспыхивает» во вступительных тактах фортепианной партии альтерированный вводный секундаккорд на выдержанном терцовом тоне тоники, как скрупулезно выверены все детали голосоведения в фактуре фортепианного сопровождения.

Прекрасные романсы! Характерные черты почерка Т. Н. Хренникова в данном жанре в этих юношеских сочинениях не только наметились, но ясно откристаллизовались. Рубеж композитора-ученика и композитора-профессионала четко обозначен в творческом пути Тихона Николаевича Первым концертом для фортепиано с оркестром. Все созданное после него может быть более или менее ярким, более или менее значимым по масштабности творческих задач, но каждое последующее произведение неизменно будет отмечено печатью художественной взыскательности. Пушкинские романсы и есенинская «Березка» — хороший пример тому.

Вокальные сочинения Т. Хренникова, написанные на стихи Р. Бёрнса, строго говоря, по жанру не песни, а романсы или, точнее, тот романсово-песенный гибрид, который столь широко распространен в русской музыке с начала XIX столетия.

Пять песен-романсов, пять чудесных вокально-поэтических миниатюр… Еще в юношеских произведениях у Тихона Николаевича в этом жанре обозначилось влечение к ярчайшим образцам мировой поэзии. Оно с новой силой раскрылось в бёрнсовском цикле. Стихи знаменитого шотландского барда принадлежат к лучшим страницам «всеевропейской поэтической антологии». Перевод их, выполненный С. Я. Маршаком с неукоснительным следованием букве и духу оригинала, является мастерским в самом полном и точном смысле слова. Яркая образность текста, спрессованная концентрированность его, при которой нет места ни одному словесному рамплиссажу, ни одной лишней детали, активно динамизировали творческую фантазию композитора. Но они же предъявляли высокие художественные требования к музыкальному прочтению этих стихов. Создать музыку, равноценную поэтическому шедевру, дополняющую его новыми

выразительными красками, — задача значительно более сложная, чем может показаться на первый взгляд. Так, богатство русской музыкальной пушкинианы, — казалось бы, убеждает в обратном. Но вспомните, сколь много в ней и художественно слабых романсов. За каждым классическим образцом стоят здесь десятки творений, давно канувших в Лету не только для слушателей, но и для профессионалов-исследователей. Т. Н. Хренникову сразу же удалось сделать весомый вклад в русскую музыкальную пушкиниану. Критерии высокой творческой взыскательности музыкального претворения поэтических образов, найденные им тогда, вновь получили убедительное воплощение в бёрнсовском цикле.

Пять чудесных вокально-поэтических миниатюр. В каждой из них найден превосходный музыкальный эквивалент поэтическому тексту. Найден, «не мудрствуя лукаво», не вдаваясь в излишние «интонационные подробности». Найден как общий единый музыкальный образ, создающий эмоциональную атмосферу происходящего. Принцип этот идет от жанра песни, но по психологической тонкости, по точности корреспондирования музыки вокально интонируемому тексту он, конечно, принадлежит жанру романса.

Во вступительной «Застольной» повествуется о нерушимой прочности старой любви и «дружбы прежних дней». Но Р. Бёрнсом найден и Маршаком отлично передан необычный ее аспект. Встретились два старых друга, встретились после долгой разлуки. Встреча их радостна, но в то же время горька и печальна. Когда доведется увидеться вновь? Вернется ли «счастье прежних дней»?

В соответствии с этим мелодия «Застольной» взволнованна, порывиста. Романс требует профессионально поставленного голоса большого диапазона (общая тесситура «Застольной» приближается к двум октавам). Но дело не в диапазоне и тесситуре. Они — производное от музыкального образа, раскрывающего душевное смятение, которое охватило героя во время неожиданной встречи с другом.

Горечь и сладость воспоминаний о старой любви, безоглядная радость сегодняшнего свидания и тревожный взгляд в сумрак грядущих дней… Насыщенная и сложная гамма психологических нюансов, которую предстоит раскрывать солисту-певцу. Трудная

исполнительская задача! Трудная и увлекательная. Мелодический рисунок «Застольной» рельефен и интонационно ярок. Непрерывный подъем к кульминации (набегающие одна на другую динамические «волны», достигающие все больших высот) и нервно пульсирующая ткань фортепианного аккомпанемента интенсивно «тонизируют» певца. Однако вот что наиболее примечательно: композитору в «Застольной» понадобился — минимум выразительных средств. «Скромная» форма из трех песенных куплетов, четкое членение на простые мелодические фразы, равномерное движение, фактура сопровождения, состоящая, в сущности, из нескольких несложных аккордов, «откликающихся» на басовые опорные звуки… Весьма экономная лексика и сильнейший впечатляющий эффект!

Второй и третий номера цикла — «Лучший парень» и «Что делать девчонке?» — полны неуемной жизненной энергии. Она, энергия эта, определяет в них общий эмоциональный настрой и, более того, во втором из них помогает решению сложных драматичнейших проблем. В «Лучшем парне» таковых не возникает. Славный, статный, горский парень неотразим в своей уверенной молодой силе. Он чуть грубоват, но зато у него прямая, открытая, честная душа. Напористая динамичная музыка хорошо раскрывает характер героя, которого «слава в бой зовет» и который «с изменой незнаком». Как всегда у Т. Н. Хренникова, музыкальный образ «Лучшего парня» неотразим в своей впечатляющей силе.

Но в номере «Что делать девчонке?» ситуация, в которую попала героиня, остра до трагедийности. «За шиллинги, пенни загублена Дженни, обвенчана Дженни с глухим стариком». Но бьющая через край энергия, молодой задор Дженни не дадут ей пропасть. Ведь тетушка Кэтти дала драгоценный совет: во всем старикану перечить, «пока он не лопнет на старости лет».

И композитор решает задачу парадоксально просто. Не вдаваясь в существо и драматизм жизненного конфликта, вставшего на пути героини, он несколькими штрихами набрасывает эскизный эмоционально-психологический портрет. Но сколь ярок этот портрет! Моторная динамика песенно-танцевальной в своем генезисе мелодии, стремительная «вокальная скороговорка», требующая от певицы и интонационной чистоты, и четкой артикуляции, вызывающе смелый задор, сила молодости: будет так, как я хочу!

Можно было, разумеется, претворить этот поэтический текст в форме островзрывчатого трагедийного вокального монолога. Но не исказился ли бы при этом прямодушнобескомпромиссный характер героини Р. Бёрнса — С. Я. Маршака, чуждый рефлектирующему самоанализу? Музыкальный образ ее, предложенный нам Т. Н. Хренниковым, полностью убеждает и психологической правдивостью, и выразительной силой.

Чаще всего из данного цикла звучит четвертый номер — «Ты меня оставил, Джеми». Это естественно, поскольку он принадлежит к ярчайшим перлам камерной вокальной музыки композитора.

Неизбывная скорбь, горькая мучительная тоска девушки, покинутой возлюбленным. Но эмоциональное состояние это освещено мягким светом поразительной душевной чистоты героини. Нечто сходное с психологическим настроем последних романсов Ф. Шуберта. Та же внутренняя сдержанность (Зачем беспокоить жалобами окружающих? Ведь тогда можно расплескать самое дорогое, интимное в своих чувствах…), то же ожидание вечного покоя.

И вновь в миниатюре этой поражает лаконизм и тщательный отбор выразительных средств. Шестичетвертной тактовый размер, в котором так «удобно» плавному движению ритма колыбельной, кантиленная мелодия, порученная прозрачному тембру лирического сопрано, форма из трех слегка варьированных куплетов, динамика развития которой обуславливается вариантными изменениями фактуры сопровождения — вот, собственно, все основное в лексике романса. К сказанному, правда, нужно добавить несколько чудесных деталей, которыми так изобилует музыка композитора. Это — «звенящие» кульминации в вокальной мелодии, то всплывающие на поверхности, то растворяющиеся в звуковом фоне фортепианного сопровождения выразительные подголоски, впечатляющие своей «виолончельной» эмоциональной насыщенностью. Это — строжайшая выверенность всех деталей фортепианной фактуры…

Эмоциональный взлет заключительного номера цикла «В полях, под снегом и дождем» вызывает в памяти аналогичные образы романсной лирики П. И. Чайковского, С. В. Рахманинова и, если брать более близкие по хронологии примеры, Ю. А. Шапорина. Точнее — шапоринского «Заклинания». Разумеется, речь в данном случае идет лишь о параллелизме душевных состояний героев. Различие

музыкальной лексики здесь обусловлено как индивидуальной окрашенностью почерков Т. Н. Хренникова и Ю. А.-Шапорина, так и несколько иным содержанием поэтического текста. У Р. Бёрнса абсолютно отсутствует какой-либо налет инфернальности, так впечатляющий нас в экстатическом порыве пушкинского героя к возлюбленной, навсегда ушедшей в мир иной. Бёрнсовский герой устремлен к любимой, чтобы отдать ей всего себя как рыцаря, защитника, друга. «И если мука суждена тебе судьбой, готов я скорбь твою до дна делить с тобой» — вот психологический лейтмотив стихотворения Р. Бёрнса.

Т. Н. Хренников и на этот раз решает вставшую перед ним образную задачу путем акцентировки главного в возникающей коллизии — воплощение эмоционального взлета человека, обуреваемого пылкой страстью и обладающего благородным, чистым сердцем. Этот эмоциональный взлет захватывает нас в порывистых фразах вокальной мелодии, в бурном, взволнованном фортепианном аккомпанементе. Стремительный поток музыки высочайшего накала. Но никакой приблизительности, неточности в его интонационном развертывании! Чеканная форма с архитектонически стройным последованием мелодических фраз, скрупулезная выверенность их высотных кульминаций, благодаря чему кадансы высвечиваются очень четко. Обращает на себя внимание и отточенность фортепианного сопровождения: последовательностью проведения одного и того же пассажного приема оно напоминает образцы классической этюдной литературы.

Рассматриваемый вокальный цикл написан композитором во всеоружии профессионализма. Его отличает тщательный отбор выразительных средств, стремление проникнуть В самую суть образов поэтического текста и найти их убедительное музыкальное претворение, результативный поиск той высокой художественной простоты, которая обусловлена подлинным мастерством. Он является весомым вкладом в сокровищницу советского классического романса.

Музыка в кино- и телефильмах

Когда Т. Н. Хренников в 1938 году входил в семью кинокомпозиторов, эта «семья» стала уже довольно большой и, главное, именитой. Самым популярным был И. О. Дунаевский, музыка которого к кинофильмам «Веселые ребята», «Цирк», «Волга-Волга», «Богатая невеста», «Три товарища», «Вратарь», «Дети капитана Гранта» облетела всю страну. В кино с успехом выступали С. С. Прокофьев («Поручик Киже», «Пиковая дама», «Александр Невский»), А. И. Хачатурян («Пепо», «Зангезур»), Д. Д. Шостакович («Одна», «Златые горы», «Встречный», «Подруги», трилогия — «Юность Максима», «Возвращение Максима», «Выборгская сторона»; «Человек с ружьем»), В. Я. Шебалин («Гобсек», «Пугачев», «Семиклассники»), Ю. А. Шапорин («Дезертир», «Три песни о Ленине», «Заключенные»), Д. Б. Кабалевский («Петербургская ночь», «Аэроград»), Ан. Александров («Тринадцать», «Ленин в Октябре», Н. А. Тимофеев («Депутат Балтики», «Симфония Донбасса»).

Советские композиторы ставили перед собой большие идеологические и художественные задачи, пробовали свои силы в самых различных жанрах, в разнообразных по тематике кинофильмах. Их интересовала и русская и западно-европейская классика, русская история и революционное движение, Великая Октябрьская социалистическая революция и лениниана, но особенно — современность.

Современность трактовалась широко. Мастера экрана — кинорежиссеры и композиторы — были заняты поисками глубокого раскрытия и художественного воплощения как советской жизни, так и жизни за рубежом. Советская действительность и мировые события, духовный облик советского человека и его друзей — коммунистов других стран — воспринимались в единстве, любое событие внутри страны трактовалось исходя из его исторического значения в мировом масштабе. Кинорежиссеры и композиторы стремились подчеркнуть особую роль советского государства как первого социалистического государства, идущего к коммунизму. Оптимистический пафос, вера в прекрасное будущее коммунистического общества окрыляли

создателей фильмов. В киномузыке композиторы стремились к эмоциональной насыщенности, мелодической выразительности и доступности. Реалистическая направленность киномузыки в эти годы выявляется особенно наглядно. Лучшие кинофильмы «оснащены» таким музыкальным материалом, который ясно исходит из тематики фильма, его сюжета, содержания.

Т. Н. Хренников в своем первом киноопусе обращается к очень актуальной для того времени современной теме. Он выбирает антифашистский киносценарий Ф. Вольфа и А. Е. Разумного «Борьба продолжается», написанный по пьесе Ф. Вольфа «Троянский конь». Разоблачение фашизма, борьба немецкой рабочей молодежи за свободу против гнета чернорубашечников в период зарождения и становления гитлеризма — тема крупная, значительная, общечеловеческая, воспевающая гуманизм, не могла не захватить композитора. Композитор, остро почувствовав ситуацию фильма, решил подчеркнуть идею международной солидарности коммунистов как наиболее важную для данного фильма.

Он уже работал над оперой «В бурю», был автором музыки к шести драматическим спектаклям и поэтому имел большой опыт в музыкальной драматургии сценических произведений. Это сказалось на музыке кинофильма «Борьба продолжается». Здесь можно почувствовать уверенную руку композитора, который уже знает, какие значительные в идейном отношении сцены следует проакцентировать музыкой. Помимо обычных, бытовых иллюстраций, дополняющих и эмоционально усиливающих сюжетное развитие, в музыку кинофильма включена песня «Близок день, нам нет пути иного» (уже известная по пьесе «Мик»), являющаяся самостоятельным фактором сюжетного развития. Ее роль активна, она «цементирует» музыкальную драматургию кинофильма и несет эмоционально-смысловую нагрузку.

На протяжении кинофильма музыкальнее развитие песни «Близок день» идет по нарастающей линии. Каждый раз возвращение песни в качестве рефрена происходит на новом, более напряженном эмоциональном уровне. Особенно ярко она звучит в финале, в 10-й части, широко развиваясь, подчеркивая сплоченность передовой молодежи Германии и Испании в борьбе с фашизмом. Звучащие между рефренами эпизоды также постепенно динамизируются, включаясь в

драматургию кинофильма. Если в начале они только иллюстрируют действие (в 1-й части — фокстрот, в 3-й — песенка Мерца «Сидел на ветке дятел»), то в дальнейшем они становятся не только «ситуационными», но и психологически выразительными. Так, «Марш» в 4-й части, несомненно, использован с сатирической целью для разоблачения образов директора военного завода Руквита и штурмовика Гарри. Марш усиливает эмоциональное воздействие эпизода, когда механик Фриц нарочно открывает занавес, чтобы показать, как фашисты занимаются обыском.

Трагическая музыка, рисующая горе отца Мерца, в 7-й части также выходит за рамки простого дополнения изобразительного компонента. Она логически подготовляет музыку 8-й части, которая звучит во время восстания молодежи против деспотизма шарфюрера Гарри и контрастирует с ней.

Динамизм, активность песни «Близок день» влияет на эпизоды, что в свою очередь дает эмоциональный импульс для развития песни в финале, когда она как нельзя лучше гармонирует с борьбой испанских республиканцев, с приподнятым настроением, с музыкально-сценическим воплощением идеи солидарности рабочих-коммунистов.

За кинофильмы 40-х годов — «Свинарка и пастух» (1940–1941) и «В 6 часов вечера после войны» (1944) — автору музыки вместе с участниками постановочной группы и исполнителями были присуждены Государственные премии 1942 и 1946 годов.

Характерно, что в обоих фильмах режиссером-постановщиком был И. А. Пырьев, автором сценария и текстов — В. М. Гусев. Творческое содружество Т. Н. Хренникова, И. А. Пырьева и В. М. Гусева отвечало их общим задачам, которые они ставили перед собой в кино, их стремлению четко прочертить идейную направленность кинофильмов, реалистическим методам воплощения киносценария, выбору животрепещущих, актуальных тем современности.

Как и многие другие кинофильмы этих лет, главным содержанием которых стала жизнь советского народа, а главным героем — советский человек, кинофильм «Свинарка и пастух» завоевывает популярность у публики. Зрителям нравится лирический увлекательный сюжет, отличные работы любимых артистов — М. А. Ладыниной, В. М. Зельдина, Н. А. Крючкова, музыка Т. Н.

Хренникова, отличающаяся бодрой жизнерадостностью и сочным мелодизмом.

И. А. Пырьев определил жанр кинофильма как музыкальную комедию. И действительно, светлое оптимистическое настроение в сочетании с мягким юмором и трогательным лиризмом составляют основу художественных образов. Именно это, по-видимому, привлекло Т. Н. Хренникова. Кинофильм «Свинарка и пастух» открыл для композитора «свою» тему в киноискусстве, которая продолжала лирическую и комедийную линии творчества композитора, уже отмеченные в музыке к драматическим спектаклям. Лирическая радостная музыкальная кинокомедия со многими юмористическими сценами, решенными мягко, благородно, становится для композитора любимым жанром.

Кинофильм «Свинарка и пастух» — «проблемная» музыкальная комедия об утверждении нового сознательного отношения к колхозному труду — созидательному и радостному, о профессиональной увлеченности, дружбе народов Советского Союза и о верной любви. Многогранность кинофильма воплощена и в музыке. Т. Н. Хренников вносит в изложение фабулы свое видение и обобщение событийного повествования. Главным музыкальным образом, цементирующим все музыкальное развитие в кинофильме, является «Песня о Москве».

В «Песне о Москве» Т. Н. Хренников обращается к гражданской, патриотической теме, придавая ей лирический задушевный тон. Стихотворение В. М. Гусева как бы отражает многогранность содержания песни. Сначала любовь к Москве раскрывается через эмоции людей, глубоко взволнованных встречей в столице. В соответствии с поэтическим текстом музыка песни является лирическим высказыванием большого патриотического чувства, воспеванием советской Родины и дружбы советских людей. «Песня о Москве» написана в форме обаятельного изящного вальса; в мелодии есть цезуры, но она развивается непрерывно, подводя к кульминации (в первом куплете на очень важных словах: «познакомила нас, подружила»). Развитие музыкальной мысли подчинено внутренней логике обобщающего поэтического образа. В припеве — те же принципы развития и то же стремление проакцентировать основную мысль: «друга я никогда не забуду, если с ним подружился в Москве».

Повторение припева способствует утверждению образно-идейного смысла песни.

«Песня о Москве» важна для понимания творческого метода композитора. Переосмысливая простодушную бытовую речь и облагораживая ее, используя искреннюю задушевность интонаций вальса, Т. Н. Хренников создает значительную по идее патриотическую песню. В жанре гражданской песни он не отказывается от лирического начала, а находит для него новую, свежую трактовку.

Музыкальная драматургия кинофильма строится в зависимости от звучания основного музыкального образа — «Песни о Москве», с которой связано раскрытие внутренней закономерности развития внешнего действия. Когда звучит песня, то она закрепляет то, что начали раскрывать зрительные образы и литературный текст кинофильма. Так, во время сцены прощания Глаши и Мусаиба на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке песня придает новый оттенок отношениям героев, выражая те чувства, о которых они еще не сказали друг другу ни слова. Эмоциональная наполненность песни, ее выразительность и содержательность углубляют значение сцены. Музыка акцентирует роль данной сцены, концентрируя, словно в фокусе, эмоциональный смысл прощания, как первую музыкальную кульминацию в фильме, от которой будет зависеть дальнейшая драматургия. Это происходит примерно в первой четверти фильма.

Незаменима роль «Песни о Москве» в выражении переживаний героев, находящихся в разлуке. Песня как бы соединяет любящих, помогает раскрыть их глубокое чувство, тоску разлуки и веру в будущую встречу, единство их мыслей и переживаний, общность действий и особенности близких друг другу характеров. Придают новый оттенок смыслу песни появившиеся в тексте лирические слова у Мусаиба:

Не забыть мне очей ее ясных
И простых ее ласковых слов…
и мечтательно-любящих у Глаши;
Буду видеть тревожные сны я,
У окошечка буду стоять,
Буду письма твои заказные

Я все дни напролет ожидать…

Песня приобретает благодаря этому конкретно-ситуационное назначение, становится более интимной, не теряя при этом своей обобщающей силы. Эта вторая лирическая кульминация приходится примерно на середину кинофильма и является важным средством сюжетного развития, подчеркнувшим внутреннюю общность героев.

Существенно также то, что во время событий, разъединивших главных героев, песня не звучит совсем. Однако музыкальные номера после лирической кульминации уже не могут сохранять только иллюстративно-бытовой характер; они воспринимаются в соотнесении с ранее звучащей музыкой, в них проявляются психологически выразительные черты. Серенада Кузьмы «Стою в тоске я у окошка» и частушки Кузьмы, Глаши и девушек («До чего же я влюбился») имеют внутренний подтекст, а не только изображают неудачливого жениха Кузьму, гуляку и лентяя. В остроумных частушках Глаша тонко намекает на бессмысленность ухаживаний Кузьмы. Поэтичное письмо Мусаиба (песня Абдусалама «Ты живешь недалеко от Белого моря…») и восторженно-радостная песня «Ах ты, зимушка-зима» («Ветер свищет, кони мчатся») Глаши, получившей письмо, объединены романтически приподнятым настроением. Особенно хорошо передается взволнованное пламенное высказывание любящей Глаши в песне «Ах ты, зимушка-зима» русского народного склада, с простой мелодией, припевом, начинающимся с той же интонации, что и запев, с гитарным аккомпанементом, с изобразительными моментами во вступлении и заключениях каждого куплета. Быстрая, «летящая» вокальная мелодия Allegro способствует передаче стремительного движения и нетерпения любящей девушки.

Контрастный психологический сдвиг происходит в музыкальной характеристике Глаши в песне «За окошком-то стужа, стужа», в драматической сцене «Письма горят в огне» и в обрядовой свадебной песне Глаши и девушек «Ах, подруженька, красавица». Эти тоскливо-печальные, грустные номера резко сопоставлены с радостным финалом.

В финале опять звучит «Песня о Москве». Но смысл ее снова изменен: просвечивает новая трактовка песни в связи с тем временем,

когда закончен фильм: «не затем мы нашли свое счастье, чтоб врагу его дать растоптать…» Патриотическая направленность песни ярко проявляется теперь уже в любви к отечеству, которое надо защищать, в верности защитников Родины.

Лирико-героическая кульминация финала на «Песне о Москве» самая главная в кинофильме. Включенная в драматургию кинофильма песня выделяла наиболее важные сюжетные ходы — встречу и разлуку героев, а в финале явилась эмоциональным завершением всего развития: как личной лирической линии любви, так и социально значимой героико-патриотической. Умение расставить кульминации в музыке кинофильма, подчеркнув тем самым идейную направленность сюжета, будет свойственно Т. Н. Хренникову и в дальнейшем.

Кинофильм «Свинарка и пастух» был большой творческой удачей еще и потому, что композитор научился создавать развернутый музыкальный образ на протяжении всего кинофильма. Центральный характер героини представлен большим количеством музыкальных номеров (из 28-ми 13 принадлежат Глаше), очень разнообразных, прямо или косвенно рисующих музыкально законченный облик. Сначала это — неприметная, застенчиво-«тихая», милая обыкновенная девушка с естественным стремлением к любви, к скромному человеческому счастью, трогательно серьезно относящаяся к порученному делу. Ее первые песни — шуточная разговорная «Гей, поросята, пришла пора обедать» и «Ой, держите сердце девичье, держите!» — простодушны, непосредственны, овеяны слегка озорством, мелодически незатейливые, ритмически живые (в первой песне — синкопированный ритм, а затем вальсообразное движение), написаны простым гармоническим языком. Шутливо-изящный, грациозный, забавный в своей наивности образ юной жизнерадостной девушки находит отзвук в номерах, опосредствованно рисующих героиню, — в шутливой польке, в сцене поисков Глаши, в частушках Кузьмы, Глаши и девушек («До чего же я влюбился»). Однако постепенно нарастает лирическая, внутренне оправданная перестройка образа, которая связана со сценой встречи с Мусаибом и исполнением «Песни о Москве». Изобразительно-радостная песня «Ах ты, зимушка-зима» сменяется глубоко психологическими переживаниями, печальной песней «За окошком-то стужа, стужа», в которой появляются новые музыкально-выразительные средства — протяжная

мелодия, иная, песенно-романсная интонационная сфера. Углублению образа Глаши способствует драматическая оркестровая музыка «Письма горят в огне» и свадебная обрядовая песня Глаши и девушек «Ах, подруженька, красави-ца». Проникновенная печальная обрядовая песня звучит в миноре, в медленном темпе, в мелодии много вспомогательных, проходящих звуков, задержаний, придающих щемяще-горестный, плачущий характер песне, в сопровождении подчеркнуты форшлагами ниспадающие секунды, имитирующие вздохи; отклонения в параллельный мажор и субдоминанту соответствуют народно-песенной основе мелодии, которая близка и обрядовым крестьянским плачам, и городской лирической песне-романсу. Заметим, что музыкальный образ Глаши становится глубже, эмоционально наполненнее в связи с переходом от простых песенночастушечных интонаций к песенно-романсным, требующим более сложного ладово-гармонического оформления.

Активная целеустремленность в воплощении жизненных образов современности — героев Великой Отечественной войны — отличает кинофильм «В шесть часов вечера после войны».

Высоким патриотизмом овеяны не только сюжет и драматургическое действие, акцентирующее наиболее важные моменты для оттенения героических поступков персонажей, но и вся лирическая линия, связанная с процессом раскрытия личных переживаний. В этом кинофильме можно наблюдать интересную взаимосвязь и сопряжение в единстве героически-общественного и личного, что является одной из характерных черт кинофильмов, посвященных Великой Отечественной войне.

Большая общественно значимая благородная тема защиты Родины, дорогая каждому советскому человеку, получила исторически правдивое воплощение благодаря многим компонентам кинофильма, среди которых одним из главнейших была музыка Т. Н. Хренникова.

Кинофильм открывался Увертюрой — «Маршем артиллеристов». Радостно-торжественное, уверенно-бодрое настроение здесь является главной эмоциональной краской и отражает огромный общенародный патриотический подъем, охвативший мысли и чувства советских людей. С исключительной чуткостью Т. Н. Хренников передает в нем чувство любви к земле родимой, веру в будущую победу. Хорошо запоминаются взволнованные, подчеркнуто бодрые фразы запева, их

настойчиво волевые, решительные интонации. Кульминация марша приходится на припев: «Артиллеристы! Точный дан приказ. Артиллеристы! Зовет Отчизна нас». Для припева найдены ликующие смелые возгласы — призывы к борьбе. На протяжении всего марша композитор использует импульсивный, пружинистый, энергичный ритм сопровождения, а для припева находит характерные построения с «разбегом» из-за такта, придающие стремительность шествию.

«Марш артиллеристов» — одна из крупнейших удач композитора в киномузыке. Вместе с другими популярнейшими произведениями советских композиторов-песенников он представляет собой своеобразную концентрацию песенного мелоса военных лет. Это очень верно подметил *И.*И. Мартынов, назвав песню-марш великолепной. «Пожалуй, — пишет И. Мартынов, — ни в одной из своих предшествующих песен композитор не достигал такой волевой собранности и устремленности. Она осталась одним из музыкальных памятников военных лет» (40, с. 22).

Тема патриотизма решается Т. Н. Хренниковым неоднозначно. Широта концепции, вытекающая из сюжета, дает возможность отразить любовь к Родине с разных сторон. В экспозиции за героико-патриотическим «Маршем артиллеристов» следует лирическая «Песня о Москве» («Москва, понимаешь, мой город родной»). Ее поют Вася Кудряшов, Павел Демидов и бойцы. Воспоминание о советской столице выступает здесь как реминисценция «Песни о Москве» из кинофильма «Свинарка и пастух». По-видимому, образ родного мирного города неразлучен у композитора с уже ранее найденной им музыкальной характеристикой. Новый вариант — дуэт — развивает тему незабываемых встреч в любимой столице в лирическом плане и предвосхищает дальнейшее развитие сюжета, подготовляя зрителя к восприятию встреч в Москве как значительных. После ряда иллюстрирующих развитие сюжета музыкальных номеров — таких, как «Приглашение» и «Вальс», — тема патриотизма возвращается опять. Искренность, открытость лирических высказываний теперь сочетается с некоторой долей мягкого юмора в песне-вальсе «Но дело не в этом, друзья», и особенно в задорной песне Вари «А мы с девчатами мечтаем вечером…»

Возвращение героико-патриотических настроений связано с песней «Прощание» («На грозную битву вставайте»). Она помогает

раскрыть суровую действительность, горе расставания, сдержанное волнение, тревогу за уходящих на фронт защитников русской земли и усилить зрительное впечатление от проходящих войск. Сосредоточенная строгость и простота яркой выразительной мелодии, энергичный чеканный ритм хорошо передают внутреннюю силу духа и волевую собранность советских воинов. Гармоническое аккордовое сопровождение, несложное, безыскусственное, скупое, при первом рассмотрении кажется «фоном». Однако, несмотря на простоту изложения, в гармонии содержатся выразительные элементы. Напряженность звучанию придают тоника с одновременно взятыми квинтой и секстой, доминанта с явно нарочитым перечением чистой квинты в голосе и пониженной — в сопровождении, неожиданно взятая и разрешающаяся только через несколько тактов двойная доминанта, а подготовленное длительным отклонением в III ступень появление VI ступени и нонаккорд II ступени на форте в кульминации воспринимаются как свежая краска светлого жизнерадостного тона. Песня «Прощание» заканчивает экспозицию патриотической темы в 4-й части кинофильма, как бы суммируя героическое и лирическое начала (с явным акцентом на героическое), подытоживая ранее данные в музыкальных образах настроения, эмоциональную сдержанность и лаконизм изложения, сочетая напевность и четкую маршеобразность.

Т. Н. Хренников строит музыкальную драматургию кинофильма «В шесть часов вечера после войны» крупным планом, как большую трехчастную форму. Середину ее составляет лирическая тема, связанная с песней «Казак» («На вольном, на синем, на тихом Дону»), которая играет большую роль, начиная с 6-й и кончая 10-й частью кинофильма.

Музыка 5-й части кинофильма является как бы «переходом»: веселый марш — «Лихая артиллерийская», «Полька», изобразительная музыка «Гроза» служат для оттенения глубоких переживаний действующих лиц.

В лирической середине фильма музыка ведет ритм монтажа, определяет более замедленный темп действия. Однако композиция средней части не статична, она внутренне напряжена: сначала песня «Казак» — просто красивый музыкальный фон и общая характеристика девушек, затем песня конкретизируется и становится неотъемлемой частью образа Вари, «двигает» действие (после

звучания песни Кудряшов называет Варю невестой), неразрывно связывается с глубоким чувством любви и, наконец, во время разлуки соединяет любящих (заметим, что этот же прием был в кинофильме «Свинарка и пастух») и предвосхищает счастливую развязку.

Светлое ощущение радости любви, воспевание верности и напутствие: «будь храбрым, будь смелым в жестоком бою, за русскую землю сражайся…» — составляют основу песни «Казак». Задушевная прелесть этой чудесной мелодии неотразима. Ей присуще животрепещущее дыхание, искренность, пленительная плавность, вальсообразность. Широта напевных интонаций придает музыкальному образу теплоту больших эмоций. Композитор находит особые гармонические сочетания аккордов для передачи, с одной стороны, сурового, а с другой — лирического «незащищенного» чувства. Особую краску придает мажорная субдоминанта во втором и третьем предложениях, звучащая как-то нарочито открыто, светло. Тщательно продумана ритмическая структура песни; тонко передано различие между спокойно-размеренным повествованием и взволнованной речью расставания. Чуть-чуть изменяется ритм («Казак говорил, говорил ей: «Прощай!» — «Прощай!» — отвечала невеста»), появляются пауза, восьмые, и возникает представление о прерывающемся дыхании, о взволнованности душевных переживаний.

Лирическая линия продолжала развиваться в 11-й части фильма, в ариозо Вари и в Колыбельной Кудряшова. Эти музыкальные номера дополнительно раскрывают индивидуальные черты героев, их внутреннее единство.

Последние части фильма (12-я и 13-я) являются динамической репризой, концентрирующей главные темы, подытоживающей предыдущее развитие и дающей оптимистический вывод. Вновь возвращаются героико-патриотические песни «Марш артиллеристов», «Прощание» («На грозную битву вставайте!»). «Марш артиллеристов» теперь поют и девушки-зенитчицы и артиллеристы; марш объединяет всех защитников Родины в едином патриотическом порыве, высвечивается его драматургический смысл, как предвестника Дня Победы. В финале же во время встречи Вари и Кудряшова звучит проникновенная лирическая песня «Казак», которая логически завершает тему верной любви. В самых последних кадрах фильма еще

раз подчеркивается героико-патриотическая величественная тема; звучит хор:

Народом хранимая — родная страна —
Славься великая, живи века!

Таким образом, музыкальная конструкция кинофильма «В шесть часов вечера после войны» складывается как большая трехчастная форма со сжатой, сконцентрированной репризой, со множеством развитых линий, каждая из которых по-своему утверждает идею патриотизма; с лирикой, тоже подчиненной основной идее, с изобразительными, бытоописательными сценами, с характеристиками отдельных действующих лиц и народных масс. Т. Н. Хренников организует музыкальное развитие внутри кинофильма, исходя из чувства патриотизма, обогащая его, показывая его многогранность, эмоциональную наполненность, искренность и правдивость. Кинофильм «В шесть часов вечера после войны» доказал, что композитор умеет своей музыкой заострить внимание на главной, центральной теме произведения, что он владеет материалом крупной формы в киномузыке.

Послевоенные годы отмечены возвращением Т. Н. Хренникова к жанру кинокомедии. В 1947 году была написана музыка кинофильма «Поезд идет на Восток», созданного по сценарию Л. А. Малюгина (тексты песен М. А. Светлова и А. А. Коваленкова) и поставленного режиссером Ю. Я. Райзманом. Мастер актерских ансамблей, насыщенных действием сцен, Ю. Я. Райзман решил киносценарий в особой, ему свойственной манере, выделяя индивидуальное в художественных образах, особенности речи и манеры говорить, детали быта, обстановки, среды, в которой происходит действие. При этом он четко прочерчивал тему труда, стремление советских людей сразу же после окончания Великой Отечественной войны начать трудовую деятельность на благо своей Родины.

Т. Н. Хренников чутко реагировал на творческие планы кинорежиссера Ю. Я. Райзмана. При создании музыки он внимателен к повседневно-бытовому колоритному изображению различных сторон жизни советской страны, но больше всего его привлекает показ самого

главного в кинофильме — стремления всего народа к трудовому подвигу. Поэтому вокальная музыка, наиболее запоминающаяся в кинофильме, связана не с раскрытием тонких психологических душевных переживаний главных действующих лиц. Им принадлежит инструментальная музыка, лирическая, вальсообразная. Почти все вокальные номера композитор отдает обобщенному образу советского народа, могучей активной силе, несущей основную идею кинофильма.

Цельные, живые, темпераментные, яркие образы советских людей рисуются в песне матроса — «Мы прощаемся с Москвой, перед нами путь большой…» и в студенческой песне «Дует ветер молодо во все края…»

Эмоциональной насыщенностью, радостным ощущением мирной жизни полна студенческая песня. Ее пылкий юношеский характер чем-то напоминает молодежные песни И. О. Дунаевского, она как бы подхватывает лучшие традиции 30-х годов и вновь воспевает неувядаемый энтузиазм советской молодежи. Композитор создает современный облик молодежи, подчеркивая ее жизнерадостность, уверенность в своем будущем. В песне чувствуется подлинный размах, молодость, задор, непреодолимая сила целеустремленности. Оживленный темп, упругий ритм, рельефная мелодия и речитативная скороговорка с подчеркнуто решительными окончаниями фраз — все это правдиво отражает настроение молодых строителей новой жизни. В гармонии песни следует отметить нестандартные, найденные композитором штрихи, «вдруг» выделяющие отдельные слова, их смысл.

В начале 50-х годов теме трудовых подвигов советского народа было посвящено несколько фильмов. Т. Н. Хренников продолжает сотрудничать с режиссером Ю. Я. Райзманом в кинофильме «Кавалер Золотой Звезды» (1950), сценарий которого написал Б. Ф. Чирсков по одноименному роману С. П. Бабаевского. Композитора увлекает трудовой подъем донбасских шахтеров, и вместе со сценаристами Б. Л. Горбатовым, В. Алексеевым, постановщиком Л. Д. Луковым и режиссером Р. Я. Перельштейном, поэтом Е. А. Долматовским Т. Н. Хренников создает кинофильм «Донецкие шахтеры» (1950), за музыку к которому в 1952 году он был удостоен Государственной премии. Обоим кинофильмам на VI Международном кинофестивале в Карловых Варах в 1951 году присуждены премии: кинофильму

«Донецкие шахтеры» — премия Труда, кинофильму «Кавалер Золотой Звезды» — Большая премия.

Со свойственным Т. Н. Хренникову тонким юмором в лирической кинокомедии «Верные друзья» он проводит значительную общественно-воспитательную идею необходимости ответственного отношения к работе и заботы о людях, внимания к ним.

Словом, кинофильмы начала 50-х годов связаны с мирной жизнью советского народа, с раскрытием творческой инициативы передовых людей нашей страны, с активной деятельностью молодежи на советских стройках, на производстве. Актуальная тематика по-прежнему проходит красной нитью в творчестве композитора.

Т. Н. Хренников возвращается к изображению радостей мирной жизни. Но вряд ли можно говорить о буквальном возвращении, он достигает более высокого уровня обобщения происходящих событий, чем это имело место раньше. Прежде всего это сказывается на более широком и разнообразном отображении жизни. «Донецкие шахтеры» посвящены рабочему классу, «Кавалер Золотой Звезды» — колхозникам, «Верные друзья» — интеллигенции.

Новый круг образов требует расширения музыкальновыразительных средств. Правильно пишет об этом В. Ф. Кухарский: «Нельзя не отметить, что… композитор, наряду с излюбленными образами и жанрами, обращается к новым для него интонационно-жанровым истокам. Это современный русский крестьянский фольклор, колхоз-ная лирическая и шуточная частушки, особенности которых убедительно выражены в таких песнях, как «Ой вы, степи, степи», «Ты звени задорней, бубен» на слова Я. 3. Шведова («Кавалер Золотой Звезды»), «Свадебная» на слова Е. А. Долматовского («Донецкие шахтеры»)» (34, с. 74–75).

Кинофильм «Донецкие шахтеры» поставил режиссер Л. Д. Луков, который изучал жизнь Донбасса и неоднократно обращался к этой теме в своем творчестве. В центре внимания в кинофильме «Донецкие шахтеры» находится современная, актуальная мысль — раскрывается могучая, несокрушимая сила технически совершенного труда в советском Донбассе, ритмически четкая слаженность работы многих людей, заинтересованность всех шахтеров в развитии производства, изменение психологии высококультурных тружеников — энтузиастов нового стиля труда. Творческое заинтересованное отношение к делу

стало той эмоциональной атмосферой, которая насыщала сюжет кинофильма.

Т. Н. Хренников хорошо почувствовал эмоциональность, радость созидательного труда, высокий накал человеческой энергии, грандиозность свершаемых перемен и романтическую устремленность в будущее. Это открыло ему путь для создания впечатляющих музыкальных образов. Однако он дает не индивидуальную музыкальную характеристику отдельным действующим лицам (тем более что не все герои кинофильма были удачными в сценическом отношении), а обобщающий образ в «Марше шахтеров». В нем отражается главное — торжество и окрыленная красота событий, взволнованно-радостное, приподнято-праздничное мироощущение шахтеров. Мелодия марша проста. В запеве «Славься, шахтеров племя; славься, шахтерский труд!» мелодия «движется» по звукам квартсекстаккордов, по звукам доминантсептаккорда, ее разнообразит только бодрый пунктирный ритм. При звучании основных мелодических попевок в голосе гармония меняется не часто, как бы давая мелодии зазвучать, выявить себя, а в связывающем двухтактные построения аккордовом аккомпанементе по. является более быстрая смена гармоний, подчеркивающих движение. В припеве основная мелодическая ячейка «Мы любим Родину свою, тепло и свет приносим людям» звучит три раза с некоторыми изменениями в конце мелодических фраз и в гармоническом сопровождении — с окончанием то в миноре, то в параллельном мажоре. Переходы от мажора к параллельному минору и обратно характерны для этого марша.

«Марш шахтеров» экспонируется в самом начале кинофильма и затем, преобразуясь, звучит еще несколько раз. Он становится активным средством, подчеркивающим драматургическую ситуацию, все чаще возникая во второй половине кинофильма. Создастся ассоциативная связь «Марша шахтеров» с воспеванием созидательного труда шахтеров, когда тема марша становится основой инструментальной музыки «Работает комбайн».

В этом новом виде тема марша представлена иначе, чем в начале кинофильма. Она дана в увеличении, торжественно и неторопливо, широко и величаво. Мелодия приобретает плавный, спокойный характер, «теряя» четкий пунктирный ритм марша, не разбиваясь на

резко отделенные паузами двутакты; звучит в высоком регистре протяжно, сочно, с нарастающей силой, с интенсивным эмоциональным наполнением. По существу, это — рефрен всего фильма, огромное по масштабам рондо, в котором музыкальными средствами утверждается основная идея кинофильма. Сквозное проведение рефрена через весь кинофильм связано со сквозным развитием сюжета, с многократным напоминанием о цели работы шахтеров. «Марш шахтеров» («Работает комбайн») играет большую драматургическую роль и, подчеркивая общность интересов и взглядов коллектива шахтеров Донбасса, помогает осмыслить происходящие события, проакцентировать явления, лежащие в центре сюжетного развития кинофильма.

Некоторые критики очень правильно оценили значение музыки Т. Н. Хренникова в кинофильме «Донецкие шахтеры». «Авторы фильма, — писал критик Н. Родионов, — неслучайно уделили особое внимание индустриальному пейзажу. Поэтические кадры Донбасса звучат, как симфония торжества человеческого разума, преобразующего мир. Пейзаж фильма «Донецкие шахтеры» — это не пассивный фон, на котором развертывается действие, а составной элемент драматургии». «Когда мы любуемся в фильме могучей донецкой индустрией, расцвеченной тысячами огней, она волнует нас, поражает своей величественностью, и мы с гордостью думаем о подвиге советского человека»… «Музыка Т. Хренникова усиливает эпическое звучание фильма. Особенно это относится к увертюре и музыкальному сопровождению пейзажей нового индустриального Донбасса. Музыка здесь величава, торжественна. Органически сливаясь с изображением, она утверждает преобразующую силу человеческого труда» (52, с. 24).

Эпизоды рондо контрастно оттеняют «Марш шахтеров» и выделяют его значение. Чаще всего в эпизодах звучит бытовая музыка. В экспозиции фильма с «Маршем шахтеров» сопоставлена музыка старого нищенского дореволюционного Донбасса («Картина Касаткина», песня «На шахте «Крутая Мария» однажды случился обвал»). Другие эпизоды — танцы, частушки («Уголь — это хлеб заводам»), инструментальные номера («Дождь»), песня Васи «Распрягайте, хлопцы, кони» и песня «Было солнышко за дымом не видать» — соответствуют изобразительному ряду кинофильма и

играют прикладную роль, опосредствованно выявляя главную идею кинофильма.

Выделение «Марша шахтеров» как главной музыкальной характеристики кинофильма диктуется и обобщенносмысловым идейным значением номера и формообразующим моментом. Рондообразное построение киномузыки придает кинофильму «Донецкие шахтеры» четкость и цельность структуры.

Кинофильм «Кавалер Золотой Звезды» так же, как и одноименный роман С. П. Бабаевского, повествует о преобразовании колхозной деревни в послевоенное время. Произведение это, как правильно писал критик И. Вайсфельд, подчеркивает, «что счастье советского человека и прекрасное в его жизни — это творческий труд, действенное, практическое участие в строительстве коммунизма, неустанное движение вперед «на быстрине», умение полно раскрыть все свои силы и возможности для общенародного дела» (9, с. 27). Трудовой подвиг народа, отражающий дыхание всей советской страны, лежит в основе кинофильма. Теме народной стройки подчинено развитие сюжета в целом и отдельных эпизодов. Новое отношение к труду проникает не только в общественную жизнь станиц, но и отражается на семейно-бытовых отношениях. Творческий трудовой процесс формирует характеры, изменяет психологию людей; коллективный труд способствует возникновению широты мышления, вдохновения, инициативы, дружбы между колхозами. Сочно, красочно, правдиво показывается в массовых сценах могучая сила единения народа.

Главный герой кинофильма — Сергей Тутаринов — типичный представитель современной молодежи колхозной деревни, характер которого развивается в процессе труда, обогащается в борьбе за народное дело. Дан он объемно, ярко и многосторонне, с противоречиями, исканиями, непростой личной жизнью. Он наделен сильной волей, живым умом, неутомимой энергией передового деятеля-новатора, умеющего свои мечты воплощать в жизнь. И многие другие герои — Рагулин, Семен Гончаренко, Хохлаков, Кондратьев, Ирина Любашева — индивидуально-характерны и тоже обрисованы в развитии, с проникновением в их внутренний мир. Действующих лиц в киносценарии много, много различных сюжетных линий, хотя по сравнению с романом произошли большие сокращения и упрощения.

У композитора не было возможности раскрывать музыкой все сюжетные перипетии, и он опять выбрал самое главное. Музыкальные номера и даже их расположение подчеркивают энтузиазм советских людей, преобразующих действительность. В киносценарии кульминационными являются 6-я и 7-я части кинофильма, где показывается, как все станицы поднялись на народную стройку; один за другим колхозы выезжают на электростанцию. Именно здесь звучит песня «Эх вы, степи, степи над Кубань-рекой». Ее отличают активные, бодрые, жизнерадостные, волевые интонации, энергия и мужественность. Широкие, размашистые ходы на сексту, затем на октаву сочетаются со строгим ритмом в двухдольном размере и лаконичным изложением мелодии с четким окончанием четырехтактовых «квадратных» построений фраз на ясных кадансах. Ритмическая мелодия песни так организована, что постепенно «завоевывается» кульминация. Поэтому не ослабевает интерес к изложению мелодии, хотя она и проста, и гармонически незатейлива. Песня куплетная, что еще больше выделяет симметричность ее пропорций. Написана в фа мажоре с небольшим отклонением в параллельный ре минор, что придает кульминации лирический оттенок.

Песня «Эх вы, степи, степи над Кубань-рекой» слышна в кинофильме неоднократно. Она не только соответствует общему настроению воодушевления колхозников, но и помогает развитию сюжета, раскрытию взаимоотношений Сергея Тутаринова и Семена Гончаренко. Именно в тот момент, когда Сергей выдвигает веские аргументы в пользу электростанции и предлагает Семену возглавить ответственный участок стройки, звучит песня.

Музыка способствует выделению и образа главного героя Сергея Тутаринова. С одной стороны, он дается как представитель и выразитель интересов народа. Довольно большая сцена выборов его в Верховный Совет «цементируется» музыкой. Несколько эпизодов — рассказ Сергея о себе в клубе, у костра среди чабанов, на трибуне в станице — объединяются благодаря симфонической музыке. Медленное величественное Andante как бы символизирует значительность момента, торжественность происходящих событий. Широко льется мелодия у скрипок; ее певучий кантиленный напев

очень выразителен, эмоционален и соответствует глубокой взволнованности героя.

С другой стороны, Сергей Тутаринов — человек, имеющий свою личную жизнь, наделенный только ему свойственными переживаниями, связанными с глубоким чувством любви к Ирине Любашевой. Для того, чтобы оттенить неизменную преданность и постоянство Сергея, композитор использует прием лейтмотивной характеристики. Как только определилось отношение Сергея к Ирине, так возникает лейтмотив их любви. Он всегда в дальнейшем появляется для того, чтобы независимо от смысла произносимых слов напомнить о постоянстве чувства, о внутренней связи героев. Он подчеркивает возвышенность, чистоту их отношений и сопутствует их встречам. Иногда, вопреки зрительному ряду, лейтмотив активно служит объединяющим средством и указывает на продолжение любовной линии развития.

Лейтмотив любви Сергея и Ирины небольшой — всего один такт, но очень характерно изложенный: параллельные терции у кларнетов всегда звучат без изменений в ля мажоре, мягко, ласково, нежно. Так как лейтмотив повторяется на протяжении нескольких частей, то создается впечатление рондообразности — прием, столь, свойственный для киномузыки Т. Н. Хренникова, когда композитор стремится неоднократным напоминанием музыкальной характеристики прочертить определенную драматическую ситуацию.

Лирико-комедийная музыка к кинофильму «Верные друзья», написанная в 1953 году, продолжала развивать те же традиции, которые установились в кинофильмах «Свинарка и пастух», «Кавалер Золотой Звезды».

Композитору удалось создать веселую музыку с меткими любопытнейшими зарисовками характеров. В музыке не было того комикования и утрирования, которые звучат раздражающе; во всем соблюдалась мера, правильно найденное сочетание комического и лирически-трогательного. Задушевный юмор отличался мягкостью и благородством. Привлекательная особенность музыки кинофильма состояла в простоте и поэтичности, в проникновенности интонаций, в искренности и открытости изъявления чувств.

Точно угаданное оптимистическое настроение, подкупающее озорством и непосредственностью, присуще особенно вокальной

музыке этого кинофильма. Почти все вокальные номера написаны в простой куплетной форме, содержат незатейливые, несложные по рисунку мелодии, которые соответствовали бесхитростным комедийным стихам М. Л. Матусовского с меткими, чуть лукавыми оборотами речи. Прозрачный аккомпанемент характерен для сопровождения. Нарочитая упрощенность нужна композитору для создания правдоподобия ситуации — все песни по ходу действия исполняются любителями музыки, без претензии на профессиональность. Песни входят в кинофильм как необходимый элемент, активно вторгающийся в развитие сюжета, двигающий действие.

Т. Н. Хренников стремится подчеркнуть в вокальных номерах и танцевальных эпизодах этого кинофильма их жанровость, принадлежность к бытовой танцевальной и романсовой музыке. Так, песня «Лодочка» написана в ритме вальса. Гитарное сопровождение, повторяющиеся вспомогательные звуки (на слове «качалась») и ласково звучащие завершения придают песне наивно-изобразительные черты. Тонально-гармоническое оформление придает вальсу романтический оттенок.

Шуточная песенка «Мы вам расскажем» тоже использует вальсообразный ритм. Добродушное остроумие этой песенки раскрывается простыми средствами. Allegretto, мажорное звучание, комически подчеркнутое ритмом, задержания в запеве, дробление фраз на короткие двутакты, простота гармонии — все предельно безыскусственно. И опять хорошо найденный композитором прием смешного: в середине песни неожиданное торжественно-высокопарное проведение темы у труб, тромбонов и тубы на фортиссимо резко контрастирует со скромным началом песни и звучит юмористически.

В романсе Лапина «Что так сердце растревожено» многократно повторяется характерная ниспадающая интонация, типичная для русских лирических романсов. В финальной песне верных друзей «Шел ли дальней стороною, плыл ли морем я» используются интонации, близкие народным русским песням. Т. Н. Хренникову удалось в кинофильме «Верные друзья» раскрыть свойственный его таланту мягкий, добродушный, жизнерадостный юмор, обогатив свою палитру новыми находками в комедийном кинофильме.

В историко-революционных фильмах 60-х годов Т. Н. Хренников экономен, лаконичен, скромен. В кинофильме «Товарищ Арсений» имеется несколько музыкальных номеров для определения эпохи и быта, несколько (выписанных весьма обобщенно) изобразительных моментов, которые являются необходимыми аксессуарами действия. Но главное внимание композитора опять обращено к проведению основной мысли о значении революционной деятельности героев кинофильма в двух наиболее важных лейтмотивах. Один из них появляется в самом начале кинофильма, звучит после прозрачных аккордов оркестра у струнных и духовых, а затем с краткой полифонической разработкой и перекличкой скрипок с альтами и виолончелями. Он составит интонационную основу мелодии песни Силантия «Три сына» («Всю жизнь ткала суровую холстину…») и будет несколько раз повторяться в течение кинофильма в инструментальном изложении. Назначение этого лейтмотива — раскрыть глубину переживаний передовых людей, их самоотверженное решение посвятить свою жизнь делу революции. Наиболее полное выражение лейтмотив получает в вокальном облике, в песне «Три сына»: при повторении куплетов неуклонно возрастает динамическая волна, явно прослеживается соответствие исполнения со смыслом слов — последний куплет звучит более значительно, более смело и решительно.

Другой лейтмотив — «мечты о будущем» — несет функцию соединения чувств, мыслей и желаний героев. Он связан с целенаправленностью действий революционеров, с чистотой их помыслов, со светлыми открытыми чувствами. Во время его звучания сюжет часто развивается в более конкретном, «земном» плане, и текст может совершенно не сочетаться с возвышенными героическими устремлениями; в то же время музыка как бы освещает изнутри скрытый смысл происходящего на сцене. Вот, например, он звучит в нескольких сценах: когда Фрунзе дарит цветы любимой, затем в сцене в зимнем Петербурге и в конце фильма… Кажется, что ничто не связывает эти эпизоды, и все же музыка их объединяет. Во всех эпизодах идет речь о желании счастья. Сила эмоций, взволнованность находят естественное выражение в безыскусственной по интонациям певучей мелодии. Особенно хорошо звучит она у скрипок в высоком регистре в сопровождении арфы. Тончайший психологический диалог

Ольги и Фрунзе оттенен этой музыкой. Затем он звучит как воспоминание о счастливых днях. А в финале кинофильма лейтмотив необходим для создания настроения уверенности в счастье (несмотря на то, что Фрунзе отправляют в тяжелейшую ссылку).

Переход от бытовых, изобразительно-иллюстративных музыкальных сцен к идейно-возвышенным темам получается естественно, органично. Происходит это потому, что лейтмотивная музыка, насыщенная идейно-значительным содержанием, и бытовая исходят из одного интонационного источника. Песенностью пронизывается и вокальная, и инструментальная музыка. Хорошо вписывается в музы-кальный материал Т. Н. Хренникова также песня «Варшавянка» — «Вихри враждебные веют над нами», соответствующая очень точному изображению ситуации.

Музыка активно вторгается в кинодраматургию. и обобщает героико-романтические чувства героев и в кинофильме «Пароль не нужен». В киносценарии известного советского писателя, драматурга Ю. С. Семенова, автора многочисленных политических романов о разведчиках, резко разграничиваются два непримиримых лагеря — коммунистов, отдающих все свои силы для борьбы за молодую советскую республику, и белогвардейцев, врагов социалистического государства. Аналогично в музыке Т. Н. Хренникова четко намечены две контрастные музыкальные характеристики — для положительных образов коммунистов и для отрицательных, белых. Музыка, рисующая героически-возвышенные, благороднее чувства советских людей (песни «Стучат колеса», «Слушай, товарищ») эмоционально насыщенна, радостно-торжественна, победна. Она раскрывает не только видимый в кадрах, но и глубинный смысл происходящего — утверждает неизбежность победы нового советского строя. Ироническое отношение автора музыки к отрицательным персонажам сильнее всего сказывается в едко-издевательской насмешке, проявляющейся в песне «Блестят на солнце эполеты». Слова поэта Е. Е. Шатуновского для этой песни нарочито фривольны — стихи подчеркивают легкомысленное отношение белогвардейцев-кавалеристов к интимным и семейным отношениям. Музыка песни, тесно связанная с содержанием и ритмом стихов, несет не только внутрикадровую изобразительную нагрузку, но и общесмысловую — выявляет за внешне блистательным гарцеванием самовлюбленных

военных белой армии их истинную сущность. Чем сильнее акцентируется их внешняя нарочитая молодцеватость, тем ярче проступает контраст между изобразительным и музыкальным рядами.

Таким образом, в исторических фильмах 60-х годов функция музыки весьма ответственна: в ней обобщается содержание и глубинный смысл кинофильмов. Музыка часто выражает даже больше, чем изображение, помогает понять значение материалов различных эпизодов, отдельных кадров, выявить основную мысль отдельных сцен и насытить кадры сочной конкретностью и достоверностью.

В эти же годы Т. Н. Хренников увлеченно работает над кинофильмом «Руслан и Людмила». Обращение к произведениям А. С. Пушкина всегда обогащало творчество композиторов. В. Г. Белинский говорил о великом поэте: «Пушкин принадлежит к вечно живущим и движущимся явлениям, не останавливающимся на той точке, на которой застала их смерть, но продолжающим развиваться в сознании общества. Каждая эпоха произносит о них свое суждение и как бы ни верно поняла она их, но всегда оставит следующей за ней эпохе сказать что-нибудь новое и более верное и ни одна и никогда не выскажет всего…» (6, с. 158). Действительно, каждый из композиторов, воплощающий в своем творчестве пушкинские образы, по-своему видит и отражает различные стороны многогранного творчества поэта. Богатство содержания пушкинской поэзии и прозы так щедро и полнокровно, что для каждого композитора имеются неисчерпаемые возможности найти общие точки соприкосновения с творчеством великого поэта, особенно если композитору не чуждо чувство восприятия целостности, всеобъемлёмости и гармоничности мира в его развитии и изменении.

Когда Т. Н. Хренникову предложили принять участие в экранизации повести А. С. Пушкина «Капитанская дочка» (1958), по-видимому, именно глубина и поэтичность художественных образов, значительность темы привлекли его внимание в новой работе.

Сценарий Н. Коварского и постановка режиссера В. Каплуновского во многом отличались от повести А. С. Пушкина. Однако в центре кинофильма остались два главных аспекта, аналогичных повести: изображение Пугачева, восстания пугачевцев и лирическая личная линия Маши и Гринева.

На трактовке событий (особенно в конце кинофильма) и в оценке их отразились новые изыскания в области советской исторической науки и литературоведения. Авторы исходили из современных воззрений на роль крестьянских восстаний, и первый аспект, социально-общественный, зазвучал в фильме еще более сильно, чем в повести.

Т. Н. Хренников учел новое направление замысла кинофильма и органически воспринял необходимость проакцентировать музыкой «Капитанской дочки» главные сюжетные линии. Поэтому теме крестьянской революции и Пугачеву отданы наиболее впечатляющие вокальные номера — протяжная народная песня «Не шуми, мати, зеленая дубравушка» и сатирическая песня «Как от Яика-реки, да от Камы-реки» (Казачья пугачевская).

Музыкальная характеристика Пугачева тесно связана с лейтмотивом, который часто сопровождает появление героя в наиболее важных сценах. Лейтмотив короткий, мелодически яркий, близок по интонации начальному запе-ву русской народной песни «Дубинушка» Тамбовской губернии («Эх! Ребятушки, собирайтесь…»), решительный, волевой, но оканчивающийся на напряженном интервале увеличенной кварты, вносящем неустойчивость, беспокойно-скорбное ощущение обреченности, трагизма.

К концу кинофильма увеличивается роль музыки, которая раскрывает авторское отношение к Пугачевскому восстанию. Подчеркивается эмоционально-смысловое значение тех музыкальных номеров, в которых показывается единение народа в борьбе с самодержавием и трагическая судьба, обреченность восставших. Начиная с музыки «Ледохода», музыкальные номера образуют огромную, насыщенную симфоническим развитием картину, иногда прерываемую зрительным рядом, с напряженным, все усиливающимся музыкально-сценическим действием. Заканчивается это развитие финальной сценой «Казнь Пугачева», где непрерывное возрастание трагического напряжения приходит к кульминации. Лейтмотив Пугачева, до сих пор экспонируемый без особых изменений, здесь становится одним из важнейших моментов кинодраматургии. Его эмоциональный накал возрастает благодаря тревожному ритму сопровождения, триолям и тремоло. Он преобразуется мелодически, становится более протяженным, развернутым; появляясь в высоком

регистре, звучит просветленно, как воспоминание о былой силе, как мечта о счастье. Возникает ассоциация со светлыми, трепетно-задушевными народными русскими лирическими песнями, выражающими грустные настроения, несбывшиеся желания, психологически углубленные затаенные мечтания. Образ Пугачева теперь связывается с этой преобразованной лейттемой — скорбной и сосредоточенной.

Пронзительный трагизм сцены «Казнь Пугачева» усиливается тем, что большое развитие получает и другая мелодия, которая уже много раз звучала в кинофильме и была связана с высокими, гуманными, благородными чувствами и с «личной» линией любви Гринева и Маши. Постепенно эта чарующая мелодия переходит от кларнета и фагота к скрипкам, затем — к валторнам и, наконец, к валторнам и трубам, каждый раз становясь все интенсивнее, насыщеннее и выразительнее. Утверждается мысль о человеческом достоинстве, о подлинной свободе, увековечивается гуманное начало. Две главные образно-рельефные темы, оттеняющие идейный замысел кинофильма, неслучайно появляются в сцене «Казнь Пугачева». Музыка здесь играет обобщающую роль и становится активным компонентом кинодраматургии.

Кинофильм «Капитанская дочка» получил на Всесоюзном фестивале советских кинофильмов в 1959 году вторую премию и на XII Международном кинофестивале в Локарно в том же году премию «Золотой парус». И конечно, музыка Т. Н. Хренникова, рельефно раскрывающая идейное содержание, «активный соучастник действия», помогла популярности кинофильма, его эмоциональному воздействию на широкие массы публики.

Другой кинофильм на пушкинский сюжет — «Руслан и Людмила» (1972) также чрезвычайно важен для понимания творческого метода композитора в киномузыке. Здесь рамки музыки широко раздвинуты. Ни в одном кинофильме Т. Н. Хренникова нет таких музыкально развернутых сцен, таких многочисленных разнообразных музыкальных характеристик. По существу, это музыкальная сказка, партитура которой содержит насыщенные музыкой образы, по своей глубине приближающиеся к музыкально-театральным, оперно-симфоническим сочинениям.

Сценарий А. Л. Птушко при участии С. Болотина был написан по поэме А. С. Пушкина таким образом, что была сохранена цельность сочинения великого поэта, прославление глубоких патриотических чувств, убежденность в силе добра и справедливости, сочетание героического, лирического, юмористического, фантастически чудесного, поэтического начал. Многогранностью, полифоничностью отличается и киносценарий и его музыкальный ряд.

Содержание киносценария и постановка А. Л. Птушко конструировали музыкальную драматургию, но она, подчиняясь сюжетной логике и заданию кинорежиссера, оставалась относительно самостоятельной. Композитор опять следовал своему принципу — музыка должна акцентировать главные в кинофильме идею, ситуации, образы, от которых зависит одухотворенно-творческое восприятие содержания.

Композиция кинофильма «Руслан и Людмила» сложная. Множество эпизодов, неожиданные контрастные переходы от одних сцен к другим, «сбивающийся» ритм внутренней пульсации, фантастически-причудливая атмосфера сюжетных коллизий — все ставило труднейшие задачи перед композитором. Однако Т. Н. Хренников сумел создать четкую, логичную музыкальную композицию, привнеся в поэтически свободную, «зигзагообразную» конструкцию свое видение музыкальных кинообразов. Постижение внутреннего смысла разбросанных эпизодов, их связи между собой происходят благодаря тому, что музыкой подчеркивается законченная стройность картин, их тематическиинтонационная гармония, употребляется «арочная» повторность. Выбранные композитором музыкальные трехчастные репризные формы позволяют с особенной полнотой выразить круг мыслей и переживаний действующих лиц. Строгая логичная система с возвращением к уже известным музыкальным образам создает законченность, а внутреннее развитие приводит каждый раз к новой кульминации. Таких построений в кинофильме несколько. Первое трехчастное построение создается благодаря Увертюре и Песне Баяна, притом Песня Баяна является первой кульминацией. Заметим также, что ею будет начинаться вторая серия и заканчиваться весь фильм.

Увертюра, построенная на материале Песни Баяна, открывает фильм, подчеркивая русский национальный характер, народность

произведения. Неторопливая, повествовательная былинность, спокойный размеренный ритм, торжественность, объективная картинность в описании судеб людей, имитация звучания гуслей, и, главное, мгновенно запоминающийся мелодически рельефный нисходящий роспев на септаккорде II ступени ми-бемоль мажора — все способствует в Песне Баяна созданию правдивого образа певца, предсказывающего будущее, просто, с непринужденной откровенностью и доверительной интонацией обращающегося к слушателям. В середине этого большого трехчастного построения, между Увертюрой и Песней Баяна экспонируются образы печенегов, хазарского князя Ратмира, скоморошьи наигрыши, музыка колокольного звона и подношения даров. Для дальнейшего развития музыкальных номеров изображение печенегов и характеристика Ратмира будут играть большую роль.

Вторая трехчастность возникает между сценой похищения Людмилы Черномором и сценой появления Черномора в своих чертогах и конфликтной встречей его с Людмилой. Фантастически-причудливое красочное обрамление является контрастом к развернутой экспозиции образов Руслана, Финна и Людмилы.

Третья трехчастность посвящена развитию образа Руслана, его противопоставлению Ратмиру, увлекающемуся девами и рыбачкой; обрамлением здесь становится сцена борьбы Руслана с Рогдаем и сцена Руслана с Головой, показывающие Руслана героем-победителем.

Вторая серия кинофильма сложнее; сначала следуют эпизоды, нагнетающие напряженную борьбу Руслана с препятствиями на пути к замку Черномора, и после небольшой сцены Людмилы с Черномором кульминацией становится бой Руслана с Черномором, Это огромное музыкальное действие построено по принципу симфонически-сюитного построения.

Трехчастность обретается вновь в конце фильма, где одним из главных музыкальных номеров является встреча Руслана со спящей Людмилой. Лейтмотив любви (звучащий у солирующего кларнета на фоне арфы, дивизи струнных и красочных колокольчиков), чарующий своей красотой, является главным в создании трехчастной музыкальной формы, так как в сцене пробуждения Людмилы опять звучит лейтмотив любви. Существенную роль в конце фильма играют эпизод борьбы Руслана с печенегами, еще раз раскрывающий образ

героя-патриота музыкальными средствами, и Песня Баяна, создающая обрамление-рамку для всего фильма.

Музыка Т. Н. Хренникова активно включается в эмоционально-изобразительную сюжетную канву фильма, внося весомый вклад и в реально-бытовые, и в фантастические, и в повествовательно-философские, и в лирико-любовные сцены, динамизируя драматургию. Музыка подкрепляет концепцию А. Л. Птушко, вводя в действие дополнительные факторы выразительности, проводя непрерывную линию развертывания глубинных явлений и причин, их вызывающих.

Важно не только количественное возрастание музыкальных номеров, увеличение их масштабов, а значительное изменение их функции. На концепции образа Руслана это особенно хорошо видно. Композитору удается благодаря музыке объединить в единое целое разнообразные элементы повествования о героических подвигах. Каждый из подвигов Руслана расположен в соответствии с увеличением его значимости и подчеркнут формой, в связи с чем образ Руслана строится постепенно, многогранно, развиваясь крещендо. Сначала Руслан существует как бы на втором плане: бегут печенеги, которых он победил (№ 2), звучит музыка изобразительного плана, лаконично передающая ситуацию. Затем, в сцене с Финном Руслан подан как бы впервые, легким штриховым наброском, так как больше рисуется картина фантастического леса, чем его настроение (№ 9). Первый бой — Руслана с Рогдаем — уже более определенен по смыслу, он строится на маршеобразной музыке, четко выражающей напряженность борьбы с сильным противником (№ 19).

Для образа Руслана характерен показ действия, активных поступков героя. Поэтому композитор выдвигает эту черту на первый план. Из 12 номеров, прямо и косвенно связанных с Русланом, только один принадлежит к повествовательно-философским рассуждениям о жизни — довольно краткое инструментальное сопровождение к сцене «О поле, поле, кто тебя усеял мертвыми костями» (№ 25). Зато встреча Руслана с Головой представлена широко (№ 27, 28, 29) и динамично; здесь, как и в рассказе Головы, используются изобразительные моменты для обрисовки мрачной картины ночи и фантастические — прием эха для устрашения героя.

Еще более значительны музыкальные номера Руслана во второй серии. Обильно «нанизывающиеся» происшествия сочно

иллюстрируются музыкой в сюитной сцене препятствий. возникающих на пути Руслана к замку Черномора (№ 32, 33, 34, 36). В соответствии с увеличением красочно выписанной волшебности и мрачной фантастики нарастает многообразие эмоционального восприятия музыки. Множество нагнетаний становится основой для качественно новой трактовки изобразительных сцен, в которых проявляется стойкость, воля, мужество героя. Но самыми яркими, поистине симфоническими номерами являются «Бой Руслана и Черномора» (№ 39) и его продолжение — «Полет Руслана на бороде Черномора» (№ 40).

Музыкально-изобразительный образ борьбы и победы героя конкретен, правдиво впечатляющ. Колоритный зрительный ряд сочетается с эффектной партитурой. В «Бое Руслана с Черномором» композитор изображает призывнорадостный, предвосхищающий победу звон рогов, открывая и кончая номер мощным звучанием труб и тромбонов. Он вводит энергичные подхлестывающие ритмы, короткие выразительные фразы — в высоком регистре у деревянных инструментов и засурдиненной трубы, затем еще более оживленно-настойчивые ритмы с триолями и перекличку струнных и медных.

Великолепное фантастическое зрелище «Полет Руслана на бороде Черномора» также красочно оснащено музыкой. Увлечение звуковыми эффектами оправдано пышной зрелищностью. Однако яркая, броская театральность проявляется не столько в изобразительных моментах, сколько в необычности музыкальных находок. Композитор на фоне струнных использует «мерцающе» фантастическое звучание вибрафона, сочетание которого со звонкими парящими мелодическими фразами у ксилофона и деревянных духовых производит неизгладимое впечатление.

Борьба Руслана с Черномором и победа героя представляют собой одну из главных кульминаций музыки кинофильма. Симптоматично, что кульминация попадает на третью четверть формы, и тем самым выделяется ее формообразующее значение в утверждении победы туманных, светлых сил над силами волшебства.

С точки зрения относительной самостоятельности музыки в кинофильме финал особенно примечателен. Здесь объем охвата разных ракурсов темы резко возрастает. Сложность интриги «распутывается» благодаря музыке. Изломанно нагроможденная и

затейливо закрученная фабула как бы «распрямляется» благодаря простым музыкальным формам, способствующим естественному обзору всех причудливо-сказочных линий.

В финале открывается громадная сила глубокого патриотического чувства Руслана в эпизоде борьбы с печенегами и его горячая доверчиво-преданная доброта любви, нежность к Людмиле и верность ей. Совмещение общественно значимого и личного начал укрупняет тематику финала, организует музыкальную драматургию. Завершение многих активно развитых линий на новом заключительном этапе отмечено яркой музыкой. Ясное и четкое построение финала акцентирует лейтмотив любви Руслана и Людмилы, придавая всей музыкальной конструкции внутреннюю стройность, единство, соответствующие и поэме А. С. Пушкина, и киносценарию А. Л. Птушко. Музыка приумножает идейно-эстетическое впечатление от кинофильма. В финале зрительное и слуховое воздействие находится на одном эмоциональном уровне.

Кинофильм «Руслан и Людмила» — важное событие в творческой биографии Т. Н. Хренникова. Новое прочтение поэмы А. С. Пушкина выдающимся кинорежиссером А. Л. Птушко потребовало новых музыкальных ассоциаций. Музыка заняла в кинофильме ведущее место, и работа композитора получилась крупномасштабной. Музыка помогла выявлению основной гуманной патриотической идеи поэмы, созданию эмоционально содержательных, глубоких психологических образов, утверждению четкой, компактной, логичной конструкции кинофильма.

В 1978 году творческое объединение «Экран» осуществило постановку цветного художественного телефильма «Дуэнья» с музыкой Т. Н. Хренникова по сценарию М. Григорьева, написанного по известной пьесе крупнейшего английского драматурга-сатирика XVIII века Р. Шеридана.

Многих композиторов привлекала эта пьеса. Были созданы всемирно известная опера С. С. Прокофьева «Обручение в монастыре», оперетта Г. Г. Крейтнера, музыка советских композиторов к постановкам драматических театров. Многоплановость пьесы давала возможность разнообразной трактовки замысла, До сих пор ещё не исчерпанной театральными представлениями.

Пьесу Р. Шеридана отличает четкая социальная направленность, принадлежность к определенной эпохе и та яркая художественность обобщенных образов, которая связана с общечеловеческими проблемами. Импульсивное активное сценическое действие, блестящий остроумный диалог, яркая зрелищность мистификации… Староватый жених, стремящийся к богатству, и ловкая сметливая Дуэнья, хорошенькие кокетливые подруги и их обманутые отцы, пронырливые монахи и слуги, помогающие влюбленным… Все это атрибуты жанра комедии, которые неизменно увлекают. В сценарии М. Григорьева все главные перипетии остросюжетного действия сохранены. Постановка телефильма подчеркивает объемность пьесы, развитую полифонию драматургии, переключение действия с одной сценической площадки на другую, дающее представление о параллельности и одновременности происходящих событий, контрастное сопоставление зрительного ряда.

В соответствии со сценической драматургией развивается и музыкальная драматургия. По словам режиссера М. Григорьева, музыка «помогает зрителю ощутить душевное состояние героев, глубину их чувств, ощутить и оптимистическое начало пьесы Р. Шеридана, и накал человеческих страстей, и лиризм, и мягкий юмор этого произведения» (12, с. 14). Действительно, музыка становится одним из самых главных компонентов телефильма, его ведущим звеном. Музыкальный и зрительный ряд тесно связаны между собой и сосуществуют, дополняя друг друга, подчиняясь общему режиссерскому и музыкальному плану построения формы. Многогранность и параллельность действия, объемность пьесы находят свое отражение в музыке, передающей переживания героев, их чувства и мысли в изменении и развитии. Музыкальную ткань телефильма композитор пронизывает симфоническими приемами развития тем-характеристик, без которых невозможно было бы показать сложные психологические и сокровенные эмоциональные настроения героев.

Музыкальная композиция телефильма представляет собой сложное рондообразное построение. Имеется два главных рефрена, связанных с центральными образами — Дуэньей и Мендосо. То, что один из них принадлежит Дуэнье, вполне соответствует замыслу Р. Шеридана, выделявшего этот образ как основной и специально

поставившего в заголовке пьесы такое название. Благодаря Дуэнье, ее выдумке, находчивой деловитости, предприимчивости и неиссякаемой энергии, свойственных ей как представительнице простого народа, меняется судьба Мендосо и ее самой, Инессы и Антонио. Заглавная роль насыщена резко контрастными сопоставлениями, неожиданными переключениями от одного психологического состояния к другому, тонкими переживаниями, веселым юмором и задушевной лирикой. Рефрен Дуэньи подчеркивает ее внутренние качества — лирическую обаятельность и кокетливую иронию: романс «Забытой тропинкой я шла за рекой» четко разделен на запев, мелодия которого привлекает мягкостью и пластичностью, и припев, игриво-ласковый, изящный — «Не скучай, ай, ай, и в дожди — жди, жди!», с секвенциями танцевального характера. Рефрен Дуэньи впервые появляется в оркестровом вступлении к телефильму, а затем неоднократно на протяжении фильма, играя особо важную роль в сцене обольщения Мендосо в 5-й и 6-й частях телефильма. Именно здесь рефрен звучит наиболее полно, сначала в оркестре, затем как вокальный эмоционально насыщенный романс, и в конце — как изящно-капризный увлекательно-блестящий танец.

Танцевальность мелодий и ритмов в характеристике Дуэньи играет большую роль. Ее романс нарочито прост, а повторения одних и тех же интонаций в куплетах специально подчеркивают неизменный ритм и его назойливую настойчивость, соответствующую сценической ситуации. Сочетание песенной и танцевальной жанровой определенности придает образу Дуэньи народный оттенок. Когда в пляске увеличивается темп, появляются ликующе-радостное звучание, подвижный ритм, это яркое динамическое начало особенно хорошо сочетается со смыслом сценического действия: Дуэнья производит незабываемое впечатление на Мендосо, и именно здесь находится музыкальная кульминация развития этого образа. Благодаря музыке роль Дуэньи получилась динамичной и выпуклой: музыкальная и драматургическая кульминации совпали.

«Композитор Т. Хренников — очень театрален, сценичен и кинематографичен по складу своего музыкально-образного мышления. Он находит характерные вокальные интонации для каждого персонажа, соответствующие образу оркестровые краски», — отмечала газета «Советская культура» (22). Действительно, ярким в

мелодическом и оркестровом отношениях является рефрен Мендосо — его баллада «На свете жил сеньор нестарый». По сравнению с пьесой Р. Шеридана, ярко акцентирующей отрицательные черты Мендосо, телефильм подает этот образ с меньшей социальной направленностью. Злободневная сатира уступает место мягкому юмору. И хотя корыстные помыслы для Мендосо играют важную роль, в целом образ телефильма явно олиричен; стараясь быть хитрым и деловым, Мендосо все же остается симпатичным, глуповато-добродушным. Поэтому в балладе — основной его музыкальной характеристике — преобладают лирико-комические интонации; рельефный тематизм мелодии сочетается с довольно простой гармонией, оттеняющей игровой эффект роли благодаря употреблению неаккордовых звуков и альтераций. Остроумно также употребление для характеристики Мендосо «аккорда предупреждения» (назовем его так), который служит эмоционально-образным основанием для создания подтекста ряда сцен. Например, когда Дуэнья берет портрет Мендосо, звучит «аккорд предупреждения»: возникает музыкальная связь между мыслью обольщения «красавчика» и дальнейшими событиями.

Рефрен Мендосо «На свете жил сеньор нестарый» создает многочисленные мелодические арки. Они расставлены очень рационально: музыкальные связи то размежевывают и конфликтно противопоставляют образы Дуэньи и Мендосо, то сближают их. В 5-й части телефильма возникает такое сближение, когда в сцене обольщения звучат оба рефрена. Но особенно симптоматично окончание фильма на рефрене Мендосо, данного в преобразованном виде, в новом обличии — в качестве колыбельной. Колыбельную поет Дуэнья. В этом виде рефрен Мендосо теряет юмористический оттенок; мягкое и красочное звучание оркестра с использованием арфы, вибрафона, специально замедленный темп, спокойное диминуэндо, пианиссимо служат созданию лирического настроения. Музыкальное и драматургическое сценическое решение сливаются в единое оправданное действие, утверждая победу Дуэньи над Мендосо.

Масштабное музыкально-сценическое мышление композитора обнаруживается и в подаче эпизодов. Вначале внимание сосредоточено на любовных коллизиях, на поэтической атмосфере, праздничном

ощущении силы искренних юношеских чувств, высокой нравственности взаимной первой любви.

Тематически-эмоциональный импульс для музыкального воплощения эпизодов, связанных с любовной лирикой, дают несколько музыкальных образов: цыганская песня «В желтый бубен солнца бьет бродяга-ветер», серенада Антонио «Сто раз подряд влюблялся и только в вас одну». Каждый из них имеет свою функцию в телефильме.

Цыганская песня передает мотив неразделенной любви, но ее страстно-жгучий темперамент показан не сразу: сначала она звучит в оркестровом вступлении как намек на будущее, а затем несколько раз на протяжении телефильма, особенно ярко раскрываясь во 2-й части, когда сперва ее поет цыганка в медленном темпе с оттенком грусти, а потом на теме песни выстраивается танец цыган, быстрый, волевой, огненно-увлекательный.

Серенада Антонио тоже впервые появляется в оркестровом вступлении телефильма и наиболее полно развертывается в вокальном изложении в 1-й части, когда Инесса слушает посвященное ей сочинение. Лирико-романтический, возвышенно-благородный характер музыки, куплетная форма с четко обозначенным суммированием, придающим законченность, и, главное, типично романсная манера изложения эмоционально взволнованной мелодии — все способствует поэтической обобщенности образа. Меньше развита тема Фернандо, связанная с изображением его пылкого темперамента, не знающего компромиссов и половинчатых решений.

Все эти три темы эпизодов, связанных с любовной лирикой, образуют при повторении свои локальные рондо-образные вариационные повторения, которые усложняют музыкальную ткань телефильма, но, несомненно, способствуют выявлению многослойности одновременных сценических действий. Однако сценическая дуэтность влюбленных Инессы и Антонио, Леоноры и Фернандо не подтверждается музыкой — девушки не имеют отдельных музыкальных характеристик. По-видимому, композитор в этом случае исходил из общего впечатления от каждой влюбленной пары, подчеркивая в паре Инессы — Антонио непосредственность, радость взаимной любви, а в паре Леоноры — Фернандо порывы гордости и ревности.

Во второй половине телефильма эпизоды новые, сатирически направленные. Ведущую роль играет здесь злая, обличительная сатира на духовенство — монахов и монахинь. Критика лицемерия и ханжества достигает кульминации в 8-й части телефильма, в сцене, когда монахи поют песню «Два глотка» («А я, признаться откровенно, смиренный человек, да, да. И пью с утра обыкновенно всего каких-то два глотка»). Антирелигиозная тема, крепкими узами связанная с антиалкогольной, в телефильме определена сочно, колоритно, масштабно и даже с большей отчетливостью, чем в пьесе. Музыкальная пародия помогает жизненной достоверности сатирических образов. Темы монахов и монахинь («Открыло небо синие ресницы») и тема Педро тоже несколько раз повторяются, образуя своеобразные арки и придавая форме ощутимую четкость.

Законченность сложной музыкальной структуры телефильма обнаруживается в финале, музыкальное решение которого выстраивается как внутренне психологическое, завершающее переживания и мысли героев. Финал строится на новой теме «Тарантеллы» и на лирически преобразованной теме Мендосо — «Колыбельной», о которой уже была речь выше. Сочетание блестящей, бравурной тарантеллы, поданной в величественно-помпезном виде, праздничного настроения, как гимна свободной любви, искрящейся радостью молодости, с одной стороны, и лирической колыбельной, как итога комических сцен борьбы Дуэньи и Мендосо — с другой, — весьма логично. Последовательно осуществляемый принцип синтетичности телефильма нашел свое достойное воплощение в финале, где ясно осуществляется сочетание театрального представления и музыки, ненавязчивое раскрытие идеи сочинения.

Реалистическое воспроизведение многоплановой интриги в телефильме получило адекватное выражение в многогранном музыкальном рисунке партитуры, в ее динамичности, непрерывном развертывании, в симфоническом подходе к воплощению полифонического импульсивного сценического действия средствами музыки. Эффект спектакля, таким образом, — результат органического слияния музыкального и сценического действия, результат синхронного решения основных ключевых сцен телефильма. Сквозное протяженное музыкальное развитие помогает раскрытию главных художественных образов.

Критики отметили, что в этой постановке «нет уже ставших традиционными для нашей режиссуры получасовых расшаркиваний испанских грандов, нет выспренности в жестикуляции, «высокого слова». Речевые интонации персонажей «осовременены», герои просты и, что самое главное, совершенно естественны» (43). Простота и естественность свойственны и постановке и музыке. В этом их особенность и единство: они увлекают эмоциональностью, предельной точностью создания синтетических музыкально-сценических образов, каждый из которых имеет свою кульминацию. Притом, как правило, драматургическая кульминация совпадает с музыкальной, так как в развитии образа проводится единая эмоционально логичная линия нарастания характерных качеств.

«Дуэнья» — телефильм многих творческих удач: музыкальных, режиссерских, актерских. Благодаря этому телефильму комедия Р. Шеридана обрела новую жизнь. Веселое, озорное, захватывающее зрелище обогатилось новой праздничной, эмоционально насыщенной музыкой.

В настоящее время Т. Н. Хренников вместе с либреттистом поэтом Я. А. Халецким написал по пьесе Р. Шеридана комическую оперу «Доротея».

Эжен Лабиш, к творчеству которого Т. Хренников обратился в 1980 году для написания музыки к телефильму «Копилка», был признанным французским комедиографом второй половины XIX века. Его комедии часто строились, как бытовые занимательные пьесы, насыщенные острой сатирой, обличающей социальные пороки капиталистического общества, мелкохищнические интересы, гнусную лживую мораль, мещанские взгляды, цинизм и подлость преуспевающих буржуа. Мастер театрального действия Э. Лабиш создавал реалистические, правдивые образы, которые умел эффектно подать, в совершенстве владея секретами сцены. В «Копилке» вскрываются отрицательные черты провинциальных буржуа в веселой, увлекательно-шутливой форме. Темп комедийного действия в каждом из пяти актов нарастает. Конфликтно-броские ситуации, остроумный текст и, главное, яркие характеры — скупого, алчного рантье Шамбурси и его сестры Леониды, богатого фермера Колладана и его развлекающегося сына Сильвена, аптекаря Керденбуа, жениха — адвоката Феликса, посредника-сводника Кокареля и других —

привлекают своей театральностью, живостью, непосредственностью и правдивостью. Критик Г. Лансон писал: «Если Лабиш превосходит всех своих соперников, даже равных ему по веселости, то происходит это от здравого смысла, который усиливает значение его шуток. За гротеском кроются душевные движения вполне реальных паяцев, дополненные карикатурными чертами. Преувеличенная иногда карикатурность умеряется, утончается, переходя во вполне реалистические картины нравов, как, например, в I акте „Копилки"» (36, с. 1048).

Правдивые яркие портреты, забавные веселые ситуации, юмористические диалоги подчеркиваются непрерывным нагнетанием интриги, своеобразной подвижной драматургией. Вероятно, именно эти качества пьесы, их сочетание привлекли внимание композитора Т. Н. Хренникова.

Литературно-драматургическая основа пьесы стала исходной точкой для музыкальной композиции спектакля. Музыкальные номера «Копилки» прежде всего связаны с обрисовкой внешней обстановки быта, с обрисовкой тех действующих лиц, которые представлены в пьесе менее полно, со стремлением высветить изящный стиль комедии.

Главными музыкальными темами, своего рода двумя рефренами, являются песня «В нашем старом городке, от Парижа вдалеке днем и ночью тишина» и песня «В прекрасном Пуаси» («На свете есть один Париж и Пуаси один»). На протяжении телеспектакля эти рефрены повторяются несколько раз, в зависимости от ситуации сохраняя или меняя свой облик.

Песня «В нашем старом городке» открывает телефильм: сначала она звучит у оркестра, затем ее напевает Бланш. Неторопливый темп безмятежного спокойного Andante, повествовательные интонации запева и убаюкивающе-ласковые — припева, куплетная форма с остроумным текстом поэта Я. А. Халецкого, простая гармония, в которой среди главных трезвучий ми минора «яркими пятнами» выделены II низкая и VII мажорная ступени, — все вместе предназначено для того, чтобы представить неподвижно-сонное ощущение жизни провинциалов с их узким кругом интересов, прочно-неизменными семейными традициями. Интересно заметить, что пение

Бланш поддерживается всеми участниками карточной игры, как бы символизируя общность настроения всей компании.

В дальнейшем песня «В нашем старом городке» повторяется в сцене допроса в полицейском участке. Песня изменена по характеру — она выражает здесь сокровенные мечты арестованных провинциалов о прежней идеально спокойной жизни, глубокая тоска по дому слышится в горестно-унылой интерпретации песни.

Совсем иное освещение эта песня получает в конце телефильма, когда все провинциалы возвращаются домой. Она звучит бодро, радостно, светло; ее поет кучер, выражая общее настроение. Таким образом, сыграв необходимую по сюжету драматургическую роль в экспозиции и развитии комедии, песня «В нашем старом городке» заканчивает телефильм, образуя музыкальную рамку.

Песня «В прекрасном Пуаси» — второй рефрен — подчеркивает живое, остроумное направление комедии. Типичная для водевильного склада шутливая куплетная форма стихов, блистающих остроумием и специально акцентирующих слова «прекрасный город», привносит ощущение веселой грации, лукаво-добродушной иронии в характеристику провинциалов. Оживленный темп Allegretto, неожиданная модуляция из ре-бемоль мажора в до мажор (как раз на словах «прекрасный Пуаси»), импровизационный сольный вокализ в конце каждого куплета вносят в музыку песни черты неудержимого веселья, радостной шутки, рельефной острой буффонады.

Оба рефрена расширяют эмоционально-образную палитру спектакля, насыщают комическое действие контрастними решениями драматургических задач, вносят разнообразие в живой, стремительно развивающийся сюжет и одновременно цементируют музыкальный ряд телеспектакля рондообразностью и обрамлением.

Т. Н. Хренников намеренно оттеняет лирические, положительные стороны характеров героев. Там, где лирике нет места (таков, например, главный персонаж рантье Шамбурси — жадный, самовлюбленный, невежественный), композитор не считает необходимым создавать музыкальный образ.

Там же, где лирика возможна, композитор старается найти новые краски для высвечивания образов. Так, например, именно поэтому по-новому представлен образ Леониды в телефильме. Если в пьесе Э. Лабиша Леонида рисуется грубовато-насмешливо, да, же гротесково-

шаржированно-неуклюжей, невероятно толстой, раздражительносварливой брюзгой и мещанкой, то музыка облагораживает облик старой девы. Романс Леониды лирико-романтический, мечтательно-поэтический. Текст Я. А. Халецкого так построен, чтобы в каждой фразе выделить слова «ты и я».

Этот прием находит отражение в музыке — убедительно выражена интонация любовного томления, искреннего чувства. Лирическая музыка Романса Леониды, однако, подана с известной долей иронии в зрительном ряде — воображение старой девы рисует необыкновенной красоты молодого человека, гарцующего на рысаке. Повторение музыки Романса в сцене у Кокареля также носит юмористически-шутливый характер.

В пьесе Э. Лабиша образ жениха Феликса также не играет существенной роли и служит лишь для оттенения скупости рантье Шамбурси, который готов отдать свою дочь Бланш замуж за любого претендента, лишь бы у зятя были деньги. В телефильме Феликс обретает свое лицо благодаря музыке. Его песня «Твои глаза все радуги собрали», обращенная к любимой, раскрывает его душевное богатство, теплоту, сердечную открытость его чувств. Ми мажор и часто повторяющаяся тоника с секстой, придающей звучанию мягкость, спокойный темп Moderato, небольшой диапазон мелодии, красочные задержания к септаккордам, опора на устойчивые звуки тоники — все придает куплетам Феликса обаятельно-проникновенную лирическую окраску.

Сквозное музыкальное развитие комедии восполняется довольно развернутыми музыкальными номерами, непосредственно включенными в действие спектакля. Таковы куплеты сводника Кокареля «Хранят все эти ящики немало необычного», песня Сильвена с танцовщицами «Какую вам радость в ответ подарить», марш пожарных и другие. Показ внешней обстановки, быта сделан композитором с большим вкусом. Так, например, марш пожарных вводится в момент, когда готовится побег из тюрьмы, и его бодрая, решительная мажорная помпезность оттеняет комическую ситуацию, создает яркое впечатление от жанрово-бытовой картины.

Музыка Т. Н. Хренникова к телефильму «Копилка» в значительной степени обогащает содержание комедии, делает его

более многогранным, расширяет диапазон затронутых проблем, очеловечивает, лиризует ряд персонажей.

С точки зрения формообразования музыка Т. Н. Хренникова в телефильме «Копилка» также занимает определенное драматургически важное место: музыкальный ряд дополняет зрительный таким образом, что выделяет главные чувства, мысли, настроения действующих лиц благодаря созданию повторяющихся рефренов, благодаря обрамлению и фиксированию самых значительных событий комедийного сюжета.

* * *

Музыке для кино- и телефильмов Т. Хренников уделяет много внимания на протяжении творческого пути.

Ценность его музыки в этих жанрах заключается в том, что композитор не только находит впечатляющие музыкальные характеристики, раскрывающие сюжетные и зрительные особенности конкретного образа, но всегда стремится к яркому выражению музыкой главных обобщенных идей фильма. В каждом из них он акцентирует музыкой наиболее существенные сюжетные линии, подчеркивает психологически существенные процессы раскрытия характеров героев, обильно насыщает музыкой подготовку к кульминациям, а самим этим кульминациям посвящает наиболее значительные музыкальные темы.

Широта диапазона тематики этих кино- и телефильмов стимулирует разнообразие и свободу обращения Т. Н. Хренникова с музыкальными жанрами. Диапазон их использования простирается у композитора от простых иллюстраций вплоть до жанра своего рода кинооперы («Руслан и Людмила»).

Т. Хренников учитывает сильное воздействие музыки на зрителя-слушателя, воспринимающего кинофильм. Он всегда стремится углубить музыкой образный ряд литературного текста и кинокадра. Он достигает единого дыхания музыки со зрительным планом, воплощая чувства, эмоции, духовную жизнь героев фильма.

Точность соответствия музыки с развитием образов киносценария требует четко продуманной музыкальной драматургии, что, как мы

видели, особенно дорого Т. Н. Хренникову.

Для его творческого почерка в киномузыке характерно перенесение центра тяжести с внутриэпизодного развития музыки на взаимосвязь музыкальных сцен и отдельных номеров. Из такой постановки возникает постоянная забота композитора о целостности, о единстве музыкальной формы кино- и телепроизведения. В этой связи в его кино- и телемузыку проникают те формы, которые свойственны «чистым» инструментальным произведениям (трехчастные, рондообразные и другие построения) и, в частности, симфонической музыке (лейтмотивизм, тематическое развитие, в том числе — вариационность). Наблюдается единая тенденция в конструктивном построении фильмов — стремление слить воедино конкретное с общим, единичные образные характеристики представить в связи с развитием музыкальной драматургии, подчеркнуть ее структурой главную идею фильма.

В кино- и телемузыке Т. Н. Хренникова важную роль играет конкретная образная музыкальная характеристика героев. В музыке, обрисовывающей главных героев, часто ощущается внутренняя энергия, излучающая специфическую эмоциональную напряженность, которая особенно сильно воздействует на мысль и чувства зрителя-слушателя. Благодаря такой музыке художественные образы кинофильма в целом становятся ощутимее, нагляднее, рельефнее.

Т. Н. Хренников любит положительных героев современности, им он отдает наиболее впечатляющие музыкальные номера — лучше песни и значительные симфонические эпизоды. Он воспевает советских людей, раскрывая их многогранный внутренний мир, стойкость и мужество, героизм, волю и целеустремленность в работе, верность в любви.

Многие песни композитора в кинофильмах становятся символом нашей эпохи. Его жизнеутверждающая оптимистическая музыка не только углубляет и развивает художественные образы кинофильмов, но и формирует красоту и богатство облика нашего современника. Яркость, искренность и правдивость музыки и — самое главное — обаяние мелодических находок способствуют «второй жизни» кино-и телемузыки Т. Н. Хренникова, «уходу» ее с экрана в концертные залы.

В чем секрет популярности кино- и телемузыки Т. Н. Хренникова однозначно определить нельзя. Здесь играют роль и умелый выбор

композитором поэтических стихотворных текстов песен, и, главное, яркий эмоциональный настрой музыки, особая запоминаемость мотива, ритмической формулы или особенности гармонии. И всегда — национальная самобытность, народность напева, глубокая содержательность, эмоциональная открытость и стилистическая чистота потока музыкальных образов. Внутренняя теплота, проникновенность и благородство кино- и телемузыки Т. Н. Хренникова сочетаются с большой обобщенной значимостью ее высоких гуманных идеалов.

Музыкальные комедии

Когда Т. Н. Хренников обратился к жанру музыкальной комедии (это случилось в начале 60-х годов), советская оперетта уже прошла большой, творчески насыщенный путь. Более 30 лет минуло к тому времени с момента первых постановок «Женихов» И. О. Дунаевского и «Холопки» Н. М. Стрельникова, обозначивших начальные точки отсчета пути творческих свершений советской музыкальной комедии в современной и исторической тематике. Четвертьвековая временная дистанция разделяет премьеры «Свадьбы в Малиновке» Б. А. Александрова, начавшей, по общему мнению, историю советской опереточной классики и первой оперетты Т. Н. Хренникова «Сто чертей и одна девушка». За эти годы были рождены, начали яркую и плодотворную сценическую жизнь, получили высокую оценку общественности и прессы, завоевали любовь зрителей многие яркие музыкальные комедии И. О. Дунаевского, В. В. Щербачева, В. П. Соловьева-Седрго, К. Я. Листова, Ю. С. Милютина, А. Г. Новикова, О. Б. Фельцмана и ряда других талантливых композиторов. Музыкальные комедии эти в интегральной сумме своей привели к рождению нового художественного качества — заложили основы традиций советского опереточного жанра.

И не только заложили основы традиций. Начало второй половины XX века можно смело назвать порой широкого развития и упрочения их. В создание музыкальных комедий активно включаются Д. Д. Шостакович, Г. В. Свиридов, Д. Б. Кабалевский, В. Е. Баснер, А. П. Долуханян, В. И. Мурадели, А. Я. Эщпай, Е. Н. Птичкин. На всесоюзную арену выходят произведения многих авторов из союзных республик — Г. Г. Цабадзе, О. А. Сандлера, Р. С. Гаджиева, Б. И. Горбульскиса, А. Я. Жилинского, Ю. Й. Раудмяэ, Т. А. Кулиева, З. Д. Багирова, А. Д. Меликова, А. Д. Филиппенко, Г. Ф. Суруса, Р. В. Паулса, В. Г. Ильина. Широкий спектр всех этих творческих индивидуальностей (а приведенные примеры можно множить еще довольно долго), отличающихся и принадлежностью к различным национальным школам, и неповторимыми чертами каждого отдельного дарования, в целом ярко высвечивает кристаллизацию характерных

признаков жанра в целом. В сфере современной тематики наиболее отчетливо ощутимы они в опереттах И. О. Дунаевского, К. Я. Листова и В. П. Соловьева-Седого, в сфере тематики исторической — в «Табачном капитане» В. В. Щербачева и в «Девичьем переполохе» Ю. С. Милютина. В данном аспекте можно даже говорить о рождении нескольких близких вариантов жанровых стереотипов, которые начинают господствовать на опереточной сцене.

Начинать работать в каком-либо жанре в пору его расцвета, яркого весеннего цветения вовсе не так просто, как кажется на первый взгляд. Традиции, даже живые и полнокровные, в одних случаях помогают творить, давая авторам опору на лучшие эталонные образцы, созданные и создаваемые предшественниками и современниками, в других — затрудняют процесс творчества, сковывая его различными «так принято» и «это любит зритель». Чтобы обогатить традицию, развить ее, нужен талант, достигший высших степеней мастерства, талант яркий и своевольный, убежденный и умеющий убедить в своей правоте.

Т. Н. Хренников к моменту начала работы в жанре музыкальной комедии обладал всеми этими качествами в полной мере. Вместе с Д. Д. Шостаковичем, Г. В. Свиридовым и Д. Б. Кабалевским он сделал большой, весомый вклад в развитие советской оперетты. Причем, если «Москва, Черемушки», «Огоньки» и «Весна поет» явились лишь единичными опытами этих композиторов в данном жанре, то Т. Н. Хренников обратился к нему дважды, эстетически исследуя различные его Модификации как в сфере современной, так и в сфере исторической тематики. В целом крупнейшие мастера советской музыки активно способствовали утверждению в нашей музыкальной комедии безупречно благородного художественного вкуса, высокого мастерства оркестрового, хорового и ансамблевого письма, свежего интонационно яркого мелодизма.

Первая из музыкальных комедий Т. Н. Хренникова — «Сто чертей и одна девушка» — была им написана в 1962–1963 годах, вторая — «Белая ночь» (композитор предпослал ей подзаголовок «Музыкальная хроника») в 1966–1967 годах. Автором обеих этих пьес является Е. Е. Шатуновский.

Один из наших самых опытных и даровитых опереточных драматургов, старейший мастер этого трудного жанра Е. Е.

Шатуновский в пьесе «Сто чертей и одна девушка» избрал антирелигиозную тематику. История разоблачения руководителя группы сектантов Агафона и его приспешников рассказана им весело, остроумно, сценически увлекательно. В пьесе есть и напряженно развивающаяся сюжетная интрига, доходящая в кульминациях до острого драматизма, и ярко очерченные характеры. Все это, разумеется, увлекло творчески-импульсивную натуру Т. Н. Хренникова, и музыкальная драматургия партитуры оказалась такой, что она естественно и органично продолжает и развивает драматургию сюжетно-сценическую: высвечивает наиболее примечательные черты психологической обрисовки героев, акцентирует ключевые для сюжета сцены и эпизоды. Полное взаимопонимание драматурга и композитора раскрывает, в частности, такая важнейшая для данного жанра деталь: все сольные, ансамблевые, хоровые, оркестровые номера партитуры возникают в пьесе именно в тот момент, когда по ходу действия должна зазвучать музыка. На первый взгляд может показаться, что в музыкальной комедии это само собой разумеется. Но в том-то и дело, что достичь такой цели — содружества опереточных композитора и драматурга — удается далеко не всегда. Очень часто раздающиеся упреки (по поводу того, что пьеса недостаточно сценична, что музыка мало выразительна для данного сюжета, что в музыке недостаточно специфики жанра, что в пьесе бледно обрисованы персонажи и тому подобное) в значительной мере бывают обусловлены отсутствием столь необходимой, но столь редко встречающейся органической синхронностью мышления авторов, когда музыка естественно начинает звучать в «узлах эмоционального напряжения» сюжетной линии, а сюжет обретает все новую и новую психологическую наполненность от музыкальных образов, «расшифровывающих» его эмоциональный подтекст. «Сто чертей и одна девушка» — яркий пример такой синхронности авторского мышления, давшей превосходный художественный результат.

Сценическая интрига в произведении развивается динамично и, что самое существенное, соединение ее с музыкальной драматургией, как уже было сказано, осуществлено последовательно и всесторонне. Первые две картины представляют собой контрастную экспозицию противоборствующих сил. Одна из них — «чудотворец» Агафон с его окружением, вторая — молодая журналистка Варя, работающая в

областной газете. Музыка этой экспозиции контрастна в соответствии с контрастностью драматургии.

Примечательно, что Т. Н. Хренников здесь, как и в других своих музыкально-сценических произведениях, стремится к многоплановой обрисовке персонажей, а порой поначалу как бы «прячет» от нас их истинную сущность. Такой прием «звучит в унисон» с развитием сюжетной интриги и помогает ее динамизации средствами музыкальной драматургии.

Мрачновато-жуткая атмосфера, сопутствующая образу Агафона, его злодейское нутро раскрывается не сразу. В 1-й картине Агафон явно шаржирован. Его откровенное, алчное желание нажиться, разбогатеть, встречающее отпор тупой, но жадной и расчетливой Матрены, изображено в комически-насмешливых тонах. Особенно остроумно применен композитором прием пародийной гиперболизации в «Песне о клевете». В оркестровом вступлении к ней звучит «размашисто-удалая» насыщенная хроматизмами фраза, сразу «включающая» нас в своеобразную сферу интонаций, характеризующую Агафона. Но это удаль в кавычках. Перед нами не широта души, а необузданность и своеволие. Необычное впечатление в «Песне о клевете» создастся благодаря контрасту, возникающему между смыслом песни и интонационными ассоциациями ее мелодии. Последовательно проведенного коллажа с каким-либо популярным шедевром оперной классики здесь нет, но общая окрашенность музыки вызывает в памяти многих оперных героев. Перед нами же мошенник и прохвост. Такое парадоксальное «соединение несоединимого» дает сильнейший комический эффект. Кстати говоря, композитор не ограничился одним лишь этим приемом. В музыке, в ее драматургии отшлифованы все мелочи. Вот лишь один пример тому: «Песня о клевете» написана в традиционной куплетной форме, однако третий куплет у хора видоизменен — он звучит в ля мажоре, просветляя общий фа минор и тем самым как бы раскрывая надежду паствы Агафона на будущую счастливую жизнь.

Резким контрастом к I-й картине является 2-я. В изящных легких юмористических тонах обрисована суматошная жизнь редакции областной газеты. Молодо, ярко, сочно написана музыка этой картины. Ей, ее жизнерадостной увлеченности сразу же веришь и быстро «входишь» в будни репортерских дел.

Центральный персонаж 2-й картины — молодая журналистка. В отличие от статически поданных отрицательных персонажей 1-й картины, образ Вари весь в движении, в порыве энергии. С веселой шуткой Варя доказывает свое право на участие в трудной командировке. Сложность и даже опасность задачи внедрения в секту Агафона не пугает ее, она горячо увлечена возможностью активно включиться в борьбу с религиозным мракобесием. Музыкальная характеристика Вари многообразна. В ней много самых различных эпизодов — комических, лирических, острохарактерных, с неожиданной сменой эмоциональных состояний, требующей от исполнителя техники мгновенного сценического переключения.

Вся 2-я картина представляет собой в тональном отношении «открытую» композицию: основные опорные пункты ее развития (фа — си-бемоль — ми-бемоль мажоры) создают квартовое, незавершенное построение, соответствующее находящемуся в динамичном и еще не завершенном развитии образу Вари. Однако благодаря тому, что тема Вари, с которой начинается 2-я картина, проводится и в «сцене превращений» («А хотите — я святоша»), и в антракте к 3-й картине — такая «незаконченная целеустремленность» 2-й картины приобретает стройную рондообразность. В рефрене этого рондо взлетающие вверх пассажи шестнадцатых (сначала у флейты, при вторичном проведении у скрипок) с последующими задержаниями придают музыке характер шаловливой кокетливости и лукавства.

Следующий этап обрисовки образа главной героини — контрастная «сцена с превращениями» (в этом эпизоде Варя демонстрирует нам свои способности актерского перевоплощения, которые понадобятся ей при внедрении в секту). В ней множество замечательных композиторских находок. Пример тому — Andante «Вот платочек, вот горбушка…». Звучит секвенция (ми-бемоль минор, ре-бемоль и до-бемоль мажоры) с параллельными трезвучиями I–VII ступеней на гармонии T — D_7с большой септимой. Музыка почти зримо воспроизводит облик робкой, еле передвигающейся старушки, а предусмотренное композитором и либреттистом шамкающее произношение слов «штарая штарушка» передает шепелявость ее беззубого рта. Не менее интересно написан эпизод Moderato «А вот иду я пьяная» с его вальсообразной, насыщенной хроматизмами, нередко «спотыкающейся» мелодией, ярко воссоздающей состояние

беспричинного пьяного смеха. Последующий заключительный эпизод, стремительный, танцевальный, веселый (мистификация превращениями кончилась!), вновь утверждает озорной, боевой характер Вари.

В 3-й картине продолжается экспозиция главных действующих лиц. Теперь в развитие это включается более сложный, внутренне противоречивый образ Степаниды. Настороженно-недоверчивая и стремящаяся навстречу людям, резкая, решительная и лиричная, заботливо-ласковая — такой предстает перед нами эта девушка, которую обманом и, видимо, провокацией заманили в секту Агафона.

По сравнению с либретто Т. Н. Хренников несколько по-иному трактует этот образ. Неясные фривольные намеки, которые есть в тексте пьесы, о том, что Степанида раньше была в секте «Христовой невестой», в музыке не отражены. Главное в музыкальной характеристике Степаниды — выявление ее хороших человеческих качеств: сердечной душевности, бескомпромиссной прямоты.

Вступление к 3-й картине и трио Степаниды, Вари и Дуни «Раскидал осенний лес» основаны на одной и той же музыке: широко льющийся, привольно-неторопливый, в духе русских протяжных народных песен запев сменяет припев, более оживленный, эмоционально открытый. Задушевная теплота интонаций передает здесь и обаяние русской природы, и поэтичность мечтаний девушек о чистой светлой любви.

В этом ансамбле — первая психологическая грань образа Степаниды, ее внутренняя чистота, душевная глубина, вера в красоту дружбы, сердечного влечения, любви. Плавные, «скромные» мелодические ходы на секунды и терции с последующим заполнением терций «вздохами хроматизмов», изящные, красивые параллельные терции мелодических линий, насыщенная полифоническими подголосками фактура делают необычайно выразительной и поэтичной музыку этого Andante. Кульминация каждого куплета трио расположена в припеве, где порывисто сильный взлет мелодии оттеняет полноту душевных переживаний.

Сердечность, искренность и глубина чувств роднят Степаниду с Григорием. В песне «Я солнце заместо коня запрягу» Григорий очерчен таким способом, чтобы подчеркнуть единство душевных состояний обоих действующих лиц: так же, как и Степанида, он

мечтает о чистой, крепкой и верной любви. Его песня — истинно русская, распевная, по-мужски волевая, сильная и в то же время сердечно-задушевная. Эмоциональная окраска эта свойственна и запеву, и припеву (форма песни — куплетная); они идут как бы на едином дыхании. Музыкальную ткань песни мельника отличают широко льющаяся кантилена, плавный, слегка вальсообразный ритм, простые ясные гармонии. Особенность мелодизма здесь заключается в сочетании фольклорно-народных и современных романсовых интонаций. Кульминация песни находится в припеве, написанном в переменном ладу (до мажор — ля минор). Размашистошироκие интервальные ходы в мелодии, несколько раз повторяющаяся характерная малая септима, настойчивое движение вверх к*ми*1-й октавы, появление в мелодической линии хроматизмов и задержаний делают песню яркой, легко запоминающейся.

Еще большее сближение образов Степаниды и Григория происходит в их дуэте. Сочно вылеплена сцена их встречи — музыка ее согрета теплым человеческим чувством, душевная открытость и искренность свойственны обоим персонажам. Активное начало здесь принадлежит Степаниде. Именно она начинает дуэт настойчивыми фразами «Вы нисколько меня не жалеете».

Весь дуэт строится как большая трех-пятичастная форма со вступлением и заключением, в которой постепенно утверждается главная тема («Да, любил я одну в платье ситцевом»). Уже первоначальные интонации вступления «Вы нисколько меня не жалеете» предвосхищают главную тему, которая будет звучать у Григория. Мелодику этого фрагмента определяет сочетание мягких, плавных секундовых опеваний с рельефными последованиями по звукам нисходящего тонического квартсекстаккорда, доминантового нонаккорда и септаккорда VII ступени. Нам раскрываются и лирически-поэтичные и активно-волевые черты характера героини. Разумеется, связь интервальных ходов с психологией данного персонажа вовсе не так прямолинейно проста. В ней участвуют все компоненты музыкального образа, а также общий драматургический и эмоциональный контекст сценической ситуации. Но важно всячески акцентировать, что Т. Н. Хренников всегда чрезвычайно внимателен к музыкальным характеристикам действующих лиц. Все детали их у него служат единой цели — максимально правдивой обрисовке образа.

В ответных фразах Григория звучат сердечная непосредственность, душевная прямота и открытость эмоции. Мелодическая структура их основана на опевании звука *ре* и на устремленном вверх соль-минорном квартсекстаккорде. Затем Степанида словно «подхватывает» интонации Григория. В ее эпизоде — «Мужчину женщина поймет в безмолвии» — появляется измененный мажорный вариант начала главной темы. Степанида обрисована в основном, как и Григорий, также лирическими красками. Однако ее образу свойственна большая внутренняя экспрессия. Шутливо-ласковые, игриво-задорные короткие фразы, отделенные паузами, но слитые в единую динамическую волну; вальсообразный ритм и непрерывное нарастание от пиано к кульминационному форте, когда музыка становится патетически-страстной, — такова ее музыкальная характеристика, в которой перед нами предстает лукаво-кокетливая, обаятельная, пленительная юная красавица.

После небольшого диалога Григория и Степаниды на фоне главной темы, звучащей у оркестра, музыка эпизода еще раз повторяется — теперь поют вместе Григорий и Степанида. Прием этот обычен для дуэтных сцен, но в данном случае он особенно уместен, поскольку служит раскрытию главной мысли — общее чувство соединяет сердца героев.

В заключении дважды проводится главная тема в оркестре в ми и соль миноре. Тонально неожиданное звучание основной темы в ми миноре оттеняет сцену страстного признания, акцентирует внимание на теме, интонации которой будут появляться и в дальнейшем.

Дуэт Степаниды и Григория — лирическая кульминация I действия. Его музыкально-драматургическое значение — раскрытие психологической и эмоциональной близости героев, чьи судьбы играют важную роль в развитии сюжета.

В финале I действия переплетается несколько сюжетных линий. Здесь и возмущение Степаниды Григорием, отказывающим ей в доверии (в этот момент звучит в искаженном виде главная тема из первого дуэта), и остроконфликтная ситуация, когда комсомольцы обвиняют Григория в непоследовательности его действий, и грозящая вспыхнуть драка, которую прерывает неожиданное заявление Вари о ее желании стать сектанткой. Во всех этих разнообразных эпизодах музыка чутко следует за развитием действия. С точки зрения

музыкальной драматургии целого существенным здесь является проведение в оркестре темы любви Григория к Степаниде. Она уже звучала в соль миноре в оркестровом вступлении к оперетте. Теперь она проводится в ми миноре, в той самой тональности, которая была в первом дуэте Григория и Степаниды на главной теме, что подчеркивает глубину и неизменность взаимного чувства героев.

Тема любви Степаниды и Григория — замечательная находка композитора. Эмоционально напряженная, ярко оригинальная по мелодическому облику, она сразу же западает в память. Ее интонационное зерно — опевание квинты тоники и последующее затем восходящее движение по широким интервалам — выросло из мелоса первого дуэта Степаниды и Григория. Примечательно, что композитор верно ощутил свойственный ему потенциал мелодического развития и с мастерством реализовал его в музыкальной драматургии II и III действий.

Кода финала I и начало II действия написаны на одну музыку. Их связывают хор сектантов и комические куплеты Апельсинова. Остальные номера II действия расположены симметрично. Гадание Степаниды и второй дуэт Степаниды с Григорием перекликаются с финалом II акта, находящаяся в середине «Песенка француженки Моти», исполняемая «чудотворцем» Агафоном, обрамлена двумя песнями Вари. Таким образом, в центре II акта оказывается музыка, обрисовывающая Агафона.

Разоблачение Агафона, обманщика, клеветника и вымогателя, во II действии ведется интенсивнее, чем в первом. Теперь он уже предстает перед нами «во всей своей красе» — развратитель душ, распутник, жестокий, отвратительный, хитрый, коварный, подлый негодяй.

Основой его музыкальной характеристики становится скабрезная шансонетка «Я служила в магазине продавщицей» с наглым бессмысленным припевом «Я — ероплан». Фривольность текста раскрывает здесь циничное нутро «наставника паствы». Музыка ярко и броско подчеркивает это: сочетание лихих, разудалых, полных пьяного угара шансонеточных фраз с топчущимися басами типа рок-н-ролла создают впечатление хмельного веселья, окрашенного в жуткие, зловещие тона.

Здесь же, во II действии происходит столкновение об-. разов Агафона и Вари. Песни Вари в музыкальной архитектонике акта поставлены композитором до и после шансонетки Агафона и резко контрастируют с ней. Первая песня «Да я совсем уже пьяная» — реминисценция одного из эпизодов «сцены с превращениями» из I действия, когда Варя была полностью уверена в своих силах. Вторая песня «Как он мог узнать, кто я такая?» начинается с тревоги, смятения и даже растерянности перед грозной, беспощадной местью Агафона, и только в конце приобретает решительные, волевые интонации «Кто он? Никто…», «Мне наплевать на страх». Для музыкальной драматургии целого обе песни очень важны: они заканчивают развитие музыкального образа героини. В III действии музыки, принадлежащей Варе, нет. Точно так же и тема разоблачения Агафона музыкальными средствами фактически заканчивается во II действии. Какова же тогда музыкально-драматургическая роль III акта?

Объяснение здесь следует искать в том, что по сравнению с пьесой композитор углубил, сделал психологически более насыщенными характеристики действующих лиц. Если у Е. Е. Шатуновского главными были острая сатира и веселая ирония, разоблачение Агафона и возглавляемых им сектантов, то Т. Н. Хренников добавил к этому лирическую линию, связанную с преображением сознания людей и их взглядов на мир.

Переосмысление и расширение драматургической концепции повлияло на образную характеристику основных действующих лиц. Так, одним из досадных просчетов в пьесе был образ «голубого» героя — Григория, которому почти нечего было делать на сцене. Музыка восполнила его образ, он начал играть заметную роль в драматургии целого. Характеристика его нераздельна с обрисовкой образа Степаниды, и это тоже знаменательно. С одной стороны, эта пара лирических героев воплощает тему становления личности, окрыленной силой чувства глубокой любви. С другой — оба эти героя активно включаются в борьбу с Агафоном и его окружением, а Степанида даже, в сущности, становится «второй девушкой», борющейся против «ста чертей».

Многие важные сцены в оперетте решены в лирическом ключе. Аналогично тому, как первый дуэт Степаниды и Григория являлся лирической кульминацией I действия, их второй дуэт с основной

темой любви: «Темной ночью слепой нет милей огонька путевого» — стал аналогичной по смыслу эмоциональной вершиной II акта, а реминисценция этого второго дуэта — такого же рода кульминацией III действия. Овеянная человеческим дыханием, звучащая в партиях солистов-певцов, а не в инструментальном изложении (как это было в I действии), тема любви Григория и Степаниды все полнее раскрывает свою одухотворенную поэтическую красоту, утверждая единство могучей страсти, охватившей героев, общность их мыслей. Освобожденная от религиозных пут Степанида становится еще более близкой Григорию. И тема их любви в конце оперетты прочитывается как символ победы светлых идей, порыва молодых людей к прекрасному будущему. В III действии тема любви венчает спектакль. Ей предшествует много бытовых (частушки, танцевальный дивертисмент) и изобразительных моментов (пожар), в музыкально-драматургическом отношении являющихся отвлечением от основной линии развития целого.

Композитор мастерски проводит линию постепенного «вызревания» этого музыкального образа и усиления его драматургической значимости. Сначала тема любви Степаниды и Григория проходит в увертюре в соль миноре в инструментальном изложении, ничем не выделяясь среди других вступительных мелодий. Ее интонационный строй формируется в I действии — в песне Григория и в первом дуэте Степаниды и Григория; кроме того, в этом дуэте прочерчивается тональность соль минор уже как основная тональная краска, присущая сфере общения этих действующих лиц (в I действии тема любви звучит однажды' еще и в ми миноре, в «тональности поцелуя» героев). Широкое развитие тема любви получает во II и затем в III действии, поднимаясь неоднократно до новых и новых кульминаций.

К самым значительным из кульминаций относится проведение темы любви в оркестре и в вокальной партии Степаниды в финале II действия (в момент ее решения порвать с сектой) и в III действии перед хоровым финалом. Это пятикратное повторение темы любви цементирует форму целого, придавая структуре партитуры черты рондо-образности.

Таким образом, музыкальная драматургия оперетты убеждает в том, что и образ Вари и образ Степаниды одинаково важны для

выявления идеи произведения. Разоблачению религиозного дурмана посвящены и те страницы, где Варя предстает активно действующим корреспондентом областной газеты, и те, в которых показывается внутренняя жизнь и преображение Степаниды. Фактически в «Ста чертях и одной девушке» две героини.

Радостный звонкий финал венчает оперетту. Неизбежность победы нового мировоззрения подчеркивает энергичная, полная динамичного напора хоровая песня — марш комсомольцев. Напомним, что именно этот марш открывал увертюру оперетты, как бы предвосхищая результат всех событий. Марш также цементирует форму оперетты, создавая красочное, светлое звуковое обрамление спектакля.

Первая музыкальная комедия Т. Н. Хренникова примечательна многим. Она характерна стремлением композитора выбрать актуальный, идеологически целенаправленный сюжет и умением найти его художественно-образное воплощение в полном соответствии с требованием избранного жанра. Она — яркое свидетельство высокого мастерства композитора как в плане музыкальной драматургии произведения, так в аспекте всех чисто технологических компонентов партитуры и особенно с точки зрения эмоционально-психологической обрисовки персонажей и сценических ситуаций, которые создаются их сюжетным взаимодействием. Музыка Т. Н. Хренникова не только слилась со сценическим действием. Она стала активной драматургической силой произведения. Правильно отметил музыковед Ин. Попов, что «музыка новой оперетты представляется принципиально важным явлением именно с точки зрения наличия развернутой музыкальной драматургии…», что «музыка, музыкальный образ здесь не вставной номер, «накладывающийся» на драматическую пьесу, а существенный драматургический компонент» (51а). В своих рассуждениях о музыкальной драматургии оперетты «Сто чертей и одна де'вушка» он приходит к выводу о приближении партитуры к жанру комической оперы.

Рельефно широко проводимое в оперетте развертывание лирико-психологических мотивов отразилось на создании романтически приподнятых характеров. Любовь — высоконравственная, преобразующая, возвышающая человека, раскрывающая самые

лучшие стороны его души — противостоит здесь религиозному ханжеству, обману, стяжательству, разврату.

Музыкальная комедия «Сто чертей и одна девушка» была в свое время ярким, заметным событием в развитии нашей оперетты, и жаль, что за последние годы театры сравнительно редко обращаются к этому замечательному произведению.

* * *

Второе свое произведение для театра музыкальной комедии Т. Н. Хренников назвал «музыкальной хроникой».

У некоторых ревнителей специфики опереточного жанра появление «Белой ночи», сложного, трудного по проблематике произведения, вызвало недоверчивое отношение. Казалось невозможным совместить пафос революционных, исторически важных событий 1916–1917 годов и «опереточный» ракурс видения жизненных явлений, инкрустиро-вать глубокие Драматичнейшие переживания людей в традиционную образную структуру опереточного произведения.

Когда «Белая ночь» была поставлена, то прежде всего возникли споры об определении ее жанра. Некоторые критики отмечали «жанровую многослойность» и прямо говорили, что, «если взглянуть… с точки зрения общепринятого представления об оперетте, новое произведение Шатуновского не имеет никакого отношения к этой зрелищной категории» (53), утверждали, что «новую работу театра нельзя, пожалуй, назвать опереттой» (5), что «спектакль далек от привычных опереточных канонов» (25), что в нем «любитель классической оперетты… почти не найдет… внешних опереточных примет» (72). В то же самое время почти все критики признавали, что «Белая ночь» — явление очень большой художественной значимости. Музыковед К. К. Саква видел особенность содержания «Белой ночи» в изобилии воплощенных в нем событий. Он писал: «В произведении запечатлены крушение империи Романовых, дни двоевластия, октябрьский переворот… Такой огромный пласт истории нашей родины на сцену театра музыкальной комедии попадает впервые.

Создать подобное произведение — задача сложная и ответственная…» (55, с. 368).

Один из рецензентов утверждал, что «это не музыкальная комедия, а музыкальная драма», и рассуждал следующим образом: «Кажется, впервые в советской опереттe появилось произведение, которое по своей идейной и образной насыщенности, по своей содержательности и полноценности может, наконец, стать в один ряд с лучшими творениями в области драмы и кинематографии» (54). Другой подчеркивал: «В отличие от легких развлекательных оперетт, в ней преобладает героическая тема, и драматических, напряженных моментов гораздо больше, чем комедийных» (63).

О том, что «Белая ночь» переросла обычную для жанра музыкальной комедии тематику, углубила обрисовку действующих лиц, свидетельствует и сам композитор.

Т. Н. Хренников рассказывает: «Мы с Е. Шатуновским в процессе работы почувствовали необходимость отказаться от традиционных приемов и норм оперетты. Потому что просто нелепо втискивать в прокрустово ложе опереточной конструкции исторические события 1916–1917 годов — развал царской империи, нарастание революционного подъема, которое привело к Великому Октябрю. Одним словом, новое содержание, как это всегда бывает, властно диктовало необходимость нахождения новой формы, новых музыкально-драматургических решений. Так родилась музыкальная хроника…» (66).

Хроника предполагает заранее заданную фрагментарность сюжета, информационную краткость, лаконичность в изложении его событий. Все эти черты, несомненно, имеются в пьесе Е. Е. Шатуновского. Прежде всего в ней очень много персонажей (более 40), среди которых немало исторически реальных лиц (Николай II, императрица Александра Федоровна, Распутин, Пуришкевич, Керенский, Юсупов, Анна Вырубова). Кроме того, здесь довольно сложное переплетение сюжетных линий (взаимоотношения Долли и Иллариона Бури, Долли и Шеннера, Распутина и императрицы, Распутина и Феликса Юсупова), в котором порой возникают самые различные мотивы вплоть до детективных и даже фантастических. Все это требовало от автора пьесы чрезвычайной внимательности к логическому обоснованию каждой сюжетной детали и мастерства в

сюжетном сопряжении их. Е. Е. Шатуновскому удалось многое: хроникальное следование за реальными событиями истории органически сочетается с развитием лирических и драматических взаимоотношений главных героев, «треугольники» чувств, возникающих между ними, убедительны и лишены нередкой в опереточных пьесах стандартной трафаретности, каждое из действующих лиц получает впечатляюще яркую характеристику, ограничивающуюся лишь одним, но всегда броским резким штрихом. Неслучайно на Всесоюзном конкурсе новых музыкальных спектаклей в ознаменование 50-летия Великой Октябрьской социалистической революции Е. Е. Шатуновскому как автору пьесы была присуждена вторая премия.

Тихон Николаевич превосходно ощутил новаторскую сущность драматургии этого произведения. Точнее говоря, новаторскую сущность замысла его, поскольку работа композитора с драматургом шла здесь на всех этапах в теснейшем содружестве (это явствует, кстати, и из приведенного высказывания Т. Н. Хренникова). Музыкальная драматургия «Белой ночи» точнейшим образом соотносится с драматургией сюжетно-сценической. Их синтетичное единство неразрывно. Огромный опыт Т. Н. Хренникова — театрального композитора, его поразительное чувство сценического образа, рождаемого музыкой, и музыки, вызываемой к жизни характером героя, их прямой и обратной связи раскрылись в этой «музыкальной хронике» ярко и полно. Музыка «Белой ночи» превосходна и в плане непосредственного слушательского восприятия — ее мелодии броски, эффектны, они сразу западают в память, и в аспекте высокого мастерства музыкальной драматургий — все компоненты партитуры выстроены безупречно, каждый штрих в мелодической интонации, гармоническом языке, инструментовке, архитектонике номера, сцены, картины, акта «работает» на создание максимально правдивого и впечатляющего музыкального образа.

Видное место в «Белой ночи» занимают типично гротесковые сцены, посвященные обличению обветшалого, разваливающегося царского строя. Наиболее эффектные из них посвящены Распутину. В его музыкальной обрисовке особенно важны дуэт с императрицей в 5-й картине и куплеты в 7-й. В дуэте характеристика Распутина прочерчена четко и ясно, — но еще не обретает исчерпывающей

полноты. Доминирует здесь одна черта — бурный, страстный, неуемный темперамент. Любопытно, что благодаря такому приему образ императрицы Александры Федоровны начинает светить «отраженным светом» Распутина. Возникает достаточно определенный намек на их взаимоотношения, но без натуралистически-грубого педалирования этого. Царица (в полном соответствии с исторической правдой!) как бы теряет волю в присутствии этого наглого мужика. В партии Распутина в дуэте появляются специфические, свойственные для его музыкального облика хроматические извилистые ходы в ре мажоре, подчеркнутые параллельными трезвучиями.

Кульминация образа Распутина — его куплеты в 7-й картине «Все думают, что я расстрига и монах!». Теперь он раскрывается во «всей своей красе» — наглый, циничный развратник, корыстолюбец и политический авантюрист, грубый мошенник, циник, превративший мужскую силу свою в орудие достижения высшей власти в империи. Поток музыки развертывается здесь, как туго скрученная пружина. Поначалу внешне спокойный, он становится все более бурным. Кульминация первой его волны приходится на фразу «Царица здесь, давай царицу!». Еще большей экспрессией отличается припев «Я со всеми грешу» со специфическими хроматическими «ползучими» триолями на форте, когда после четырехкратного настойчивого повторения одних и тех же интонаций в пятый раз они изменяются, и мощно звучит основная кульминация на фортиссимо с замедлением и ферматой, с модуляцией в ре мажор, который как бы напоминает об основной тональности дуэта с императрицей.

Гротеск в обрисовке Распутина становится здесь своего рода публицистическим памфлетом, политической сатирой, обличающей распутность императрицы и ее приближенных.

Сатирическая обрисовка Николая II носит несколько иной характер. В ней больше тонкой насмешки, изящной иронии. Галантным, ласковым, изнеженным любителем красивых женщин предстает перед нами царь в сцене с Долли Ланской. Впечатляет в этом эпизоде хор придворных «Его величество так милостив, так нежен, в своих щедротах так широк и так безбрежен». В нем дан остроумный намек на женственность, мягкость и безволие Николая II («ведь царь для нас родной отец и мать! И мать!»). Хор поет тихо, мягко, на

повторяющихся нотах, суммирование коротких, четко разделенных мелодических фраз, классический каданс с тоническим квартсекстаккордом после торжественно-комически звучащих VI и II низких ступеней производят яркий музыкально-сатирический эффект.

Однако характеристика Николая II на этом не кончается. Ее дополняет образ мещанина Пропотеева, внешне необычайно похожего на царя. Появляется своего рода двойник императора. Двойник этот — забитый, жалкий, покорный, глупый, начисто лишенный воли обыватель. Невольно возникает параллель уже не столько внешнего, но и внутреннего сходства персонажей, тем более что в сцене купанья жандармы принимают раздетого царя за Пропотеева и начинают «отечески наставлять» его в соответствии с установившимися традициями. Ничтожество «помазанника божьего» перекликается с внутренней опустошенностью мещанина-алкоголика. В куплетах из 3-й картины «Ты хочешь знать, с чего я пьяненький» Пропотеев излагает свое жизненное кредо: беспробудное пьянство помогает преодолеть ему трусость и почувствовать себя важной персоной. Короткие декламационные интонации начала куплетов пародируют специфичную «разорванную речь» пьяного. Затем речь эта становится опять-таки по-пьяному упрямо уверенной. Композитор добивается этого эффекта остроумным применением структуры суммирования. Сначала мелодические ячейки располагаются в последовательности $^1/_2$, $^1/_2$, 1, 2 такта, затем — 1, 1, 2 такта, акцентируя заключительную фразу каждого куплета: «тогда хожу, как важный гусь» и «а сам себе я бог и царь». А вот еще один пример тщательной шлифовки Т. Н. Хренниковым всех деталей музыкального текста. Когда Пропотеев произносит слова «В момент меняется походочка и поворотик головы», происходит сдвиг в новую тональность — ми-бемоль мажор, что не только разнообразит куплетные повторения, но и создает в данном контексте юмористическую «возвышенную торжественность» звучания музыки. Острого сарказма полна сцена Пропотеева с жандармами. «За сменой власти я не поспеваю». Насмешка над подобострастным обожанием монарха доходит здесь до апогея благодаря участию в ансамбле Пропотеева — карикатурного двойника царя.

Великолепно найденный прием параллелизма, казалось бы, внешне полярно противоположных действующих лиц! Антитеза

Николай II — Пропотеев являет собой в то же время полное тождество обоих компонентов данной драматургической пары. Царь оказывается лишь внешне контрастным мещанину-пропойце. Последний представитель «дома Романовых» развенчивается полностью. Гибель прогнившего насквозь царизма становится неизбежной.

Подобная музыкально-политическая сатира избрана и для обрисовки Керенского. Образ его «решается также в утрированно шаржированном плане. Кокетливо красующийся в 1-й картине, любующийся собой пустой фразер, любимец светских женщин, стремящийся во чтобы то ни стало произвести эффектное, неотразимое впечатление, он разоблачается в 10-й картине язвительно-хлестким карикатурным маршем. Формально марш этот — музыкальный образ сомнительного поведения девиц из женского батальона, охраняющих спокойствие «верховного главнокомандующего». Но, как и в случае с антитезой Николай II — Пропотеев, здесь возникает параллель Керенский — и его «женская гвардия». Пикантный, броский, но откровенно гротесковый марш этот с шутовскими визгливыми выкриками флейты в высоком регистре, с нарочито фальшивой тоникой соль мажора с тритоном вносит черты фарса в эту трагикомическую сцену. Женская охрана Керенского развенчивает незадачливого премьера Временного правительства с не меньшей силой, чем «зеркальный двойник» царя Николая II — Пропотеев.

Шарж, гротеск, карикатура — основной прием в обрисовке окружения царя. Пресловутая Анна Вырубова, Фрейлина императрицы, получила гротесковый кек-уок, Пуришкевич и великий князь Дмитрий Павлович — откровенно фривольные куплеты «Жила одна маркиза». Меткие иронические характеристики найдены Т. Н. Хренниковым даже в таких явно фоновых номерах, как романс офицера «Бегут весенние ручьи» или в сцене и хоре игроков «Крутится, крутится, крутится шарик!»

Несколько по-иному решен музыкальный образ князя Юсупова. Его романс «Я давно не встречаюсь с гитарой» очень точно «попадает» в данную драматургическую ситуацию — сцену, непосредственно предшествующую убийству Распутина. С одной стороны, он соответствует вкусам Распутина, а с другой — его взволнованно-

страстный напев хорошо передает тревожно взвинченное состояние Феликса Юсупова перед убийством царского временщика.

Таким образом, страницы хроники «Белая ночь», посвященные отрицательным героям, почти все сатирические. Сатира эта самых разнообразных музыкальных красок. Здесь и гротеск, и юмор, и насмешка, и ирония, и трагикомедия. Все вместе создает панораму яркую, многокомпонентную, исполненную большой впечатляющей силы.

В целом драматургию «Белой ночи» определяют резкие контрасты. Сфере разоблачительно-сатирической в этой музыкальной хронике противопоставлены революционногероическая романтика, лирика и светлый юмор. Главное место среди них отведено революционно-героической романтике, олицетворяющей могучую силу нового, непреодолимую мощь народа, идущего против царской власти.

Грандиозное движение революционных масс, величие и размах его в обобщенном плане раскрыты в увертюре и в заключительной песне «Растаял черный снег в России». Оба номера эти создают торжественно-величавую «рамку» для всей хроники, подчеркивающую масштабную значимость событий, которые легли в основу произведения. Интонационно они близки к революционным маршеобразным песням, волевым, энергичным, импульсивным, призывающим к дальнейшей борьбе.

Могучая сила революционного порыва масс, сметающего все препятствия на своем пути, звучит в мужском хоре «Русская метелица по улице идет». Неодолимой мощью, несокрушимой жизнеутверждающей волей веет от его сурового мотива. Исходный энергичный двухтактный мелодический тезис, который контрастно развивается в «разрезанных» симметричных фразах с многократным окончанием на тонике, уплотненной музыкальной тканью и «связывающими» ее извилистыми голосами сопровождения, создает образ грозной, неумолимо надвигающейся поступи народных масс. Суровому эмоциональному колориту способствует выбор тональностей и их соотношение (си-бемоль минор — ре минор). Особенно хорош припев с его настойчивыми октавными возгласами, активно динамизирующими устремленное вперед маршевое движение.

Порыв к борьбе и свободе — основная эмоциональная характеристика хора народа, штурмующего Бастилию русского царизма — Петропавловскую крепость: «Открывайте тюрьмы-крепости, рвите петли у ворот». Мелодия неудержимо здесь движется к кульминации, интонационный размах ее неудержим и исполнен какой-то особой стихийной силы.

Глубоко раскрываются мысли и чувства, объединяющие революционеров-борцов, в сцене клятвы. Впервые музыкальная тема ее появляется еще в прологе во время песни-дуэта Федора Ланского и Иллариона Бури (на словах «Дадим мы клятву не сдаваться»). Мужественно-энергичная тема эта очень выразительна. Она лаконична. Скульптурно-рельефна ее интонационная структура с квартовыми интервалами и четким пунктирным ритмом. В то же время трехдольный метр и минорная тональность (далее часто тема клятвы будет звучать в соль миноре) вносят в ее маршеобразность необычную свежесть и допускают возможность ее лирической трактовки. Неразрывно связан с темой клятвы центральный образ революционера Иллариона Бури — бесстрашного, мужественного героя-борца.

Героическую романтику в драматургии «Белой ночи» дополняет лирическая линия, связанная со взаимоотношениями Бури и Долли Ланской.

С образом Долли в хронику входит особый мир — поэтический, элегичный, эмоционально-трепетный. Обаятелен рассказ Долли «Темной ночью, прощаясь на пристани», проникнутый тихой мягкой печалью. Задушевный, трогательный романс «Глядела б на тебя» также полон глубокого чувства. Вообще образу Долли свойственны чистые, светлые, тонкие акварельные краски, полные очарования и изящества. В мелодике его, полной широкого дыхания кантилены, преобладают характерные романсовые интонации — малая секста, уменьшенная септима.

Контрастен им также относящийся к сфере положительных героев острохарактерный образ Муськи-газетчицы, сверкающий неуемным темпераментом, озорной задиристостью. Оба ее номера — «На Петроградской стороне» и «Я с тросточкой, я с тросточкой, я с тросточкой хожу» — искрятся молодым задором. Оживленный темп, динамичный ритм, короткие скороговорки мелодических фраз — все создает очаровательный образ смелой, радостной, шустрой девчонки с

заводской окраины — этакого «чертенка» в юбке. Прием контрастных пар (Долли Ланская — Муська-газетчица) здесь вновь применен композитором, и вновь по-иному — в требуемом драматургией ракурсе. Теперь это уже не контрастная и внутренне единая антитеза, как в случаях с Николаем II и Пропотеевым, Керенским и его «женской гвардией». Помимо своей самостоятельной роли, образ Муськи дает «эмоциональную антитезу» характеристике Долли, оттеняя ее поэтичную элегичность.

Четко и последовательно проведена Т. Н. Хренниковым возникшая по ходу развития сюжета связь судьбы Долли с судьбой Иллариона Бури. После того, как тема клятвы утвердилась в качестве музыкальной характеристики Бури (в сцене «Перед судом» и в 3-й картине, когда Буря рассказывает Долли о смерти Федора Ланского), она становится тематическим зерном дуэта Николая II и Долли. Смысл этого приема ясен: Долли не называет имени осужденного на казнь, но музыка раскрывает, что ее просьба о помиловании относится именно к Иллариону Буре. В фантастической сцене, когда Долли становится Дамой с вуалью, тема клятвы вновь звучит в партии Бури, подчеркивая его бесстрашие перед смертью. Когда Долли и ее отца должны расстрелять, то уже Долли повторяет тему клятвы, что акцентирует музыкально-драматургическую связь ее образа с характеристикой революционера Бури, который вскоре приходит к ней на выручку. Музыка темы клятвы, вопреки словам Долли о ее растерянности перед революцией, объединяет ее с Илларионом Бурей, раскрывая нам глубинную сущность ее характера. Еще более важен с этой точки зрения последний дуэт Долли и Бури «Но, если вы так твердо знали», когда оба героя поют одну и ту же мелодию, интонационно выкристаллизовавшуюся из темы клятвы. Неважно, что герои при этом сомневаются, спорят и даже расстаются. Сердца их, душевные порывы соединяет музыка дуэта…

Подведем некоторые итоги. Необычный жанр «музыкальной хроники», избранный в данном случае Т. Н. Хренниковым, был органически обусловлен многокомпонентностью и событийной насыщенностью сюжета пьесы Е. Е. Шатуновского. Но счастливая находка этого жанрового решения поставила перед композитором и очень сложные задачи в плане достижения музыкально-драматургического единства целого. Непрерывное чередование

контрастных сцен, поочередное выступление то одних, то других действующих лиц, известная дивертисментность делали крайне трудным создание единой, цельной крупной формы. В этом плане Т. Н. Хренников нашел превосходное решение: он сделал смысловые музыкальные акценты на теме клятвы. Тем самым композиции в целом стали присущи черты рондо, рефреном которого стала тема клятвы. Музыкальная конструкция целого перестала быть фрагментарной. Повторение темы клятвы в наиболее драматургически важных местах повествования объединило различные эпизоды, создало линию непрерывного развития центральной мысли произведения — неизбежности революционного переворота. Тема клятвы стала воплощением революционной стойкости героев, их романтической мечты о прекрасном будущем.

Как говорилось выше, музыкальная хроника обрамлена героико-романтической интонационной аркой (увертюра и финальный хор). Но, кроме того, существует и лирическая арка, в которую вписывается образ Долли. Перед тем, как она раненая прощается с Бурей, повторяется в несколько измененном виде музыка 2-й картины — мелодия «Рассказа Долли» звучит в оркестре. Таким образом, гигантское рондо с рефреном — темой клятвы — имеет еще и два интонационно-структурных обрамления: лирическое (Долли) и героическое (песня «Растаял черный снег в России»). Отнесенное на крайние архитектонические точки произведения героическое обрамление символизирует победу революционного народа, утверждение нового счастливого мира на земле.

Появление «Белой ночи» — интереснейшая страница в истории советской музыкальной комедии. Гротеск, сатира, смех гневный и обличающий, веселый юмор, саркастическая ирония, героическая романтика, задушевная лирика выступают здесь в неразрывном синтетичном единстве. Многослойное содержание пьесы Т. Н. Хренников раскрыл, обрисовал и акцентировал превосходно. Правильно сказал музыковед К. К. Саква о музыке «Белой ночи», что «она создана с подлинным мастерством, и в ней привлекает прежде всего тонкое ощущение стиля и жанра. Это в большой степени способствует достижению художественного единства произведения» (55, с. 372).

К. К. Саква также верно отметил, что «тот или иной персонаж оперетты часто получает в качестве своей музыкальной характеристики всего лишь одну-две песни, иногда даже несколько фраз, но их острая выразительность придает сценическому образу многосторонность и содержательность» (55, с. 373). Действительно, свойственное Т. Н. Хренникову умение лаконично, ярко, точно создавать музыкально-художественные образы проявилось здесь чрезвычайно ярко.

«Белая ночь» очень понравилась зрительской аудитории, получила высокую оценку музыкальной общественности и прессы. На Всесоюзном конкурсе на создание новых музыкальных спектаклей в ознаменование 50-летия Великой Октябрьской социалистической революции Т. Н. Хренникову была присуждена за это произведение первая премия.

В области музыкальной комедии Т. Н. Хренников предстает мастером, отлично знающим законы театра и специфику жанра. В каждой своей музыкальной комедии он стремится к расширению традиционных тематических сфер оперетты. А это неизбежно вызывает к жизни расширение рамок жанра, палитры выразительных красок, музыкальной лексики, приемов музыкальной драматургии.

Емкое, неоднородное, далекое от привычных стереотипов понимание жанра музыкальной комедии Т. Н. Хренниковым требует освоения различных интонационно-музыкальных пластов. Он в равной мере свободно и органично использует интонации, генетически идущие от современной и революционной песни, бытовой музыки прошлого и нашего времени, танца, романсов. Все это сплавлено у него воедино мощной творчески активной композиторской индивидуальностью.

Контрастное сопоставление и развитие двух образных сфер положительных и отрицательных персонажей — характерный прием Т. Н. Хренникова — музыкального драматурга. Единство и целостность его музыкальным комедиям в плане архитектоники обеспечивает хорошо продуманная структурная концепция, в которую он включает и лейттемы, несущие определенную смысловую выразительную нагрузку, и отдельные музыкальные номера и ансамбли, и развернутые сцены. Все это признаки мастера-профессионала, свободно

владеющего всеми богатствами выразительных средств и образных сфер избранного им жанра.

Но самая важная доминантная черта музыкальных комедий Т. Н. Хренникова, которую следует еще раз подчеркнуть, — широкое понимание им сюжетов и тематики данных произведений. В сущности, он считает, судя по всему, что в принципе здесь нет ограничений. Потому-то его музыкальные комедии и столь богаты по образному содержанию, и столь различны, столь интересны по музыкальному языку, и столь оригинальны по драматургической конструкции. Они существенно обогатили сокровищницу советской музыкальной комедии и заметно расширили ее жанровый ареал.

Балеты

«Наш двор»

В общем ряду сочинений Тихона Николаевича балет этот, «Наш двор», написанный в 1969 году, на первый взгляд несколько «второэкранен». Он весьма лаконичен, незатейливый сюжет его укладывается в одно небольшое действие, партитура состоит всего из нескольких номеров. Однако неповторимое оригинальное дарование композитора, великолепное ощущение им законов театральной сцены и на этот раз привели к созданию произведения, сразу же вызвавшего интерес музыкальных театров.

Данному обстоятельству весьма способствовало то, что жанр «Нашего двора» был необычен. Композиторы обращались к нему весьма редко. Между тем нужда в такого рода сочинениях была большая. Дело в том, что балет этот, подобно опере «Мальчик-великан», специально рассчитан на детскую и подростковую аудиторию. Но если в оперной и музыкально-комедийной сфере специальный детский репертуар все же обогащается новыми сочинениями (этому во многом способствовала и способствует на протяжении ряда десятилетий неутомимая энергия организатора и руководителя Детского музыкального театра Н. И. Сац), то в области балета процесс этот идет значительно медленнее и с меньшей результативностью. «Наш двор» Хренникова — здесь одно из немногих ярких произведений.

В авторском предуведомлении к клавиру сказано: «Этот спектакль создан специально для детских хореографических коллективов. Некоторые фрагменты балета можно использовать как отдельные концертные номера, например: «Игра в разведчиков», «Общий танец детей» и «Адажио». Роли в балете исполняют ученики младших и средних классов и только один исполнитель — ученик старшего класса».

Как видим, не только тематическая заданность, но и исполнительский адрес «Нашего двора» связаны с детской аудиторией.

Каков же его сюжет? Увлекает ли он детей? Позволяет ли раскрыться дарованиям маленьких исполнителей и не ставит ли перед ними неоправданных технических трудностей?

Действие балета начинается с игры детей во дворе в «красных» и «белых». Игра, как и положено, идет увлеченно, с азартом. Несколько красных разведчиков отправляются во вражеский стан и попадают в плен. Их допрашивают, пытают, но они не раскрывают ни одного секрета врагам. Тогда их собираются расстрелять, но в последний момент им удается убежать. Преследователи не могут найти их. Однако затем происходит неожиданная встреча красного командира, красной разведчицы и атамана белых. Последний, неожиданно появившись, стреляет в спину командиру красных, разведчица успевает заслонить его своим телом и падает, сраженная предательским выстрелом…

В этот момент «сцена на сцене» прерывается. Появляется гроза квартала — великовозрастный лоботряс Ганечкин. Далее пружиной действия является его конфликт с играющими малышами. Задира-хулиган и одновременно трус, он ретируется, когда ребята все вместе, и оскорбляет, унижает, пытается избивать их поодиночке. Во время одной из таких попыток Танечкина девочка Ленка и мальчик Ванька проявляют смелость и отвагу (мальчик Андрей, испугавшись, бросает их и убегает). Растерявшийся хулиган в замешательстве. В это время к месту конфликта прибегают остальные дети и с позором прогоняют Танечкина со двора.

В сюжете этом (авторами либретто «Нашего двора» являются известные советские балетмейстеры Н. Касаткина и В. Василёв) есть и драматичность, и острота развития сценического действия, и увлекающая детей атмосфера соединения игры с жизненной реальностью происходящих событий.

Музыка «Нашего двора» впечатляет, как обычно у Хренникова в музыкально-театральных жанрах, яркой сценичностью, мелодической рельефностью и, что первостепенно важно в балете, пластической зримостью образов. Развернутой лейтмотивной системы в этой партитуре нет. Остронапряженное симфоническое развитие контрапунктирующих образов ей в целом не свойственно. В общем потоке музыки здесь четко кристаллизуются лишь несколько интонационно-опорных пунктов, вокруг которых и в связи с которыми

формируется структура музыкальной ткани. Но зато структура эта органически обусловлена развитием сценического действия, пластического зрительного ряда.

Во время игры в «красных» и в «белых» сталкиваются, интонационно взаимодействуют два музыкальных образа. Первый из них, связанный с характеристикой Лены и лагеря «красных», отличается динамической импульсивностью. Устремленные вверх мелодические мотивы, развертывающиеся в поступенно подымающейся секвенционной схеме, «подстегиваемые» пунктирным ритмом, создают атмосферу активной жизненной энергии, молодого задора. Во втором (он звучит, когда «враги» окружают Лену) возникают размашисто-грубые мотивные образования. Примечательно, что кристаллизация их в скульптурно завершенный звуковой образ происходит в связи с появлением грозы двора Ганечкина. Раскидистые мелодические скачки здесь становятся особенно «задиристыми», оркестровотембровый наряд их порой обретает эпатирующе-вызывающий характер.

Упомянутая авторская ремарка в предисловии к клавиру о том, что фрагменты «Общий танец детей» и Адажио могут быть использованы как самостоятельные концертные номера, пока практически не получила реализации. Между тем в этих номерах много яркой и выразительной музыки, позволяющей создать интересную хореографию. Разумеется, художественные достоинства ее отнюдь не самоценны, а органично «работают» на балет «Наш двор» в целом.

В «Общем танце» ощутимы генетические связи с танцевальной музыкой С. С. Прокофьева, чье творчество столь любимо Т. Н. Хренниковым. Моторная динамика, энергично пульсирующий ритм, кинематографически мгновенное «перекрещивание» тональностей путем их резкого сопоставления, тонкие изысканные гармонии, создающие порой эффект некоего звукового мерцания — все это напоминает прокофьевские приемы структурного строения музыкальной ткани. В то же время мелодика здесь типично хренниковская: прозрачно-ясная с отчетливо зримым жанрово-танцевальным «фундаментом», интонационной опорой на звуковую атмосферу музыкального быта в широком смысле слова. Эффектна тембровая палитра. Веселая «беготня» виртуозных пассажей

струнных, звонкие возгласы сигналов медных духовых, энергичные унисоны тутти весьма впечатляющи.

Адажио (в партитуре оно названо «Танец дружбы», ему соответствует сцена совместного танца учеников старших классов и первоклашек) — центр, средоточие лирических образов балета. Неторопливо развертывается перед нами кантиленная мелодия, по-хренниковски обаятельнокрасивая, сопровождаемая гармониями внешне простыми и вместе с тем неповторимо оригинальными. Отметим, в частности, излюбленное композитором кадансовое сопоставление минорных трезвучий, отстоящих друг от друга на тритон, создающее эффект как бы «вздоха сердца», окрашенного некой светлой поэтической дымкой.

В предфинальной, наиболее динамичной сцене (в ней распоясавшийся хулиган пытается отомстить ребятам и расправиться с Ленкой, Андреем и Ваней) музыкальный образ Ганечкина достигает кульминационной точки развития. Торжествующе звучит его тупоупрямый лейтмотив, разрастающийся в двукратное последование «злых» речитативо-подобных возгласов инструментов в низких регистрах. Но его сметает энергичный напор музыки «красных». Зло изгнано. Над ним одержана решительная победа. Вновь воцаряется теперь уже ничем не омрачаемая, ликующая радость музыкальных образов «Общего танца детей».

Как и в случае с «Мальчиком-великаном» невольно огорчаешься тем обстоятельством, что «Наш двор» заинтересовал музыкальные театры страны в меньшей мере, чем он того заслуживает. Достоинства его велики, и они, к слову говоря, убедительно раскрылись в премьере, осуществленной силами учащихся Московского академического хореографического училища. К недостаткам и слабостям некоторые критики относили малую конфликтность либретто, его «концертно-сюитную» структуру. Но так ли это? Острое драматическое напряжение на протяжении действия возникает дважды — во время «убийства» Лены в процессе игры в «красных» и «белых» и в сцене попытки Ганечкина расправиться с неугодными ему ребятами. Для одноактного балета этого вполне достаточно. Видимо, претензии якобы по поводу имеющей место бесконфликтности этого произведения надо адресовать хореографам. Не вполне удачной оказалась, в частности, постановка «Нашего двора» на сцене

Московского театра оперетты, в новой сценической редакции Т. Виноградовой и Н. Конюс (они назвали балет «Ребята нашего двора»), в которой драматизм конфликта значительно ослаблен. Он возникает лишь на момент, когда Танечкин является к ребятам с группой стиляг. Ребята высмеивают их уродливые танцы, и на этом сюжет практически кончается. Далее идет лишь концертная танцевальная сюита. Стоило ли подобным образом «улучшать» либретто и хореографию произведения?

У детского балета Т. Н. Хренникова есть все данные к более полнокровной и богатой сценической жизни.

«Любовью за любовь»

Еще одно обращение Т. Н. Хренникова к героям все той же шекспировской комедии, столь пленившей его в годы молодости, произошло в балетном жанре. Теперь, в 1976 году, Геро и Клавдио, Беатриче и Бенедикт, Леонато, герцог Арагонский, дон Хуан, Конрад и Борачио «перекочевали» на балетную сцену. Как и в случае с оперой «Много шума из-за… сердец», композитор широко использовал музыку к знаменитому вахтанговскому спектаклю, превратив ее в опорные пункты музыкально-драматургического развития. Такой принцип своеобразного авторского коллажа, возведенного в важнейший прием архитектоники формы целого, применялся в какой-то мере и ранее. Достаточно вспомнить симфоническую фантазию «Садко» Н. А. Римского-Корсакова и его же одноименную оперу. При всей условности данной аналогии, при всем отличии признаков, объединяющих партитуры у Н. А. Римского-Корсакова и у Т. Н. Хренникова, генезис их возникновения один: гипнотическая властность для творческой фантазии композитора одной определенной группы музыкальных образов. Гипнотизм, вызывающий настойчивое желание возвращаться к образам этим вновь и вновь, дабы полнее раскрыть их интонационный потенциал.

Балет «Любовью за любовь» представляет собой двухактную композицию, состоящую из 5 картин. В партитуре 35 номеров, что хорошо согласуется с привычными масштабами произведений этого жанра. Талантливый хореограф В. М. Боккадоро (она же осуществила

первую постановку балета на сцене Большого театра СССР) и один из крупнейших мастеров советской оперной режиссуры, народный артист СССР Б. А. Покровский произвели бережную «адаптацию» коллизий комедии В. Шекспира применительно к требованиям балетного театра. Созданное ими либретто отличается тонким художественным вкусом, великолепным знанием образной палитры жанра. Слово «адаптация» закавычено не только потому, что оно употреблено в переносном значении, но и в связи с тем, что сами по себе неизбежные купюры шекспировского текста здесь в самой минимальной степени коснулись драматургической основы пьесы. Либретто обстоятельно (насколько это возможно в жестких временных рамках балета) повествует о перипетиях шекспировского сюжета. Повествует, пожалуй, даже с большей подробностью, чем музыка Т. Н. Хренникова, поскольку композитор здесь чаще исходил из задачи создания общего эмоционального настроения, соответствующего той или иной музыкально-драматургической ситуации, а не из тщательного, «лейтмотив за лейтмотивом», следования всем фразам текста либретто. Поэтому представляется целесообразным произвести рассмотрение партитуры балета также в этом аспекте, стараясь высветлить «музыкально-драматургическую кладку» архитектоники в целом.

Увертюра к балету лаконична и представляет собой, по существу, небольшое вступление. Музыкальный материал ее основан на танце Борачио, который во 2-й картине будет предшествовать спуску служанки с балкона в платье Геро и ее танцу-мистификации, когда она будет изображать невесту Клавдио, отправившуюся накануне свадьбы на свидание с другим мужчиной. Как видим, уже здесь нет точного соответствия музыки — сюжетной ситуации. «Придирчивое» соотнесение музыки увертюры с концепцией балета в целом приведет лишь к тому, что композитор хотел в данном случае акцентировать роль танца Борачио в партитуре как номера, непосредственно связанного с центральным конфликтным узлом сюжета. Но вернее вести речь о создании общей атмосферы живой, веселой театральной игры, в которой будет развертываться действие.

1-я картина открывается торжественно-праздничными фанфарами, вводящими нас в эффектно блестящий полонез, под звуки которого съезжаются гости во дворец губернатора Мессины Леонато.

Фанфары эти потом прозвучат еще раз в самом конце балета, открывая финальный танец, названный композитором и либреттистами «Гимн любви». Тем самым отчетливо возникает интонационная арка, обрамляющая партитуру в целом. Гармонический план полонеза отличают характерные для Т. Н. Хренникова «стремительные пробежки» по различным тональностям, благодаря чему в господствующем до мажоре на моменты «вспыхивают блестки» ре-бемоль мажора, соль-бемоль минора, ля мажора, ля-бемоль мажора…

В процессе смены полонеза мазуркой внимание зрителя фиксируется на первом появлении Клавдио, Бенедикта и дона Хуана, представляющихся Леонато. Здесь Т. Н. Хренников лаконичными, но четкими штрихами обрисовывает действующих лиц и возникающие между ними эмоциональные связи. Несмотря на краткость этого номера, характеры дона Хуана (начальный горделиво напыщенный мелодический мотив), Клавдио и Бенедикта (лирически-напевная вторая фраза мазурки), зарождающееся влечение Клавдио к красавице Геро (развернутый средний эпизод с его взволнованными трепетными мелодиями) ясно высвечиваются.

Сюжетное развитие в балете «Любовью за любовь» концентрированно-уплотненно. Почти все номера его имеют ограниченно жесткий временной хронометраж. Это относится и к упомянутым полонезу и мазурке, и ко всем дальнейшим номерам 1-й картины. Экспонирование квартета главных героев (№ 4. Общее адажио. Беатриче и Бенедикт обрисованы в нем прозрачно-светлым ми-минорным вальсом, Геро и Клавдио — мелодией знаменитого романса «Как соловей о розе»), сольная вариация Геро (музыка ее — фактурная вариация темы того же романса), сватовство Клавдио (на бравурной динамичной тарантелле), «вариация мести» дона Хуана, его заговор против Геро и Клавдио, возвращение Беатриче, затем Бенедикта, их «дуэт ссоры», завязка предстоящего веселого маскарада — все это проносится серией быстро сменяющихся лаконичных эпизодов. Что касается чисто сценической драматургии, то здесь следует подчеркнуть четкую выверенность каждой детали: ничего лишнего, все необходимо обусловлено, никаких второстепенных боковых сюжетных ответвлений. Что касается музыки, то в связи с 1-й картиной следует сказать о кристаллизации в ней некоторых музыкальных образов, играющих в дальнейшем существенную роль в

драматургии целого. Это упомянутый ми-минорный «вальс любви» Беатриче и Бенедикта (он становится их первым лейтмотивом, второй лейтмотив, впервые возникающий во время дуэта ссоры, обрисовывает их постоянную пикировку, «спор самолюбий»), Это — лейтмотив взаимной любви Клавдио и Геро (на мелодии романса «Как соловей о розе»). Это — музыка заговора дона Хуана. Это — сцена, вводящая в предстоящий маскарад.

Характерно при этом, что почти все эти лейтмотивные образования генетически выросли из наиболее популярных номеров музыки Т. Н. Хренникова к знаменитой постановке Театра имени Вахтангова 30-х годов. Помимо темы любви Клавдио и Геро, сказанное относится к сценам заговора и предмаскарадной. Основа первой — «Песня пьяных», основа второй — серенада «Ночь листвою чуть колышет». Номера эти, являющиеся своеобразными автоцитатами, будучи привязаны к определенным персонажам и сходным сюжетным ситуациям, приобретают тем самым функцию опорных интонационных узлов музыкальной ткани целого.

Открывающая 2-ю картину сцена маскарада примечательна тем, что это единственный в балете фрагмент, музыкальная драматургия которого основана не на последовании номеров, следующих один за другим в соответствии с требованиями сюжета, а на собственно музыкальных закономерностях. Здесь перед нами масштабное, свободно трактованное рондо. Рефрен его динамично-пружинный до-минорный эпизод, связанный с групповыми, массовыми танцами. Между его проведениями сменяют друг друга зажигательно-стремительный двухчетвертной также массовый танец (в финале музыка его явится апофеозом народного веселья), волевая, размашистая сольная вариация Бенедикта, кокетливо-грациозная — служанки, основанный на двух контрастных образах дуэт (во время него Конрад преследует Геро), дуэт Беатриче и Бенедикта (с темами их «вальса любви» и «спора самолюбий»). Обобщающим финалом всей картины маскарада служит фа-мажорный танец ярко выраженного народного колорита, пышущий жизнелюбием и здоровьем, то чуть грубоватый с характерным «топочущим» ритмом, то основанный на порывистых «взлетающих» мелодических интонациях.

Далее следует важнейший для завязки конфликта эпизод любовной встречи псевдо-Геро с Борачио. Музыкально он решен

просто, но впечатляюще. Композитором избран принцип ассоциативных напоминаний того, что уже известно слушателю. Нагловато-развязный танец Борачио (его мы помним по увертюре) и звучавшая ранее вариация Геро (ведь перед нами служанка в обличье Геро) — вот почти весь тематический материал данной сцены. Четкое, ясное и лаконичное музыкально-драматургическое решение образной задачи!

Завершающая I акт 3-я картина балета содержит лишь два номера — сольный монолог терзаемого гневом и отчаянием Клавдио и сцену его помолвки с Геро, во время которой мнимо обманутый жених оскорбляет невесту. Музыка монолога напряженно-драматична. Лексика его более насыщена острыми звучаниями. Вступительная цепь поступенно снижающихся больших минорных квинтсекстаккордов воспринимается в общем мелодически-кантиленном, гармонически ясном контексте партитуры как эпизод драматичнейшей кульминаций. Музыка сцены неудавшейся помолвки основана на развитии темы «Как соловей о розе». Но теперь эта весенне-светлая мелодия предстает в ином интонационном обличье, и генезис ее на слух даже трудно ощутим. «Эмоциональный горизонт» сейчас затянут черными тучами. Размеренная пульсация вступительных до-минорных аккордов напоминает о тяжелой поступи похоронного марша. Резкий тональный сдвиг в конце в беспросветно-черный си минор усугубляет мрачность колорита…

В слегка видоизмененном варианте музыка этого номера повторяется в качестве вступления ко II акту. Опять-таки простое и эффектное музыкально-драматургическое решение! Мы после антракта как бы возвращаемся к достигнутой «точке отсчета» развития сюжета. Возвращаемся, потому что она чрезвычайно важна в драматургии целого. Конфликт дошел до кульминации, и повторное звучание музыки, сопровождавшей разрыв Клавдио с Геро, акцентирует это.

Во II акте Т. Н. Хренников все чаще отказывается от точного следования музыки каждой сюжетной ситуации, стремясь прежде всего к обрисовке общей эмоциональной атмосферы того или иного сценического эпизода. При этом он часто прибегает к приему узнавания героев посредством напоминания уже известных нам музыкальных образов. Особенно широко применено это в 4-й картине,

«Ночь в Мессине», где калейдоскопическая смена стремительно развертывающихся событий, происходящих к тому же в полутьме, настоятельно требовала интонационных «маяков-ориентиров». Таковыми оказываются звучавшие ранее в экспонирующих сценах I акта музыкальные образы Клавдио, Бенедикта, Беатриче. В то же время «дуэльное сражение» в момент поединка Клавдио и Бенедикта в музыке не ощутимо (ведь поединок этот так и не успел, к счастью, разгореться пламенем битвы). Нет и напоминания о свидании с псевдо-Геро в сцене, где дон Хуан расплачивается с Борачио и Конрадом. Музыка здесь передает радость заговорщиков. Лишь в эпизоде вооруженной схватки Клавдио и Бенедикта с доном Хуаном и его приспешниками в оркестре возникает батальная картина со схватками, разящими ударами, погоней. Впрочем, сцена эта скоротечно-стремительна. Главную эмоциональную нагрузку несут здесь монолог Геро (смятенно-порывистый, тревожный ля-минорный вальс), шествие мнимой «похоронной процессии» и сольная вариация Клавдио, где герой терзается отчаянием и запоздалым, как ему кажется, раскаянием в содеянном. Кульминационную драматургическую функцию Т. Н. Хренников акцентирует тем, что применяет в данном случае свой излюбленный прием контрастного соединения напряженно развертывающихся кантиленных мелодических линий. В операх у него это встречается нередко. Вспомним хотя бы знаменитую сцену Натальи и Леньки из оперы «В бурю», ряд эпизодов из оперы «Мать». В балете «Любовью за любовь» подобные эмоциональные взрывы, основанные на своеобразной «кантиленной контрастной полифонии», также возникают в кульминационных моментах.

Наступающая в 5-й, заключительной картине счастливая развязка резко сдвигает спектр эмоций в сторону жизнерадостного веселья, ничем не омрачаемого всеобщего праздника. Чтобы усугубить контраст, Т. Н. Хренников в третий раз проводит музыку, ранее связанную с неудавшейся помолвкой главных героев. Теперь она сокращена. Это последний островок печали и скорби. Как только уродливая девушка сбрасывает покрывало и перед Клавдио вновь предстает его прекраснейшая, несравненная Геро, словно ослепительный солнечный свет озаряет чувства героев. Ничто уже не может затмить его. Поэтичное адажио Геро и Клавдио, брызжущий

весельем, дышащий огнем страсти дуэт Беатриче и Бенедикта, где прекращается, наконец, пикировка самолюбивых влюбленных (в крайних частях его вновь возникает музыкальный образ серенады «Ночь листвою чуть колышет»), безудержное ликование общего танца, дуэт прощенных служанки и Борачио, который авторами так и назван: «Танец радости», серенада Клавдио и Бенедикта — все устремлено к сверкающему финалу — «Гимну любви», где величавым, торжественным апофеозом звучит мелодия романса «Как соловей о розе». Только сцена ведомых под стражей дона Хуана, Конрада и Борачио набегает, как облачко тени, на общий фон радости и счастья, но возникающая вновь в этот момент мелодия «Песни пьяных» звучит сейчас всего лишь с добродушным юмором. Все кончилось всеобщим благополучием. Интриганы и клеветники разоблачены. Любящие сердца вновь соединились. Будем же вместе с ними радоваться жизни! Такова «эмоциональная тоника» балета Т. Н. Хренникова, столь верно соответствующая содержанию искрометной комедии В. Шекспира…

Лишь только балет «Любовью за любовь» увидел свет рампы в Большом театре СССР, он сразу обрел популярность у зрителей. Одна за другой следовали его премьеры в различных театрах страны, а затем и на зарубежных сценах. Процесс этот не обнаруживает тенденции к затуханию. Напротив, любовь зрителя к данному произведению становится все более устойчивой и прочной. Характерно в-этом аспекте не только количество постановок балета, но и то обстоятельство, что они, как правило, занимают место в постоянном репертуаре. С большим успехом проходят всегда и его гастрольные спектакли. Так было, в частности, в Париже во время выступлений балетной труппы Большого театра СССР. Чем объяснить это?

Драматургию балета «Любовью за любовь» и в сценически-сюжетном и в музыкальном ракурсах отличает театральная яркость и впечатляемость. Стремительное развитие действия придает ему интенсивный динамизм, активизирующий зрительское восприятие. И, что самое существенное, героям произведения, чувствам и страстям, обуревающим их, начинаешь сразу же верить. Т. Н. Хренников со своими либреттистами решили задачу едва ли не труднейшую. Они добились шекспировской узнаваемости персонажей. Добились путем проникновения в суть, смысл, сокровенные глубины шекспировских образов. Театральная природа дарования Т. Н. Хренникова, тонкое

ощущение им атмосферы сценического действия вновь ярко раскрылись в этой партитуре. Присущие его почерку щедрый мелодизм, скульптурная пластичность музыкальных образов оказались в данном контексте весьма уместными. И еще одно: музыке балета в высокой степени свойственна столь характерная для композитора непосредственность высказывания, естественность то плавно текущего, то бурлящего и кипящего потока эмоций. Применительно к ней невольно вспоминаются и известное выражение А. С. Пушкина об «истине страстей», необходимой для театральной сцены, и отмеченное в свое время Б. В. Асафьевым в связи с оперой «В бурю» «прямодушие чувств». В иной сюжетной схеме, в иной эмоциональной атмосфере, в ином жанровом наклонении они ничуть не менее типичны для лексики Т. Н. Хренникова.

Последнее по счету, но не по важности. Музыка балета «Любовью за любовь» ярко танцевальна. Танцевальна не только в смысле удобной для исполнителей ритмической упругости, что принято называть дансантностью. Она подлинно хореографична. Ее образность излучает интенсивные импульсы, направленные на будирование фантазии балетмейстеров. Она обладает той зримой сценической пластикой, которая является органическим свойством подлинно балетных партитур. А все это, естественно, увлекает постановщиков и исполнителей. Подобная увлеченность, как правило, — верный путь к сердцу зрителя.

Советский балет по сюжетам творений литературной классики имеет давние и прочные традиции. Их кристаллизация произошла уже в «Лауренсии» А. А. Крейна и в «Бахчисарайском фонтане» Б. В. Асафьева. Прокофьевский балет «Ромео и Джульетта» обозначил одну из высочайших кульминаций жанра в XX веке. Тематическая сфера такого балета становилась все шире, достижение творческих высот — все более стабильным. А. С. Пушкин и Низами, М. Ю. Лермонтов и В. Гюго, Л. Н. Толстой и П. Мериме вдохновляли композиторов, работавших в балетном жанре. И конечно, В. Шекспир. Вслед за гениальной прокофьевской интерпретацией повести о трагической любви двух юных сердец появились хореографические воплощения «Отелло», «Макбета», «Антония и Клеопатры» и даже «Гамлета». Балетное прочтение Т. Н. Хренниковым одной из популярнейших комедий великого английского драматурга занимает одно из самых

видных мест в советской балетной шекспириане. Музыка к спектаклю Театра имени Вахтангова, опера «Много шума из-за… сердец», балет «Любовью за любовь» — все они неотделимы теперь от сценической жизни комедии «Много шума из ничего» и представляют собой яркие страницы ее творческой биографии.

«Гусарская баллада»

Пьеса А. К. Гладкова «Давным-давно», посвященная событиям и героям Отечественной войны 1812 года, принадлежит к тем глубоко патриотическим произведениям, которые имеют неувядаемую ценность. Такие пьесы получают широкую и долгую сценическую жизнь. В течение нескольких десятилетий сохраняется в репертуаре Центрального академического театра Советской Армии драматический спектакль с музыкой Т. Н. Хренникова. Большой популярностью пользуется созданный на его основе кинофильм «Гусарская баллада» также с музыкой Т. Н. Хренникова. Образная яркость и неотразимая впечатляющая сила музыки обеспечила долгую, прочную жизнь ее отдельных музыкальных номеров на концертной эстраде.

Хореографическая интерпретация пьесы А. К. Гладкова (либретто О. М. Виноградова), таким образом, уже третья музыкальная версия одного и того же комплекса фабульных ситуаций, связанных с одной и той же группой персонажей. Но каждая из версий этих несет свои характерные черты, раскрывает тему в новых ракурсах.

Любой жанр, в данном случае — драматическая пьеса, кинофильм и балет, имеет свои особенности и закономерности. Одинаковая сюжетика по-разному воплощается, исходя из жанровой специфики художественных образов. В частности, балет по сравнению с музыкой для кино и драматического театра обладает большей масштабностью и предполагает более глубокую и стройную, более объемно-симфоническую музыкальную драматургию. То, что балет «Гусарская баллада» представляет собой не повтор старого, а совершенно новое сочинение со своей специфичной образной системой, доказывается уже чисто количественными параметрами. Ранее это были музыкальные номера, сопровождавшие драматическую пьесу и кинофильм. Теперь перед нами полнометражный трехактный балет,

партитура которого отличается (и это уже качественный параметр!) симфоничностью развития, яркостью и полнокровностью образных характеристик героев.

Либретто балета в основном следует за фабулой пьесы А. К. Гладкова. Но О. М. Виноградов, естественно, внес свое видение в художественное осмысление сюжета. Он стремился к концентрации, уплотнению действия пьесы, к акцентировке жанра эпизодов, предполагающих танцевальное пластическое решение (танцы на балу у Азарова, скачки, боевые сражения, военные парады и т. д.). Достоинства его либретто заключаются в активной действенности, логичности, живости, театральной оправданности танца.

Т. Н. Хренников и О. М. Виноградов работали в тесном творческом контакте, что обусловило естественную неразрывную связь сюжетной — балетной и музыкально-симфонической — драматургии. Романтическая приподнятость повествования характерна для поэтики «Гусарской баллады». Это балет о высоком патриотическом чувстве любви к Родине, о героизме русских людей в борьбе с наполеоновскими завоевателями, но это также балет о чувстве первой любви, чистом и глубоком, лирически-нежном и гордом. Рядом с этими темами проходит комически-шутливая линия, порой переходящая в иронию и даже сатиру. Композитор называл балет поэтическим, комедийным, балетмейстер-постановщик Д. А. Брянцев подчеркивал, что стремился сделать героическую комедию. Сочетание серьезной героики и глубокой лирики с комедийным началом в балете — дело сложное, ответственное, трудное, но, несомненно, увлекательное. Комедийное освещение событий придает балету в целом достоверность, жизнерадостность и предполагает остроумное танцевальное решение.

В центре «Гусарской баллады» образ Шуры Азаровой, прототипом которой явилась знаменитая «кавалерист-девица» Надежда Дурова. В основе характеристики Шуры лежит принцип контрастности. С одной стороны, композитор акцентирует юношески-импульсивную, по-мальчишески озорную натуру своей героини, ее смелость, темперамент, жизненную энергию, а с другой — подчеркивает обаятельность, трепетную нежность, целомудренную застенчивость впервые влюбленной девушки.

На фоне бытовых сцен I акта — описания патриархального благополучия дома майора Азарова перед нашествием Наполеона (лирически-повествовательное Andantino в ми мажоре, с элегически-мягкой кантиленной темой и красочные жанровые танцы девушек-кузин) — образ Шуры выделяется богатством внутреннего мира, психологической глубиной.

Номерное строение балета в экспозиции помогает определенности, портретности, четкости различных компонентов музыкальной характеристики Шуры. Их драматургическая роль в произведении будет выяснена позже. А сейчас в I акте обращает на себя внимание их образная многогранность. Вариация Шуры-гусара (№ 3) — изящное и вместе с тем порывистое Allegretto в си-бемоль мажоре, перекликающемся тонально с эпизодом увертюры, где проходит тема «Давным-давно». Музыкальную ткань ее отличают бодрые квартовые решительные ходы в мелодии, повторяющийся пунктирный ритм, простая гармония с повторением кадансового квартсекстаккорда с субдоминантой. Характеристика Шуры — задорного сорванца-подростка развивается в следующем номере «Иван учит Шуру фехтованию» № 4 (вступление к нему совпадает по музыкальному материалу со вступлением к Вариации Шуры № 3). Это новое Allegretto также Насыщено искрометным блеском. Порывистые взлеты к кульминациям, подчеркнутым трелями с флажолетными украшениями, звучат здесь очень ярко.

После встречи с бравым гусаром Ржевским, представленным эффектными вариациями героического плана, образ Шуры высвечивается в новом ракурсе. В прелестном ми-минорном дуэте со Ржевским (№ 7) раскрывается ее поэтичная женственная душа. В музыке дуэта появляются «робкие», «стеснительно-скромные» интонации. Но постепенно мелодия, изложенная сначала терциями, затем секстами, октавами, аккордами, как бы наполняется все большим эмоциональным напряжением. Структура формы опирается на все более продолжительные во времени построения, меняющие тональную окраску. Возникает единая крупная «волна» с кульминацией в соль-диез миноре и последующим ниспаданием к концу дуэта.

Следующий музыкальный номер «Пробуждение любви у Шуры к Ржевскому» (№ 8) — обаятельный вальс. Он невелик по размерам, но его эмоционально-выразительная наполненность очень велика.

Кантиленность ре-мажорной первой темы с мягкими окончаниями фраз на задержаниях-вздохах дополняется широко развернутой ре-бемоль-мажорной второй темой с характерными вопросительными интонациями. Затем начинается большая красочная картина бала: торжественно-помпезный полонез, пародийный томно-сентиментальный парижский танец Нурина, блестящая мазурка… Их череду прерывает сообщение о начавшейся войне с Наполеоном. Действие переключается в иную плоскость. Мирная жизнь прерывается, ее волнения и радости, ее мечты и устремления уходят на второй план. Маршеобразная, энергично-решительная, напряженновзволнованная тема гусар, готовых к бою, сменяет эмоциональную атмосферу происходящего. Вальс, который обрамляет эту огромную массовую сцену, при повторении звучит уже как лирически-проникновенное, задушевное воспоминание об ушедших прекрасных мгновеньях безмятежного счастья.

Дальнейшим продожением-углублением развития образа Шуры является заключительная сцена-кульминация I акта «Прощание с домом, со своим детством» (№ 14). В ней благодаря знаменитой «Колыбельной Светланы» становится еще более психологически-объемным образ героини. Как и в музыке к драматическому спектаклю, «Колыбельная Светланы» вносит какую-то особую нежность и теплоту в образ Шуры. Из ниспадающих фраз с интонациями вздохов вырастает широко льющаяся трогательно-чистая мелодия в ля миноре. После ля-мажорной середины и возвращения в ля минор она звучит на октаву выше, и задушевная проникновенность этой изумительной музыки обретает еще большую трепетность.

Таким образом, I акт балета состоит из номеров контрастного характера. Представляя собой законченные «островки» музыкальной экспозиции действующих лиц, они одновременно группируются в крупные сценические построения. В частности, один из важнейших принципов I акта — репризность трехчастных масштабных сцен. Обрамление вариаций кузин (Allegretto № 2) приводит к экспозиции образа Шуры-гусара (№ 3, 4); обрамление экспозиции образа Ржевского темой дома Азарова (№ 5, 7) приводит к дуэту Шуры и Ржевского (№ 7). Вальс любви Шуры (№ 8, 13) обрамляет большую картину бала и приводит к прощанью с домом — «Колыбельной Светланы». Трижды повторяется этот формообразующий принцип,

притом каждый раз новый музыкальный материал как бы подытоживает предыдущее развитие, освещая образ героини в разных ракурсах.

Во II акте «Гусарской баллады» структурным принципом становится рондо. Сначала функции рефрена выполняет музыка, изображающая скачку Шуры с Иваном. Затем в качестве рефрена уже второго рондо выступает тема, связанная с образом Кутузова. Смысл первого рефрена — раскрытие героической натуры Шуры-патриотки. Рефрен этот акцентирует значение подвига Шуры в бою с французами, пытающимися взять в плен князя Балмашова, который везет пакет от императора в ставку фельдмаршала. Allegro рефрена несет не только звукоизобразительные (быстрота скачки Шуры), но и образно-психологические функции (энергия, решительность героини).

Для II акта характерен больший, чем в первом, динамизм развития действия. Смена батальных сцен контрастна, напряженно-драматична. Калейдоскопически сменяющиеся фрагменты музыки строятся на маршеобразной скерцозной, жанрово-бытовой танцевальной основе. В их ряд включаются некоторые уже известные по экспозиции лейтмотивы. Среди них — неоднократно повторяемая вариация Шуры-гусара (№ 3), напоминающая нам, что героиня стала отважным воином, динамичное Allegretto «Иван учит Шуру фехтованию» (№ 4), использованное в сцене дуэли с Ржевским, вальс любви Шуры (№ 8), вновь возникающий после I акта в момент ее встречи с Ржевским, представленный в карикатурно-насмешливом виде их дуэт (№ 7; теперь он раскрывает пренебрежительное отношение Ржевского к женитьбе). В результате возникает четкая система лейтмотивов, которая дополняет, обогащает, развивает лирическую линию балета.

Еще более важную роль играют во II акте лейттемы, связанные с героической линией «Гусарской баллады». Благородное служение Отчизне, мужественный русский патриотизм воспеваются в песне-марше отважных гусар — «Давным-давно». Напомним, что ею открывался балет и звучала она одновременно как лирически-кантиленная и молодечески-лихая. Сочетание задушевности интонаций, раскрывающих верность, сердечность товарищеской дружбы, с маршеобразностью, выражающей истинно гусарскую смелость, военную доблесть, бесшабашную удаль — отличительная черта этой песни, впечатляющей энергичной полетной мелодией,

упругим ритмом. Данная песня — один из самых ярких музыкальных образов балета: она цементирует драматургию II акта, придает жизненную достоверность партизанским сценам, активизирует патриотическую направленность действия. Вторая из этих тем — «лейтмотив гусар, готовых к бою» (№ 12) — впервые появляется в конце I акта. Далее она звучит в батальных сценах. Ее фанфарное звучание, включающее интонации боевых сигналов, характерные, «подстегивающие ритмы» кавалерийских скачек удачно противопоставляются музыке французского войска.

Музыкально-архитектоническая роль героико-возвышенной темы Кутузова — рефрен большого рондо, заканчивающегося торжественным победным маршем. Помимо этого, сцены в ставке Кутузова «цементированы» канонообразно изложенной мелодией рефрена, генетически связанной с напевами удалых русских солдатских песен. Фугированное развитие ее выполнено с большим мастерством и достигает в ряде эпизодов значительного динамического напряжения. Полифонические имитации голосов, красочные «переклички» тембров различных инструментов звучат здесь чрезвычайно эффектно. Данный комплекс выразительных средств играет и существенную драматургическую роль: в конце II акта показан парад русских войск. Таким образом, патриотическая идея балета на протяжении II акта развивается «от личного к общенародному»: сначала она предстает в индивидуальном аспекте отважных поступков Шуры, затем развертывается в героических подвигах партизан и заканчивается как тема общенародной победы, выразительно соединяя образ Кутузова с образом всего русского народа. Музыкальная драматургия II акта в связи с этим насыщена симфоническим развитием. Различные рондообразные построения помогают не только возникновению ассоциаций с предыдущими эпизодами, но и нагнетают напряжение масштабных композиций, создают многоплановость, симфоничность партитуры. Очень яркий пример тому — трансформация «Колыбельной Светланы».

Это происходит в III акте, когда Шура, переодетая в мундир французского офицера, проникает во вражеский лагерь и попадает… в свой собственный дом, где идет разгульная пирушка наполеоновских захватчиков. Русская разведчица оказывается во вражеском логове и одновременно там, где она хорошо знакома всем и каждому в своем

истинном обличье. Риск разоблачения Шуры доходит до высшего напряжения. Сюжетная ситуация предельно обостряется, и драматизм ее композитор передает посредством звучания… «Колыбельной Светланы». Но как сильно изменена она! Кажется, будто кто-то грубый и бессердечный беспощадно «ломал, разбивал» ее интонации, намеренно искажал их. Все это прекрасно корреспондирует сценической ситуации: французы издеваются над любимой куклой Шуры, их графично острый, злой гротесковый танец как бы концентрирует ненависть захватчиков ко всему русскому.

Последующие за этой сценой бой гусар с французами и освобождение Шуры из плена разряжают трагизм обстановки, возвращают нас в сферу все более радостных (война с Наполеоном идет к концу!) побед русского оружия.

Вслед за тем на первый план выступает весьма существенная образная сфера музыки III акта — лирика. С нею связаны многие репризно-ассоциативные моменты музыкального развития. Возвращается задушевная, мягкая тема дома Азарова, вновь обретает лирическую наполненность дуэт Шуры и Ржевского (как мы помним, одно из его предыдущих проведений было искаженно-пародийным).

А в момент выяснения всех недоразумений между главными действующими лицами «вспыхивает» кульминация их чувств. И нужно сказать, раскрыта она композитором превосходно. Финальный дуэт Шуры и Ржевского по напряженности мелодического тока музыки, по ее эмоциональной динамике заставляет вспомнить лучшие лирические страницы творчества композитора. Этот дуэт является сюжетно-смысловой, эмоционально-психологической и хореографической кульминацией всей «Гусарской баллады», гимном любви, прославляющим красоту и верность глубокого чувства.

В финале-эпилоге балета звучит песня «Давным-давно». Такое итоговое проведение ее неслучайно: она обрамляет произведение, еще раз напоминая, сколь важна в нем патриотическая тема.

Своеобразие «Гусарской баллады» заключается в том, что для каждого этапа сюжетного повествования композитором выбран оригинальный принцип развития. Для живописного I акта — сюитное последование номеров с трехчастными построениями, для разработочного II — рондообразные решения с быстрой сменой эпизодов и с лейттемами, включенными в процесс симфонического

развертывания музыкальной ткани, для итогового III — репризные повторения с утверждением ведущего интонационного тематизма и с «прорывом» нового образного комплекса в заключительном кульминационном дуэте главных героев.

В целом данный балет представляет собой по архитектонике законченное единое построение, крупномасштабное, контрастное, органически сочетающее и возвышенную трактовку патриотической темы, и романтизм лирики, и искрометную комедийность.

Простой, естественный, демократически направленный музыкальный язык балета отличается русским национальным характером. Опора на русскую песню, на использование распространенных в начале XIX века и ставших, по существу, народными маршей, проникновение в мелодику типичной для русского быта танцевальности — вот что определяет интонационную лексику «Гусарской баллады», одного из самых ярких музыкально-сценических произведений (а в сфере балета — самого масштабного), посвященных Отечественной войне 1812 года, когда так полно раскрылся героизм, лучшие душевные качества русских воинов, народа русского.

Как отмечали критики, в жанр балета Т. Н. Хренников «вошел победно» благодаря яркой театральности музыки, образной рельефности, четко выстроенной драматургии. В своих балетах композитор хотел «прочертить линию лирико-комедийного сюжета, яркого представления, где танцевальность была бы доведена до совершенства». «Праздничное настроение зрителей — самая дорогая для меня оценка спектакля», — утверждал Т. Н. Хренников (11).

Оперы

«В бурю»

Первый же опыт работы Тихона Николаевича в оперном жанре в 1939 году оказался весьма примечательным и по дальнейшему, «стремительно-пружинному» развороту таланта, и по творческой результативности. Вызвавшая поначалу, как то нередко бывает с яркими, оригинальными художественными произведениями, острые споры в среде критиков опера «В бурю» сразу же заинтересовала и профессионалов, и широкие круги слушателей. Интерес этот быстро превратился в прочную любовь. Сейчас, пожалуй, трудно назвать другую советскую оперу со столь богатой репертуарной судьбой. Вот уже 4 десятилетия она не сходит со сцен театров, равно впечатляя и искушенных знатоков и простых любителей музыки. Каковы причины этого?

Академик Б. В. Асафьев через несколько лет после премьеры оперы «В бурю» писал, что это «безусловно талантливая музыка с общей интонационной свежестью, впитавшая личную индивидуальную повадку композитора…» И далее, развивая мысль: «… увидеть для себя кусок действительности совсем в первый раз, словно его до того не было. Мне кажется, что это качество есть в таланте Хренникова, и только бы ему не потерять его, это качество, если запугают боязнью непосредственности и болезнью изысканности. Смелость интонационной простоты — сейчас самое здоровое чувство в композиторе…» (3, с. 47).

Высказывание это широко известно. На него ссылались множество раз. Ссылались не случайно, поскольку характеристика «смелость интонационной простоты» оказалась очень точной, и это качество творческого почерка Т. Н. Хренникова остается доминантным вплоть до последних лет. Но при этом порой уходит на второй план то обстоятельство, что сама-то интонационная простота эта у него вовсе не столь проста. Партитура оперы «В бурю» — яркий пример тому. Стройность и завершенность ее музыкальной драматургии, во-первых,

диалектически противоположны примитиву и, во-вторых, являются результатом длительного напряженного труда. Это становится заметным уже тогда, когда мы соотнесем драматургическую конструкцию либретто с литературным первоисточником.

Литературной основой первой оперы Т. Н. Хренникова «В бурю» явился, как известно, роман Н. Е. Вирты «Одиночество», посвященный трагическим событиям кулацко-эсеровского мятежа на Тамбовщине в годы гражданской войны, возглавлявшегося бандитом-авантюристом Антоновым. Критикой множество раз отмечались выдающиеся драматургические достоинства либретто оперы «В бурю». Однако, как правило, они лишь фиксировались, а сравнительного анализа либретто с литературным первоисточником при этом не производилось. Между тем такой анализ очень интересен, поскольку образный материал романа «Одиночество» претерпел в процессе оперной транскрипции его сильнейшую трансформацию. Трансформация эта тем более поучительна, что опера «В бурю» создавалась по предложению Вл. И. Немировича-Данченко непосредственно в театре, строгая очередность и последовательность этапов работы не соблюдалась. И музыка и либретто создавались одновременно. Поэтому авторский коллектив последнего (он состоял из А. М. Файко и Н. Е. Вирты) включал, в сущности, также композитора и гениального руководителя постановки, которой было суждено стать одним из краеугольных камней в золотом фонде будущей советской оперной классики. Детализация конкретного вклада в литературную драматургию той или иной картины, сцены, фрагмента оперы каждого из соавторов теперь уже трудно установима, да это и мало существенно. Главное то, что работа шла на редкость дружно, что творческая фантазия композитора, получавшая новые и новые импульсы, «драматургическо-сценические подсказки» от Вл. И. Немировича-Данченко, часто опережала процесс создания текста либретто.

«Одиночество» — роман полифонически многослойный. Он густо населен персонажами. Количество их во много раз превышает «лимиты» оперной драматургии. Мало того, роман этот представляет собой лишь первую часть эпопеи. Во второй части ее — романе «Закономерность» продолжают образную жизнь некоторые из важнейших героев «Одиночества». В частности, мы вновь встречаем

на страницах «Закономерности» Петра Сторожева, возникают «отраженным светом» образы Леньки, Натальи…

Что именно, каких персонажей эпопеи, какие конфликтные ситуации, возникающие между ними, было целесообразнее всего отобрать для оперного перевоплощения романа? Если попытаться абстрагироваться от партитуры Т. Н. Хренникова, представить себе, что ее не существует, вопрос окажется вовсе не столь простым. При мысленном конструировании возможных вариантов драматургии оперного либретто, основанного на сюжетике и образной сфере «Одиночества», как говорится, «глаза разбегаются». Здесь допустимо немало равно интересных либреттных схем. Можно было сделать одним из главных героев посланного В. И. Лениным чрезвычайного комиссара по ликвидации антоновского мятежа — Антонова-Овсеенко. Он, его действия обрисованы в романе полно и многосторонне. Можно было углубиться в сферу взаимоотношений братьев Сторожевых, дающую очень благодарный драматургический материал. Ведь злобный «волк» Петр в общем-то выродок в своей семье. Участвовал в революционном движении его дед Лука Лукич; дядя Флегонт Лукич был столь видной фигурой в большевистском движении, что его хорошо знал и высоко ценил В.*И. Ленин.*Наконец, родной брат Петра Сергей в «Одиночестве» предстает как посланец партии на Тамбовщине, а в «Закономерности» становится центральным положительным героем — секретарем обкома ВКП(б). Первый роман эпопеи в немалой степени потому так и называется, что Петр Сторожев и Александр Антонов на последних ста страницах переживают полное одиночество не только социальное, но и человеческое. Сторожева, как чужого, встречают собственные дети. Антонова бросают (и начинают затем преследовать) все его «соратники», с ним остается только брат Дмитрий… Можно было заинтересованнее подойти к фигурам руководителей мятежа и эсеровского подполья на Тамбовщине. Н. Е. Вирта дал в этом плане много яркого драматургического материала. Можно было, наконец, избрать кинематографический динамизм сюжета, пойти по пути лаконичных образных зарисовок, стремясь к тому, чтобы меньше было потерь из богатейшей россыпи персонажей, ярких сцен, острейших драматичных конфликтных событий, которые мы встречаем в романе «Одиночество».

Композитор вместе с либреттистами избрал иной путь. Отчетливо понимая, что для либретто необходим прежде всего строжайший отбор персонажей романа («лимиты» на героев в опере очень жестки и, как правило, не превышают 10—12-ти развернуто обрисованных музыкой действующих лиц), они подвергли сюжетную ткань «Одиночества», характеристику его героев довольно существенным изменениям. В частности, опущено то, что Ленька до встречи с Наташей «перепортил» едва ли не всех девок на деревне. Неожиданная встреча Листрата и Леньки у матери в романе гораздо менее драматична. Там акцент сделан на их ссоре. Напряженнейшая сцена поиска Сторожевым Листрата, спрятавшегося в стоге сена, в романе отсутствует. Либреттисты заимствовали ее из другого эпизода, когда застигнутый антоновцами у крестьянина Кособокова в стог прячется юный партизан Федька. Фрола Баева Антонов-Овсеенко официально включает в делегацию тамбовских крестьян, которая поедет к В. И. Ленину. Автор жестокой провокации надругательства над трупами пленных красноармейцев в романе не Петр Сторожев, а начальник антоновской контрразведки Герман Юрин Фрол Баев вплоть до конца «Одиночества» остается живым… Такого рода «несоответствий» драматургии либретто сюжетной ткани романа можно привести еще изрядное количество. Но это отнюдь не искажение литературного первоисточника, а оперная концентрация, «спрессовывание» его ткани. Из «Одиночества» в либретто не просто переносятся наиболее благодарные, выигрышные для оперного переосмысления эпизоды. Они часто соединяют различные сюжетные моменты романа, давая их чрезвычайно впечатляющий драматический сплав. Так случилось, кстати, с упомянутой сценой встречи Листрата и Леньки в материнской избе. Если же какая-либо сцена романа переносится в оперу без существенных литературно-драматургических изменений, то она музыкой значительно укрупняется, психологически углубляется, обретает значительно большую напряженность и остроту. Малозаметный в романе эпизод въезда Антонова в село Дворики превращается в трагедийный финал 1-й картины. Ничем особым не примечательная встреча Наташи с Ленькой, вернувшимся после длительного отсутствия, вырастает в огромную эмоционально напряженную сцену 4-й картины, которой по богатству палитры

психологических красок трудно найти аналогию в советской оперной литературе.

Как видим, работа над переосмыслением драматургической ткани «Одиночества» в процессе его оперного претворения была проделана очень большая и, строго говоря, могла бы служить предметом специального анализа в аспекте идейно-тематических связей оперных партитур и их литературных первоисточников. Конечный результат «оперной фильтрации» содержания романа Н. Е. Вирты оказался сравнительно лаконичным и чрезвычайно сконденсированным в плане драматического напряжения. Эмоциональный тонус его все время очень высок и при развитии по принципу контрастных волн непрерывно повышается, ни на момент не ослабляясь. При этом количество героев сведено в опере к минимуму. Это большевик Листрат, его брат Ленька, невеста Леньки Наталья, ее отец Фрол Баев и кулак Петр Сторожев. Товарищ Фрола Андрей, мать братьев Аксинья, Антонов, его любовница Марья Косова по количеству музыки, характеризующей их, уже могут быть отнесены к второстепенным персонажам. Остальные действующие лица выступают либо эпизодически, либо получают время от времени краткие реплики. Однако образное насыщение музыкально-драматургической ткани все время таково, что «проходных» сцен, эпизодов, реплик в партитуре практически нет. Все важно, все существенно. И в этом отношении здесь правомерны аналогии с творениями как русской и западно-европейской классики, так и с наиболее художественно значительными операми XX века.

Кратко музыкально-драматургическая конструкция оперы «В бурю» может быть изложена приблизительно так.

1-я картина, действие которой происходит в селе Дворики около сельсовета, начиная экспозицию образов героев (Листрата, Натальи, Фрола, Леньки, Сторожева), в то же время становится отправной точкой отсчета трагедийной линии сюжета. Партизаны-большевики во главе с Листратом уходят на охрану важного железнодорожного узла, и в оставленное ими село врываются антоновцы.

Картине этой, идущей в основном на фоне массовых сцен, контрастирует в жанровом плане 2-я картина (во дворе дома Аксиньи), состоящая из сольных и ансамблевых номеров. В ней участвуют мать, двое ее сыновей и появляющийся в качестве эпизодического лица

Сторожев. Драматическое напряжение резко возрастает. Перед нами проходит острейшая ссора братьев (в начале картины Ленька еще антоновец, хотя и по недомыслию). Младший чуть не убивает старшего. Мать с огромным трудом разнимает их. Но в момент, когда Ленька помирился с Листратом и понял, что правда на его стороне, врывается Сторожев, и начинается страшная сцена поисков Листрата: озверевшие-антоновцы шашками протыкают стог сена, где спрятался Листрат.

3-я картина — масштабная, огромного размаха массовая сцена. Это, так сказать, «пик» разгула антоновщины, но в то же время и предвестник конца ее. Трагедийный накал поднимается на новый уровень, вовлекая в свою орбиту всех героев, все сюжетные линии. Здесь и издевательская сцена «народного веселья», когда девушки вынуждены плясать в прямом смысле слова из-под палки, под ударами плети, и эмоционально опустошенные, полные страха грядущей расплаты хоры антоновцев. Здесь возникают, начинают свою драматургическую жизнь достойные Яго интриги-провокации Сторожева с надругательством над трупами пленных и с очернением Леньки в глазах Натальи, Здесь в острейшем столкновении с Антоновым разворачивается образ Фрола Баева, решающего идти за правдой к В. И. Ленину.

4-я картина (в избе Фрола Баева) — кульминация лирической линии Натальи и Леньки, но данная также с предельным эмоциональным напряжением. От безысходного-отчаяния одинокой Наташи, ждущей ребенка, первая трагедийная волна подводит нас к попытке ее самоубийства. В этой психологической ситуации неожиданное появление Леньки (оклеветанного Сторожевым!) приводит к острейшей ссоре Натальи с любимым женихом. Бешеный порыв-ее ревности Ленька успокаивает с огромным трудом. Все висит на волоске, поскольку дело происходит в еще занятой антоновцами деревне и Ленька пробрался к Наташе-тайком. Тем ярче звучит заключительная сцена примирения героев…

5-я картина. Вновь жанровый контраст (заметим, что он был также между массовой 3-й и дуэтной 4-й картинами). Место действия — приемная В. И. Ленина в Кремле. В картине этой кульминация социальных линий сюжета. Фрол Баев и Андрей обретают здесь ленинскую правду, ее могучую, неодолимую силу.

6-я, заключительная картина подводит итог повествованию. В ней завершаются, обретают драматургическую развязку все сюжетные линии. Но действие при этом непрерывно обостряется, доходя до кинематографического динамизма. Убийство Фрола Баева, арест Сторожева, его попытка побега, во время которой он тяжело ранит Леньку, погоня Наташи за бежавшим Сторожевым, когда она догоняет и убивает его… Драматичнейшие события следуют одно за другим в убыстренном, почти детективном темпе. Никаких специфически оперных замедлений сюжета, нет ни в малейшей степени «неспешно-обстоятельного» подытоживания ранее сказанного и прозвучавшего. Обостренность зрительского восприятия не снижается ни на момент. Нетрудно себе представить, что в условиях столь высокой степени динамического напряжения сюжета наиболее естественно было увлечься гипертрофированной эмоциональностью каждого эпизода, фразы, реплики, свойственными экспрессионизму в его крайних проявлениях. Т. Н. Хренников, однако, пошел по иному пути. Решение его оказалось парадоксально неожиданным (подчеркну еще раз, что синтетичное единство авторско-постановочного коллектива здесь «было включено» уже на самых ранних стадиях работы над произведением). Он избрал в качестве интонационной опоры современную ему песенную сферу. В сущности, выражение Б. В. Асафьева «смелость интонационной простоты» имеет в виду в значительной степени именно это обстоятельство. Песня девушек с хором «Я надену платье бело» открывает 1-ю картину оперы. Песней «У меня отсюда к югу» начинается экспонирование образа Листрата. Центральный музыкальный образ 1-й картины — хоровая песня партизан «Строй ряды, смыкай отряды». Не меньше песенных в своем генезисе эпизодов во 2-й (ариозо Аксиньи, трио Аксиньи, Листрата и Леньки), в 3-й картинах (народный хор «Антоновцы пришли», песня Антонова с хором штабных «То ли солнышко не светит, над головушкой туман», пляска с хором «Во кузнице», хор «Окаянные мучители»), Такого рода фрагменты есть и в 4-й (женский хор, колыбельная Леньки), и в 5-й (песня Листрата о Кронштадте), и в 6-й картинах (хор «Пахать бы теперь», песня Леньки «Из-за леса светится половина месяца»).

Однако песенность эта трактуется Т. Н. Хренниковым на протяжении партитуры чрезвычайно многообразно. С одной стороны,

он рассматривает ее как ареал наиболее популярных интонаций музыкального быта в его самом широком понимании вплоть до образно-преображенного цитирования подлинной песни антоновцев «То ли солнышко не светит». С другой — как творческое претворение и развитие традиций русской классики. В этом случае он опять-таки не замыкается в узкой приверженности одному стилевому направлению, одному образцу (к слову говоря, эпигонство, вторичность художественных образов часто возникает именно при подобной творческой позиции). Если 4-я картина с ее огромными эмоциональными волнами лирических излияний героев генетически выросла из сольных и дуэтных сцен некоторых опер П. И. Чайковского (здесь можно вспомнить и «Евгения Онегина», и «Пиковую даму», и «Чародейку», но без конкретного «интонационного отзвука»: речь идет именно об опоре на традиции и развитии их!), то во 2-й, 3-й, 6-й картинах ощутимо претворенное по-своему влияние М. П. Мусоргского. Оно ощутимо и в хоровых сценах с их нерасторжимым синтезом песенной и речевой интонаций, и в сольных, и в ансамблевых эпизодах. Сошлюсь хотя бы на рассказ Аксиньи о Сторожеве «Ох, и строгий он, ох, прижимистый» из 2-й картины, где отчетливо сказывается это переосмысление применительно к данной драматургической ситуации и к характеру данного персонажа.

Из песенности же в конечном счете вырастает интонационный язык почти всех важнейших в музыкально-драматургическом отношении эпизодов партитуры. Но именно вырастает! Дистанция в процессе этого возникает огромная — от пейзажно-спокойной вступительной песни девушек до драматически напряженной арии Фрола из 4-й картины «За что надругались надо мной», от построенной по принципу «обобщения через жанр» (используя известный термин А. А. Альшванга) песни партизан в 1-й картине до трагедийного монолога Сторожева «Идут с севера люди» в 6-й картине, от радостно-светлой песни Леньки «Из-за леса светится» до душевно опустошенной песни антоновцев «То ли солнышко не светит».

Образное многообразие это, широта интонационного спектра музыкальной речи — результат чрезвычайно высокого мастерства молодого композитора. Говоря конкретнее: специфически оперного мастерства, мастерства музыкального драматурга. В этом отношении

партитура оперы «В бурю» весьма интересна. По богатству психологических характеристик, сложной «полифоничности» их взаимосвязей она вполне соотносима с самыми художественно значительными операми прошлого и современности. Поучительно-в этом отношении хотя бы вкратце рассмотреть музыкальную драматургию какой-либо из сцен оперы «В бурю». В плане многообразия персонажей, возникающих между ними взаимоотношений, динамизма, здесь наиболее характерна 3-я картина. В аспекте глубины раскрытия чувств-главных героев — 4-я картина.

Музыкальная драматургия 3-й картины выстроена по принципу огромных нарастающих волн эмоционального напряжения. Волны эти, сменяя друг друга, набегая одна на другую, в то же время имеют каждая многосоставную структуру. Здесь много массовых сцен, соответственно — много персонажей. Группируются они в два противостоящих социальных лагеря: антоновцы и народ — крестьянская масса.

Сложность драматургической ситуации усугубляется здесь тем, что мы видим народ еще колеблющимся. Произведенное по совету Сторожева провокационное надругательство над пленными, совершенное якобы отрядом Листрата, производит на крестьян впечатление. Точнее, ужасная картина обезображенных трупов вызывает у них некий психологический шок. Они не знают кому верить: антоновцам или красным? Растеряна и Наталья, в душе которой тот же Сторожев заронил яд безумной ревности к Леньке, который будто бы «завел себе комиссаршу». Все эти линии спрессовываются во времени, стыкуются, накладываются одна на другую…

Вначале, впрочем, эта «полифония драматургических ситуаций» отсутствует. Первая эмоциональная волна, завершающаяся «пляской девушек из-под палки», построена сравнительно просто. Это своего рода апофеоз антоновщины, показ ее кратковременного торжества. Здесь три важных эпизода — вступительный хор народа «Антоновцы пришли», хоровая песня антоновцев «То ли солнышко не светит», пляска с хором на мелодию известной русской народной песни «Во кузнице». Примечательно здесь великолепное драматургическое чутье композитора. Все, казалось бы, очень просто. Одна за другой следуют три хоровые сцены с отчетливо выраженным песенным колоритом.

Народный мелос явственно ощутим во вступительном хоре. Песня антоновцев имеет четкий жанровый адрес. Это характерная для белогвардейских кругов «лирика безысходного пессимизма», основанная на «ресторанно-разбавленных» интонациях жестокого романса. Мелодия песни «Во кузнице» столь широко известна, что в характеристике не нуждается. В партитуре, в сценической реализации ее, однако, все обретает иные краски.

Хор «Антоновцы пришли», непрерывно динамизируясь, от скорбной печали доходит до напряженного драматизма. Импульсом роста этой динамики служат звучащие на фоне хора речитативные реплики Косовой, отдающей приказ убить всех пленных красных партизан. Прямой связи, казалось бы, здесь нет. Согласно сценической ситуации реплики эти слышат только конвоиры и мы, зрители. Но эмоциональное напряжение в целом растет, и Т. Н. Хренников драматургически чутко реализует это, заставляя хор «резо-пировать» на речитативные фразы адъютантши Антонова ярко динамичной репризой предыдущих куплетов.

Песне «То ли солнышко не светит» предшествует несколько истерически взвинченных фраз Антонова, пытающегося самогоном заглушить чувство страха перед неминуемой расплатой. Благодаря этому песня воспринимается как своего рода надгробная эпитафия антоновщине, которая звучит из уст самих антоновцев, что, конечно, в сильнейшей степени обостряет драматизм ситуации и интенсивность зрительского восприятия ее. Происходит любопытное жанровое перерождение белогвардейского песенного фольклора в трагедийный оперный хор. (Конечно, при этом важную роль играет и чисто музыкальное переосмысление интонационного первоисточника — гармония, фактура, оркестровка, мелодическое развитие.)

Что же касается песни «Во кузнице», то кульминационный драматизм этого эпизода достигается резким несоответствием удалой жизнерадостной плясовой мелодии и насильственным исполнением танца под ударами плетей антоновских бандитов (вновь подчеркну, что и в этом случае композитор активно развивал исходный песенный образ, трансформировал его в соответствии со сценической ситуацией). Как вспоминает С. А. Ценин, эпизод этот производил в первой постановке оперы, где он сам участвовал, потрясающее впечатление: «В сцене антоновского разгула согнанные девки,

подгоняемые плетьми, должны были плясать. Страшная сама по себе сцена становилась еще страшней от блестящей игры двух актрис нашего хорового ансамбля — Н. Архангельской и Н. Поляновской. Кто видел эту сцену в те времена, навсегда запомнил этих двух девушек, нелепо топтавшихся на переднем плане, онемевших от ужаса, с окаменевшими лицами, с глазами загнанной лошади»… (70, с. 120).

Далее действие начинает развиваться более сложно. Само членение этих эмоциональных волн становится в известной мере условным. Все же можно с уверенностью обозначить завершающую кульминацию второй из них арией Фрола Баева «За что надругались надо мной». Ария эта является одновременно общей кульминацией 3-й картины и одним из центральных музыкально-драматургических фрагментов оперы в целом.

Ей предшествуют эпизоды, в которых начинается интенсивная динамизация происходящего. Появляется Сторожев. В его разговор с Антоновым «вклинивается» Косова, возмущенная непочтительным отношением первого к ее кумиру и сразу же хватающаяся за маузер. Сторожев резко обрывает ее («Оставь игрушку. Мне из тебя душонку выбить — плюнуть»). Всего две «схлестнувшиеся реплики», но как велик их эмоциональный заряд! И это не единичный пример. Отнюдь не мирно протекает разговор Сторожева с Антоновым. «Вихревой взлет» сюжетного драматизма возникает в момент дьявольского совета Сторожева обезобразить трупы пленных. Несколько значительнее по звучащему времени эпизод, в котором Сторожев клевещет Наташе на Леньку. Но это чрезвычайно важно композитору, для того чтобы раскрыть смятенное душевное состояние героини. Кстати говоря, музыкально-драматургический талант Т. Н. Хренникова подсказал ему здесь следующее: речитативное ариозо Наташи «Тиха я, безответна и кротка?» звучит на фоне реминисценции хора антоновцев «Эх, доля, неволя, глухая тюрьма». Таким образом, с одной стороны, возникает интонационная арка, архитектонически скрепляющая воедино значительную часть картины в целом (напомним, что хор этот звучал еще до пляски девушек), акцентирующая вновь основную образную характеристику антоновцев, напоминающая, что действие происходит в их лагере. С другой стороны, композитор включает тем самым Наташу в «антоновскую интонационную сферу» (ведь она поверила в клевету Сторожева на Леньку!).

Сторожев здесь оказывается в результате одним из самых действенных персонажей. Он полностью раскрывает всю подлость своей души и превращается даже в некое «исчадие зла». Но жизненная достоверность образа отнюдь не снижается, схематизации не происходит. И быть может, в немалой мере потому, что в этой картине партия Сторожева ограничивается отдельными репликами. Они ведь и так драматически насыщенны! Если бы Т. Н. Хренников' включил здесь в его партию развернутый сольный номер, получился бы явный «драматургический перекос». Да и эмоции, которые было бы необходимо раскрывать в таком номере, Сторожев сейчас не испытывает. Он просто действует. Вероятно, ощущая внутреннюю силу и цельность этого центрального отрицательного героя, композитор дал ему большой сольный монолог («Идут с севера люди») лишь в финальной, 6-й картине, когда «волк седой» уже окончательно обречен, и мы с особой остротой ощущаем, каким страшным, злобным врагом советской власти, трудового крестьянства являлся Сторожев, сколько еще бед и горя мог бы он причинить людям.

В 3-й же картине центральная ария отдана Фролу. Опять-таки драматургически точное решение! Общий сюжетный контекст таков, что в данный момент, в данном месте действия антоновщина торжествует. И мрачные предчувствия бандитов о каре, неминуемо ожидающей их (хор «То ли солнышко не светит»), не снимают этого ощущения. Народ подавлен, угнетен антоновским террором. В условиях драматического театра, быть может, подобное впечатление могло бы возникнуть (если бы, скажем, роль Фрола играл актер менее талантливый, чем исполнители ролей Сторожева и Антонова). Но здесь композитор умно и прозорливо ставит в центр великолепную арию Фрола, драматичную, необычайно сильную, раскрывающую все мужество и глубину его характера. И все драматургические акценты смещаются. Поскольку Фрол олицетворяет собой в опере трудовую массу крестьянства, мы получаем тем самым истинное понятие о его несгибаемой силе, о его резко отрицательном отношении к антоновщине.

Точнее, о трансформации этого отношения. Арии предшествует сцена, в которой Фрол и Андрей пытаются искать правду у Антонова, но встречают «ременные щи» (здесь, кстати, вновь возникает еще более динамичный в данном контексте прием «схлестнувшихся

реплик», когда Наташа, схватив винтовку, вступается за отца, и обескураженный Антонов отступает). В самой же арии раскрывается изменение мнения Фрола и через него всего тамбовского крестьянства об антоновщине. Теперь ему и всем мужикам ясно ее подлинное лицо. Здесь одна из важнейших кульминаций целого, переломный момент развития сюжета в социальном аспекте. Теперь эта линия устремится к идейному центру произведения — встрече с В. И. Лениным, найдя там свою вершину и разрешение центрального конфликта. Музыкально-драматургическое значение арии Фрола Т. Н. Хренников всячески подчеркивает. Здесь играет роль уже сам выбор композиционной формы. Развернутыми сольными номерами он в этой опере пользуется весьма экономно. Арий, в частности, в ней всего три. Одну из них поет Листрат в 1-й картине, вторую — Фрол Баев и третью — Наташа в 4-й картине. Чисто композиционно ария Листрата носит функцию первоначальной характеристики одного из главных героев. Арии же Фрола и Натальи — это своего рода концентрат, сгусток социальной и лирической линий произведения. Композитор нашел для арии Фрола чрезвычайно выразительный музыкальный образ. Уже первая фраза ее неотразимо западает в память. Важность арии в архитектонике целого Т. Н. Хренников подчеркивает тем, что основную мелодию ее проводит в заключительном эпизоде 3-й картины, делая ее здесь своеобразной «интонационной тоникой», и в увертюре в качестве побочной партии.

Третья эмоциональная волна 3-й картины по протяженности значительно меньше. Динамизация действия здесь вновь усиливается. Начало ее можно обозначить появлением Косовой с обезображенными трупами пленных. Музыкальный материал, на котором происходит это событие, композитор также ввел в увертюру, акцентируя его музыкально-драматургическую роль в архитектонике целого. Вызванный этой страшной картиной взрыв народного горя раскрывается в стремительном, как бы «захлебывающемся» от волнения хоре «Окаянные мучители». Окончательный итог всему происшедшему ставит заключительная сцена, где Фрол принимает твердое решение идти за правдой в Москву, к В. И. Ленину.

Как видим, драматургическая многоплановость 3-й картины носит строго организованный характер. Образная конструкция целого членится здесь рассмотренными «эмоциональными волнами». Отбор

выразительных средств обусловлен общим характером действия и его конкретными сюжетными поворотами. Поскольку картина эта по преимуществу массовая, Т. Н. Хренников широко использует в ней хор в самых различных аспектах. С точки зрения многообразия его дифференцированного применения партитура оперы «В бурю», опираясь на традиции русской классики, интенсивно развивает их. Весьма выразительны ярко индивидуализированные речитативные реплики персонажей, теснейше связанные каждый раз с их эбщим «интонационным ареалом» и с возникающей сценической ситуацией. Очень поучительно следить за их изменениями! Так, в партии Антонова подчас возникают яркие интонации, когда он, скажем, размышляет о грозящей ему каре за содеянные-злодеяния или разговаривает со Сторожевым, которого он боится и на которого в то же время вынужден опираться. Но стоит ему заговорить с мужиками, и музыкальная речь его становится холодной, внутренне пустой, так как ему совершенно безразлична судьба бедных крестьян.

Подобные примеры нетрудно умножить, и вспоминая вновь 3-ю картину, и имея в виду все остальные сцены и эпизоды оперы. Очень выразительны буквально все мелодико-речитативные фразы персонажей во 2-й, 6-й картинах. Много интонационных находок содержат в этом плане 1-я и 5-я картины. И особенно 4-я картина. К сожалению, на обстоятельство это сравнительно мало обращали внимания. В сущности, создалось парадоксальное положение: партитура оперы «В бурю» уже давно не только своими основными номерами, но и отдельными мелодическими фразами-репликами вошла в музыку современности, а критики подчас по инерции педалируют в оценках этого произведения только его песенный мелодизм. Говорю «по инерции», поскольку до сих пор в музыковедении сильно впечатление от дискуссии, возникшей после премьеры в 1939 году, когда противопоставлялись друг другу «В бурю» и «Семен Котко». К этому нам еще придется вернуться…

4-я картина — эпицентр развития лирический линии сюжета. Драма взаимоотношения Натальи и Леньки, оклеветанного Сторожевым, достигает здесь апогея. В кульминационном пункте ее (Наталья в занятой антоновцами деревне зовет людей, чтобы они схватили Леньку) создается даже на момент впечатление, что дело кончится трагическим разрывом героев… Действие начинается с

чрезвычайно высокого драматического напряжения (одинокая Наташа, ждущая ребенка, собирается кончить жизнь самоубийством) и, развиваясь, доходит до крайних его степеней. Мастерство композитора здесь поразительно в самом полном и точном смысле слова. Он счастливо избежал и экспрессионистической взвинченности, и истерии эмоций, на что провоцировала сюжетная ситуация. Напротив, здесь один из сгустков наиболее ярких мелодических образов партитуры в целом. Симптоматично, что Ю. А. Кремлев в своей статье 20-летней давности, посвященной опере «В бурю», на наш взгляд, во многом субъективно оценивая ее и часто не соглашаясь с музыкально-драматургическими решениями, предлагаемыми композитором, 4-ю картину принимает безоговорочно. Он отмечает ее «покоряющую цельность» и считает в данном случае, что «сцена страстно любящих и временно разделенных душ (Наташи и Леньки. — *Я.Ш.)*содержит лучшие страницы оперы, более того — это одна из лучших любовных сцен во всей оперной литературе. Нигде на протяжении оперы «В бурю» — ни раньше, ни позже — нет такого лихорадочного пульса музыки, такого безумного кипения чувств» (31, с. 89).

Это действительно так. 4-ю картину по глубине раскрытия эмоционального мира героев, по яркости воплощения любовной лирики в ее трагедийно-кульминационных аспектах можно поставить в один ряд со всеми общепризнанными шедеврами мировой оперной литературы.

…Предваряет сценическое действие женский хор, звучащий за кулисами. Хор этот без слов, что концентрирует эмоциональную выразительность его мелодического образа. Общее настроение — сдержанная суровая скорбь, которая вот-вот прорвется трагедийным взрывом крика мятущейся в отчаянии человеческой души. И прорыв этот происходит (повторю еще раз: без истерии, без «ломанья рук» и «закатывания глаз»). Уже вступительный речитатив к открывающей 4-ю картину арии Натальи заставляет больно сжаться сердце, проникнуться горячим сочувствием к судьбе героини. Здесь хотелось бы особо подчеркнуть неразрывную слитность вокально-мелодической и речевой интонаций. «Одна, одна, и день и ночь одна. На улицу не выйти и в церковь не пойти. Страшно, стыдно, заметят, засмеют. Под сердцем бьется все сильней, все крепче. Сыночек мой, как жить с тобой мы будем? Как выкормлю тебя? Забыл нас Ленька, бросил,

надругался. За что, сынок, такая нам судьба?» — все эти остродраматичные фразы с покоряющей художественной правдивостью распеты композитором. Мелодический абрис их мгновенно врезается в память.

Очень хороша и основная мелодическая тема арии (на слова «Как я тебя любила, Леня! Мой Лешенька, родимый, дорогой»), впечатляющая сила, неотразимое обаяние, «узнаваемость» которой чрезвычайно сильны. В развитии ее чувствуется прочная опора на традиции П. И. Чайковского. Это сказывается и в большой музыкально-драматургической роли секвенционных нарастаний, и в «эмоциональном взрыве» кульминационного оркестрового отыгрыша, и в репризе арии, где использован характерный для П. И. Чайковского прием тембровой перестановки, иного «звукового освещения» тематического материала. Мелодия, открывавшая арию (она является в опере одним из основных лейтмотивов любви Наташи и Леньки), звучит теперь в оркестровом аккомпанементе, а на фоне ее проходят полуречитативные реплики Наташи («Умереть… Уйти скорей от мира. Не видеть солнца ясного»). Помимо чисто композиционного мастерства конструирования динамичной репризы весьма простыми и лаконичными средствами здесь обращает на себя внимание тонкое психологическое ощущение ситуации Т. Н. Хренниковым. Находящаяся на пороге самоубийства Наталья уже теряет силы, и потому мелодическая линия ее речи становится разорванной, как бы угасающей. Но она по-прежнему страстно любит отца будущего своего ребенка, вся полна этим чувством, и об этом напоминает, об этом повествует нам оркестровое звучание темы ее любви.

Последующий эпизод (попытка Наташи повеситься, появление Леньки, ревнивые упреки Наташи) по архитектоническому значению внутри 4-й картины можно сравнить с динамичной разработочной серединой сложной трехчастной формы. Развитие спрессовывается во времени, развернутые мелодические фразы уступают место «обгоняющим друг друга» речитативным репликам. Все более яркой становится звучность оркестра, принимающего на себя во многом музыкально-драматургическую нагрузку и достигающего подлинно симфонического напряжения.

Своеобразной репризой целого оказывается заключающая картину знаменитая Колыбельная Леньки, успокаивающего Наташу.

Она звучит своего рода катарсисом, разрешающим трагедийную конфликтность предыдущей сцены. Репризность ее и в появлении вновь ариозного мелодизма, и в остановке действия, концентрирующегося на раскрытии психологического состояния героев (ария Наташи, несмотря на ее динамизм, в целом выполняла ту же функцию). Интересны многоплановые интонационные арки, перекидываемые композитором подчас на огромные расстояния. Так, ходы параллельными терциями, звучащие в момент установления взаимопонимания героев (на фразе Наташи «Дай, дай взглянуть»), напоминают тему из 2-й картины, возникавшую, когда Ленька сообщал Листрату о своей предстоящей женитьбе. Сама Колыбельная принадлежит к ярчайшим песенным жемчужинам Т. Н. Хренникова. Красота ее привольно льющейся мелодии неотразима. И что более всего поражает — это ее удивительная простота. В сущности, это почти песня, лирическая, задушевная песня, весь интонационный строй которой (и рисунок мелодии, и строение фактуры, и гармонически-тональная структура) чрезвычайно характерен для русской песенно-концертной лирики последних десятилетий. Здесь ее своеобразный интонационный концентрат, достигший огромной выразительной силы, концентрат, в дальнейшем «разбавлявшийся» в десятках и сотнях вариантов другими композиторами. Единственное, о чем следует пожалеть, нескладность, литературная корявость одной из фраз словесного текста. (Выражение «Ты роди мне сына — во!» трудно соотнести с тонкой поэтичностью и сердечностью музыки Колыбельной.)

Подведем вкратце итоги сказанному. Опера «В бурю» принадлежит к вершинным завоеваниям советского оперного жанра. Молодой композитор показал в ней поистине совершенное мастерство музыкального драматурга. По художественной масштабности, по глубине раскрытия социально-исторических процессов гражданской войны, по яркости и правдивости психологических характеристик действующих лиц, партитура ее заслуживает самой высокой оценки. Существенно, что Т. Н. Хренников, решая вставшие перед ним творческие задачи, идет неизменно по пути создания музыки, адресованной самой широкой аудитории. Направленность формы на восприятие массовым любителем музыки у него выражена четко и ясно. Опора на песенность в ее самом широком понимании, как одной

из центральных интонационных сфер современного ему музыкального быта, играет здесь важную роль. Но опора на песенность, трансформированную в соответствии с требованиями жанра и опытом классиков прошлого. Опыт этот используется Т. Н. Хренниковым вдумчиво и целеустремленно. Все пропускается через призму собственной творческой индивидуальности и потому звучит всегда и во всех случаях интонационно свежо. Речь идет не о вариантном повторении отдельных выразительных приемов предшественников, поразивших в какой-либо момент художественное воображение композитора (такое встречается порой в музыке всех эпох, и встречается гораздо чаще, чем принято на это обращать внимание), а об осмыслении и развитии традиций в их глубинных пластах.

Такова, в частности, трактовка Т. Н. Хренниковым проблем взаимоотношений героев и народа, личного и социального. Понимание вслед за М. П. Мусоргским народа как личности, воодушевленной великой идеей, здесь явственно ощутимо. Герои и народ в опере нераздельны. Это полностью относится к Листрату и Фролу, Леньке и Наталье, Аксинье и Андрею, а также, разумеется, к эпизодическим действующим лицам второго плана. От всех персонажей, органически связанных с народом и вырастающих из него, тянутся сюжетные нити к образу В. И. Ленина. Образ этот играет в опере особую роль. Место его, занимаемое им в архитектонике оперы невелико, но он чрезвычайно важен по драматургической нагрузке. К В. И. Ленину идут за словом Правды тамбовские мужики. У него они получают ответы на все волнующие их вопросы. Здесь кульминация социальной линии сюжета и развязка ее.

Исполнитель роли В. И. Ленина не наделен в партитуре вокальной партией. Роль эта состоит лишь из речевых реплик. Критика довольно долго усматривала в этом слабость композитора в том смысле, что он не смог, не сумел найти музыкального решения образа В. И. Ленина. Думается, однако, что дело заключается в ином. В последующие годы В. И. Мурадели в опере «Октябрь» и Ю. С. Мейтус в опере «Братья Ульяновы» попытались средствами музыки и вокала обрисовать образ В. И. Ленина. Попытки оказались во многом интересными и обогатили в чем-то спектр выразительных средств советской музыкальной ленинианы. Но в обоих этих случаях характеристика образа В. И. Ленина была либо рассредоточена по сюжетной канве, либо не

совпадала с центральной кульминацией фабульной линии. А в опере «В бурю» особая сложность проблемы в данном аспекте заключалась в том, что В. И. Ленин появляется на краткое время, но в момент драматургической вершины целого. Естественно требования к впечатляющей силе музыкальной обрисовки образа вождя при этом возрастали, и Т. Н. Хренников принял опять-таки парадоксально неожиданное, смелое в простоте своей решение: вообще отказаться от музыкальной характеристики В. И. Ленина и решить его образ средствами только драматического театра. Нужный выразительный эффект был достигнут по принципу резкого контраста. После насыщенных чрезвычайно яркой музыкой 3-й и 4-й картин полное выключение музыкально-звукового ряда в сцене появления В. И. Ленина в сильнейшей степени обостряло внимание. Получилось нечто похожее на стопкадр в кино- и телефильме. Кстати говоря, при этом восприятие зрителя концентрировалось полностью на словесном тексте роли В. И. Ленина, что в данной драматургической ситуации было также весьма важно.

Народу, героям из народа противостоит в опере группа своего рода антигероев. Это Сторожев, Антонов и Косова, а также несколько сугубо второстепенных персонажей из их окружения. По всем поступкам своим они — злодеи в самом полном и точном смысле слова. Схематизм решения их образов, как неких абстрагированных «исчадий зла», был весьма соблазнителен. Композитор отказался от этого и, опираясь на традиции Верди, щедро насытил партии своих «антигероев» ярким вокальным мелодизмом. Первый по значимости здесь Сторожев (в соответствии с психологическими параметрами образа), второй — Антонов, третья — Марья Косова, являющаяся своего рода «спутником-тенью» Антонова. Мелодизм этот всегда драматургически обусловлен, жизненно правдив, всегда направлен на разоблачение антигероя, а не на придание ему ненужной красивости. Сколь ни эффектен монолог Сторожева в 6-й картине «Идут с севера люди, идут из Москвы», он вызывает в соответствии с требованиями сюжета страх, гадливость, омерзение к персонажу, а не уважение к его внутренней силе. Сколь ни выразителен хор «То ли солнышко не светит», являющийся основной краской в музыкальной характеристике Антонова, никакого сочувствия к опечалившимся, загрустившим бандитам он не вызывает.

Еще и еще раз следует подчеркнуть музыкально-драматургическое мастерство композитора. Каждый изгиб сюжетной линии получает идеально точную соотнесенность с музыкой, а музыка в свою очередь «притормаживает» сюжет именно в тех моментах, где возникает потребность глубже раскрыть психологическое состояние героев. В связи с 3-й и 4-й картинами в этой плоскости приводилось немало примеров. К ним можно добавить еще 2-ю картину, где остро напряженное развитие фабулы («взрывающаяся» ссора братьев, примирение их, краткий миг счастья Аксиньи, неожиданное появление Сторожева, поиски спрятавшегося Листрата) «поддерживается» музыкой, воплощается ею с огромной силой.

Превосходно расставлены музыкально-драматургические акценты в 6-й картине. Хор мужиков «Пахать бы теперь», монолог Сторожева, песня Леньки «Из-за леса светится половина месяца» — все это музыкальные номера, которые и сами по себе весьма впечатляющи и в плане музыкальной драматургии очень важны. Хор «Пахать бы теперь», принадлежащий к ярчайшим взлетам вдохновения композитора, это своего рода «эмоциональный рассвет» душевного состояния народа после отгремевших бурь антоновщины. «Монолог Сторожева» — центральный «психологический аккорд» характеристики главного антигероя. Центральный и в то же время заключительный. Сторожев теперь уже окончательно обречен, и потому-то с особой силой раскрывается его неукротимая злоба. Песня Леньки — концентрат чувств радости, испытываемых героем, обретшим вновь свое личное счастье. А поскольку образ Леньки неразрывен с коллективным образом народа, этот всплеск безудержного счастья и воспринимается как одна из важнейших точек отсчета в развитии социальной линии сюжета.

Существенно, что напряжение действия Т. Н. Хренников не снимает вплоть до заключительного хора, носящего уже лишь функцию «музыкально-драматургической тоники». После хора «Пахать бы теперь» идут зловещие сцены заговора Сторожева с Косовой и убийства Фрола. После-песни Леньки — побег арестованного Сторожева, во время которого он тяжело ранит Леньку.

Вообще остроконтрастное сопоставление образов, сцен, эпизодов, сюжетных ситуаций является одним из основных, формообразующих факторов партитуры оперы «В бурю». Принцип этот пронизывает ее

архитектонику на всех уровнях — от фиксировавшегося нами ранее приема «схлестнувшихся реплик» до сопоставления картин в целом. Последовательность проведения его позволяет говорить о своеобразном, сугубо оперном претворении закономерностей симфонического мышления. Принято находить черты симфонизма в оперных партитурах в значительной роли оркестровой партии, в масштабности и структурной сложности хоровых сцен. Это в общем справедливо. Но немало и случаев, когда принципы симфонизма, диалектическое сопряжение контрастного музыкального материала воплощаются в оперном жанре в иных ракурсах, когда на первый план выходит контрастность как принцип не в подражающих приемам инструментального и кантатно-ораториального симфонизма оркестровой и хоровой партиях, а в собственно музыкальной драматургии. Опера «В бурю» являет собой в этом плане убедительно яркий пример.

В заключение необходимо остановиться хотя бы вкратце на дискуссии, вызванной премьерой оперы в 1939 году. Дискуссии острой, напряженной, в которой были и страстные защитники оперы, и не менее темпераментные критики ее. И защитники и критики эти исходили из четко определенных эстетических позиций. Первые считали единственно верным путем развития жанра оперу, опирающуюся прежде всего и главным образом на традиции русской классики в сфере ариозно-мелодического пения, на кантиленную песенность. Вторые — оперу с преобладающей музыкальнодраматургической ролью оркестровых структур и речитативных эпизодов. В этом плане они противопоставляли оперы «В бурю» Т. Н. Хренникова и «Семен Котко» С. С. Прокофьева. Генетическим же предшественником оперы Хренникова называли оперу И. И. Дзержинского «Тихий Дон». Постулат этот прочно вошел в музыковедение, и необходимо разобраться в его справедливости. Как нам представляется, здесь многие оценки повторяются по инерции, хотя время давно уже внесло в них свои коррективы.

Одним из первых решительно поддержал первую оперу Т. Н. Хренникова Г. Н. Хубов. Сразу же после первых просмотров, еще за несколько месяцев до премьеры, состоявшейся 10 октября 1939 года на сцене Музыкального-театра имени Вл. И. Немировича-Данченко, он писал в «Правде»: «Музыка Тихона Хренникова ярко талантлива.

Интонационное богатство, многообразие широких напевных тем, пронизывающих всю оперу, обличают в молодом композиторе выдающийся дар мелодиста. Его гармонический язык ясен и богат контрастами». И далее: «Хренникову свойствен высокий пафос страстности: И это придает всей музыке оперы большую впечатляющую силу, обогащает музыкальные характеристики героев» (69).

Здесь тонко подмечено интонационное богатство хренниковского мелодизма, ясность и вместе с тем насыщенность необычными контрастами гармонического языка, высокий пафос страстности, благодаря которому становится особо выразительной музыкальная обрисовка персонажей.

Столь же быстро и благожелательно отреагировал на первые репетиции оперы в «Комсомольской правде» И. И. Дзержинский. Он рассматривал партитуру Т. Н. Хренникова главным образом в аспекте вокального удобства сольных и хоровых партий, противопоставляя ее в этом плане многим другим сочинениям. «Основная ее особенность — широкая мелодичность, напевность. В этой опере, не в пример многим другим произведениям советских композиторов, есть что петь», — писал он. Любопытная деталь: богатство хренниковского оркестра И. И. Дзержинский констатировал, но считал это дефектом партитуры. По его мнению, «увлечение широким симфоническим письмом идет в отдельных случаях у композитора даже за счет вокальной стороны (? —*И. Ш.)*оперы» (17).

Сама премьера оперы «В бурю» вызвала большой общественный резонанс. Было опубликовано много рецензий, состоялась специальная дискуссия, в которой скрестились копья и поклонников таланта молодого композитора и музыкантов, отрицающих его значимость. Мнения высказывались самые разнообразные.

В. С. Виноградов в газете «Известия», высказывая ряд частных критических замечаний в адрес партитуры и ее сценического воплощения (ему казалось, в частности, неверным широкое использование композитором интонаций городского фольклора), приходит в целом к верному выводу, что «Хренников зарекомендовал себя способным мастером, хорошо знающим секрет музыкально-драматического искусства» (10).

Сходной позиции придерживался С. И. Корев в рецензии, опубликованной в газете «Московский большевик». Ему также не нравились многие частности («многие речитативы сухи и безжизненны», «мало развит мелодический материал» — с чем, разумеется, согласиться ни в коем случае нельзя, но общая оценка его все же положительна: «В своей первой опере талантливый композитор еще не раскрыл всех своих творческих возможностей. Но и при всех отмеченных недостатках опера Хренникова интересное, положительное явление в области советского музыкальнодраматического искусства» (26).

В конце ноября 1939 года в Союзе композиторов состоялась творческая дискуссия в связи с премьерой оперы. Основными докладчиками на ней были Г. Н. Хубов и С. И. Шлифштейн. Газета «Советское искусство» опубликовала о дискуссии обстоятельный развернутый отчет.

О положительных оценках оперы «В бурю» Г. Н. Хубовым и И. И. Дзержинским речь уже шла. Г. Г. Крейтнер, считая, что «музыка Хренникова эмоциональна, наполнена живой страстью, достаточно сочна, выразительна» (28), тревожился в то же время, чтобы ее не перехвалили, и полагал, что нового слова в советский оперный жанр она не вносит. Он высказал ряд критических; замечаний по оркестровке и упрек в показавшемся ему злоупотреблении куплетными формами.

Многое не принял в опере Т. Н. Хренникова М. М. Гринберг (его статья была опубликована в «Литературной газете»). Констатируя, что «Хренников привлекает сердца счастливейшим даром мелодиста», он полагал, что композитор «нередко злоупотребляет своим даром». Многие эпизоды партитуры представляются ему сомнительными с точки зрения музыкального вкуса. М. Гринберг досадует, что в опере нет прочной опоры на крестьянскую песню, что «в музыке Хренникова мы не чувствуем внутреннего развития образов, движения, а значит, и подлинной драмы». Ему кажется, что «налет непреодолимой грустности, однотонной минорности чувствуется во всей музыке „В бурю“». Основной его вывод категоричен и суров: «По всему своему складу, по смыслу сюжета, идеи, темы — «В бурю» должна была бы быть монументальной народной музыкальной драмой (либретто

давало для этого все возможности). У Хренникова же получилась обычная лирическая опера с сентиментальным уклоном (15).

Наиболее решительным противником оперы Т. Н. Хренникова выступил С. И. Шлифштейн. В чем только не обвинял он композитора! Критик утверждал: «Истоки этого стиля следует искать в интонационной сфере «жестокого романса»», при этом необлагороженного. «Он перенес [его] в свою оперу в чистом и неприкосновенном виде». «Герои оперы Хренникова не только разговаривают, но и чувствуют на один манер». «Значительная часть партитуры оперы по характеру и стилю музыки укладывается в мелодико-гармоническую формулу припева ми-минорной частушки, которой открывается действие оперы». «В узкий мирок чувств и музыкальных образов, нашедших себе место в опере «В бурю», не вместились и не могли вместиться события и люди, о которых она повествует» (74).

Правда, и столь непримиримый противник произведения вынужден был в качестве исходного тезиса отметить, что «яркость, выразительность, несомненно, присущи музыке Т. Н. Хренникова. Музыка эта звучит искренно, она эмоциональна, мелодична, в ней есть то, что называют мелодическим дыханием». Но дальнейшие его рассуждения, как видим, по существу, перечеркивали сказанное. «Большие идеи и маленькие чувства» — так была озаглавлена тогдашняя критическая статья в газете «Советское искусство», и таков был итог рассмотрения оперы С. И. Шлиф-штейном.

Сейчас, спустя 4 десятилетия, читать все это настолько странно, что во многих случаях даже возражать не хочется. Замечания о непреодолимой грустности, однотонной минорности музыки Т. Н. Хренникова, о том, что перед нами здесь «обычная лирическая опера с сентиментальным уклоном», что герои оперы «не только разговаривают, но и чувствуют на один манер», что композитор использовал лишь «стиль жестокого романса в его чистом и неприкосновенном виде», вызывают; по меньшей мере недоумение. Да как же это так! Неужели Сторожев и Наталья, Ленька и Антонов «разговаривают и чувствуют на один манер»? Неужели песня Леньки «Из-за леса светится половина месяца», монолог Сторожева, ария Натальи и вся 4-я картина, 1-я, 2-я, 3-я, 6-я картины, сцена у В. И. Ленина, наконец, лишь «непреодолимо грустны»? Неужели в опере нет

ни напряженнейшего драматизма, ни эпической широты? Как вместить в интонационную сферу «жестокого романса» «в чистом и неприкосновенном виде», помимо только что упомянутых эпизодов и номеров, арию Фрола Баева, его же рассказ о В. И. Ленине, народные хоры?

Перед нами очевидная «критика с нажимом», осуществленная либо в пылу темперамента, когда смещаются критерии объективности восприятия, либо с групповых позиций. Ну как, в самом деле, можно утверждать, что «значительная часть партитуры оперы по характеру и стилю музыки укладывается. в мелодико-гармоническую формулу припева ми-минорной частушки, которой открывается действие оперы»? Как можно говорить такое о партитуре, десятки музыкальных образов которой столь ярки и рельефны, что прочно вошли в сознание, в слуховой опыт не только «композиторско-музыковедческой сферы», но и исполнителей, и широких кругов любителей музыки!

Нелегко было молодому композитору выслушивать всю эту жестокую несправедливую критику. Но Тихон Николаевич проявил в данной драматичнейшей ситуации, стрессовой для автора в самом полном и точном смысле слова, редкую выдержку и самообладание. Любопытная подробность. После обсуждения оперы «В бурю» (в программе творческой дискуссии она стояла рядом с «Семеном Котко») С. С. Прокофьев подошел к Т. Н. Хренникову и сказал ему, что он восхищается его самообладанием. «В юности меня много ругали, — добавил С. С. Прокофьев, — но у меня нередко нервы не выдерживали в подобных обстоятельствах»[5].

Да, трудной во многих случаях оказывается судьба любого самого талантливейшего композитора! Произведение, которое написано кровью сердца, созданию которого отданы масса сил и энергии, лучшие порывы души, оказывается непонятым, подвергается необоснованным критическим нападкам. В случае с оперой «В бурю» ситуация была в какой-то мере парадоксальной: слушатели ее сразу приняли, а композиторы и музыковеды резко разошлись в оценках. Чем же можно объяснить данное положение?

Причин появления столь разноречивых оценок, на наш взгляд, несколько. Прежде всего в определенной мере сказывалось (в зависимости от субъективных пристрастий и личной художественной эмоциональности критика) увлекшее тогда многих музыкантов

противопоставление оперы «В бурю» появившемуся годом позже «Семену Котко» С. С. Прокофьева. Они представлялись им стилистическими антиподами, концентрирующими каждый характерные признаки мелодически-песенного и изощренно-поискового направлений в советской опере. При этом прямым предшественником, «родным братом» оперы Т. Н. Хренникова назывался «Тихий Дон» И. И. Дзержинского (и соответственно, его же «Поднятая целина»).

На данную причину дискуссионного восприятия художественной общественностью премьеры оперы Т. Н. Хренникова указывалось уже неоднократно. Но здесь есть и более существенные факторы. Среди них немалую роль играло то обстоятельство, что тогда анализ оперных партитур большей частью производился в аспекте чисто музыкальных ее качеств. Проблемы музыкальной драматургии оперного произведения в их синтетичной целостности лишь начинали завоевывать свое признание у музыковедов. Внешняя простота музыки Т. Н. Хренникова в этом плане была воспринята поверхностно и односторонне. А речь должна была идти о яркости и глубине образных характеристик, создаваемых выразительными средствами, наиболее впечатляющими, направленными на восприятие массовой аудиторией. Смелость интонационной простоты, характерная для творческого почерка композитора, подмечена Б. В. Асафьевым верно, и не случайно определение это столь часто цитируется в музыковедческой аудитории. Но самое важное не наличие этой смелости самой по себе, а то обстоятельство, что интонационная простота оперной музыки Т. Н. Хренникова уже тогда, в молодые годы, явилась результатом высокого мастерства, настойчивого осмысления и творчески активного претворения традиций классики и интонаций современного музыкального быта.

В отрыве от музыкальной драматургии рассматривалась и проблема симфонизма партитуры оперы «В бурю». Одними его наличие подтверждалось, другими категорически отрицалось, поскольку такие внешние признаки «симфонизированной оперы», как большое количество чисто оркестровых эпизодов, стройная развернутая система лейтмотивов, здесь либо отсутствовали, либо были выражены в слабой мере. Между тем в данной опере бесспорна очень важная роль симфонизма иного плана. Симфонизма сугубо

оперного, при котором понятие это трактуется шире, как последовательно проводимый принцип развития целого в контрастном сопоставлении образов, в диалектическом сопряжении их не только чисто музыкальными, но и музыкально-драматургическими средствами.

В результате этих методологических ошибок оказались смещенными критерии восприятия, и некоторые критики, утверждая резкий контраст оперных стилей С. С. Прокофьева и Т. Н. Хренникова, приближали последнего к И. И. Дзержинскому. Между тем речь должна была идти о трех творческих индивидуальностях. Опора на песенный мелодизм действительно свойственна и Т. Н. Хренникову и И. И. Дзержинскому, но что касается мастерства музыкальной драматургии, владения оркестром, искусством речитатива, то здесь Т. Н. Хренников находится на иной, намного более высокой ступени мастерства. Гораздо более близкую аналогию его творческому почерку в этих аспектах являет при всей разности индивидуальностей оперный стиль С. С. Прокофьева. Кстати, в этом плане стоит вспомнить связи прокофьевского и хренниковского симфонизма применительно к инструментальной музыке.

* * *

Премьера оперы «В бурю» состоялась, как уже отмечалось, 10 октября 1939 года в Музыкальном театре имени Вл. И. Немировича-Данченко.

«Прицел» на работу именно с Т. Н. Хренниковым появился у Владимира Ивановича Немировича-Данченко после первых же работ композитора, выполненных им для драматического театра. Чутким сердцем гениального художника театра он сразу ощутил у этого юноши выдающееся дарование. «Свежесть мелодического дара Тихона Хренникова, — писал он, — непосредственная простота и выразительность его музыки вызвали в театре мечту увлечь Хренникова на совместную с театром работу» (44).

Спектакль этот Немирович-Данченко считал этапным, принципиально важным и подчеркивал, что «ни в одной из работ наш театр не приближался с такой полнотой к осуществлению задач,

которые он ставил в области советского оперного искусства» (44). Во время одной из репетиций замечательный режиссер высказался еще определеннее: «…если этот спектакль неудачный, тогда крышка и все наши принципы летят вверх тормашками. А если он как театральное представление по-настоящему значительный, то я бы хотел, чтобы, наконец, в полный голос заговорили о его принципиальности. Вот что для меня важно» (23, с. 61).

Вл. И. Немирович-Данченко был буквально влюблен в произведение и в спектакль. «Я очень горжусь тем, что для меня это первая настоящая опера и, может быть, первый настоящий советский спектакль оперный» — читаем мы в его высказываниях (23, с. 59). А однажды он даже сказал, что «из всех постановок театра моего имени я могу считать наиболее показательными два: «В бурю» Хренникова и «Травиату» Верди» (62, с. 85).

Как же протекала работа над постановкой? Контакт с композитором был непрерывный на всех стадиях создания спектакля. «В течение всей работы над оперой театр чувствовал свою близость с композитором, — свидетельствует Вл. И. Немирович-Данченко. — Хренников просто и глубоко воплотил идею оперы. Он нашел в ней разнообразные музыкальные и вокальные краски, которые волнуют актера и делают создание каждой роли увлекательным творческим трудом. Не замыкаясь в узкий круг определенных и заранее данных приемов, композитор внес в оперу современную мысль, силу трагического напряжения и нежную лирику» (44).

Насколько эстетически точнее эта оценка, чем неприятие оперы некоторыми критиками! Время, восприятие слушателей полностью подтвердило ее справедливость. А раньше, уже во время репетиционного процесса, подтвердили оценку эту артисты. Многие из них были захвачены талантливостью музыки Т. Н. Хренникова, напряженным эмоциональным током его музыкальной драматургии. Вот что писал, вспоминая о работе над спектаклем, В. А. Канделаки, исполнявший партию Сторожева: «Музыка Хренникова так много говорила мне, что я совершенно сжился с образом. Как-то раз шла репетиция в фойе, я начал петь свою арию-монолог: «Идут с севера люди, идут из Москвы — за моею землей, за жизнью моей…» И такая ненависть, такая звериная тоска была в музыке, что мне вдруг захотелось упасть на землю, обхватить ее руками, прижаться к ней,

чтобы никому не отдать…» (24, с. 150). Были, впрочем, и иные случаи, когда артисты не сразу ощущали органику и естественность музыки и драматургии нового и для тех лет ярко новаторского произведения (это сейчас мы привычно воспринимаем партитуру «В бурю» как советскую оперную классику, в которой все ясно, все бесспорно!), но тогда постановщику надо было найти убеждающее слово, художественную аналогию, а то и прямой актерский показ, несравненным мастером которого он был. С. А. Ценин, участвовавший во всех репетициях (артист исполнял партию Антонова), красочно рассказывает об этом: «… в 3-й картине есть эпизод, в котором Сторожев (артист В. Канделаки) встречает героиню спектакля Наталью (артистка А. Кузнецова) и клевещет на Леньку, которого та любит, говоря, что он перешел к красным, сошелся с комиссаршей и бросил Наталью. Должно сказать, что этот эпизод написан Тихоном Николаевичем с безжалостной жестокостью. Но актерски эпизод почему-то не получался. Владимир Иванович поднялся на сцену, зашел за невысокую изгородь, перед которой сидела измученная горем и сомнениями Наталья, и, тихо подойдя к ней, безо всякого издевательства, даже с ласковой жалостливостью, поглаживая старческой рукой изгородь и изредка бросая взгляд на Наталью, как бы проверяя производимый эффект, очень раздельно сообщил ей страшную новость. Владимир Иванович, естественно, не пел, но все сделал на фоне музыки, в музыкальном ритме. Это было сделано актерски так сильно, так великолепно, что трудно передать. В зале воцарилась тишина. Владимир Иванович постоял еще капельку и, сказав негромко: «Прекрасная сцена… удобная…», — пошел тихой походкой в зал»… (70, с. 119).

Премьера в Музыкальном театре имени Вл. И. Немировича-Данченко прошла на прекрасном художественном уровне. Общий успех спектакля в немалой степени обусловлен мастерством постановщиков и исполнителей. Художественная общественность, широкий круг зрителей высоко оценили работу постановщика, его помощников по режиссуре П. Маркова и П. Златогорова, дирижера Е. Акулова, художника Б. Волкова. Они дружно рукоплескали артистам С. Голембе (Аксинья), А. Кузнецовой (Наталья), Т. Янко (Косова), В. Канделаки (Сторожев), А. Аникиенко (Листрат), Н. Пермякову (Ленька), И. Блинкову (Фрол Баев), Н. Михееву и С. Ценину (Антонов)

и другим. Исполнитель роли В. И. Ленина И. Петров сумел создать образ такой художественной силы, что он встал в ряд с лучшими аналогичными работами на драматической сцене.

Спектакль этот, как уже говорилось, не сходит со сцены уже многие десятилетия. За минувшие годы он неоднократно обновлял исполнительский состав. Среди лучших участников его следует назвать Т. Янко, прекрасно играющую также партию Аксиньи, Д. Потаповскую и В. Каевченко (Наталья), Л. Авдееву (Косова), Г. Дударева (Фрол), Ю. Юницкого (Листрат), В. Радзиевского (Ленька).

В Советском Союзе «В бурю» прошла с огромным успехом почти во всех оперных театрах. В постановках ее, осуществлявшихся, как. правило, крупнейшими мастерами, неизменно были заняты лучшие исполнительские силы. Примечательно, что с годами интерес аудитории к этому произведению отнюдь не затихает, но, напротив, возрастает все в большей степени. Особенно «урожайными» на новые премьеры были сезоны последних лет. Среди них наиболее значительные по своим художественным достоинствам — постановки Государственного Большого театра БССР (постановщик С. Штейн, дирижер Я. Вощак) и Ленинградского академического театра оперы и балета имени Кирова (постановщики Р. Тихомиров, М. Высоцкий, дирижер А. Дмитриев).

Первая опера Хренникова неоднократно ставилась и за рубежом. Она шла, в частности, на сценах музыкальных театров ГДР, Чехословакии, Болгарии, Венгрии.

«Безродный зять»

Многое в произведении этом контрастно первой опере композитора. Драматическую трагедийность здесь сменяет лирическая комедийность. Эпико-масштабное художественное осмысление сложнейших остродинамичных процессов, сотрясающих жизнь народа в годы гражданской войны, уступает место зарисовкам быта России середины XVII столетия. Общая эмоциональная окрашенность и жанровая структура «Безродного зятя» соответственно резко меняется. В сущности, опера эта обладает всеми признаками комической оперы. Признаками, выраженными четко и ясно, в соответствии со всеми

традициями жанра, характерными как для западно-европейской музыки, так и, прежде всего, для музыки русской, во всех ее близких по характеру образцах, начиная с конца XVIII века.

«Безродный зять» является одним из лучших достижений жанра советской комической оперы.

У колыбели второй оперы Т. Н. Хренникова также стоял Вл. И. Немирович-Данченко. Уже после первого знакомства, твердо поверив в дарование композитора, он сразу же после премьеры «В бурю» твердо решил продолжить совместную работу с ним. Был избран сюжет, должна была начаться работа над либретто. К сожалению, смерть замечательного режиссера помешала ему увидеть осуществление своих предначертаний. Вот что вспоминает об этом С. А. Ленин, создавший либретто оперы: «В 1943 году из эвакуации возвратился Немирович-Данченко. П. А. Марков как-то сказал мне, что Владимир Иванович опять вел разговор о «Фроле Скобееве» и чтобы я, никому не говоря, почитал пьесу Аверкиева на этот сюжет и прикинул оперный сценарий. Марков обещал сам переговорить и порекомендовать меня как либреттиста Тихону Николаевичу.

Но наше искусство постигла беда. Не стало Владимира Ивановича. И все же зерно, брошенное им как-то удивительно быстро и глубоко, пустило ростки. Мою кандидатуру Тихон Николаевич, прочтя первые две-три написанные картины, принял без оговорок. Я был рад, что судьба снова свела меня с ним (после оперы «В бурю». — *И. Ш.)*...Тихон Николаевич как-то долго примерялся и не начинал сочинять. Но однажды прозвенел звонок телефона, и я был приглашен прослушать первые страницы. Не могу описать волнение, охватившее меня, когда он сел за рояль и взял первые аккорды. Все услышанное глубоко запало в сердце. Нравилось все, но особенно песня пьяного стрельца, монолог Фрола и трио подвыпивших мужиков — «Тень, тень, веретень…», которым кончается 1-я картина. В музыке буквально слышится поземка, заметающая следы этих спасенных Фролом мужичков, отогревшихся после долгих мучений и повеселевших от выпитого в шинке вина» (70, с. 121–122).

Цитата эта, быть может, несколько длинна, но в ней хорошо раскрываются некоторые характерные черты процесса работы Т. Н. Хренникова над своими произведениями. У него нередко созревание музыкального образа проходит как бы спонтанно, в глубинах сознания.

Затем уже происходит на первый взгляд легкий процесс фиксации уже отфильтрованных мыслью и слухом интонаций. При этом некоторые из наиболее ярких «интонационных узлов» будущего произведения «вспыхивают» в фантазии художника первыми. Так было в известной мере с оперой «В бурю», свидетельства чему можно найти в интересной, содержательной книге П. А. Маркова о режиссуре Вл. И. Немировича-Данченко в музыкальном театре, Так случилось, но уже на ином «временном уровне», с музыкой к спектаклю «Много шума из ничего», которая из серии этих «интонационных сгустков», из музыки к драматической пьесе выросла в оперную и балетную партитуры.

К последнему обстоятельству нам еще придется вернуться, теперь же отметим, что восторженное приятие С. А. Цениным упоминаемых им трех номеров музыки «Безродного зятя» не случайно. В них сконцентрировалась одна из важных стилистических примет партитуры — ярко выраженный русский народный колорит музыки, и в этом плане в опере немало подлинных жемчужин, к которым с полными основаниями можно отнести и песню пьяного стрельца, и монолог главного героя, и трио «Тень, тень, веретень…». А. И. Хачатурян справедливо писал, что «иные грани таланта Хренникова проявились в комической опере «Безродный зять» — произведении, ушедшем своими корнями в фольклорную почву. Сколько в ней истинно русской удали, широты, неподдельного веселья!» (64, с. 8).

«Фольклорная почва» эта была, в сущности, предопределена уже сюжетом. Не принадлежащая в целом к вершинному слою русской драматургии XIX века «Комедия о российском дворянине Фроле Скобееве» Д. В. Аверкиева, явившаяся литературным первоисточником оперы, в то же время отличается правдивостью бытовых зарисовок жизни москвичей XVII века. Основанная на фольклорных мотивах, она живо рисует характеры действующих лиц — смелого, честолюбивого Фрола Скобеева, его сестру Варвару и брата Лаврушку, чванливого боярина Тугай-Ределина и его душевно чистую дочь Анну, хитрую Мамку, боярина Афанасия Ордын-Нащокина и его сына Саввушку…

Один из ведущих мастеров оперного либретто С. А. Це-нин (кроме Т. Н. Хренникова с ним с удовольствием работал Д. Б. Кабалевский и ряд других известных советских композиторов) умело отобрал из пьесы Д. В. Аверкиева наиболее оперно благодарные

сюжетные ходы, тактично, со вкусом облагородил героев, опоэтизировал их лирические отношения. В частности, «карьеристские» поначалу отношения Фрола к Аннушке естественно и непосредственно «смодулированы» им в искреннее чистое чувство к девушке. Сердечной предстает и дружба Фрола и Саввушки, лишенная элементов как заискивающего подобострастного отношения к сыну знатного боярина со стороны Фрола, так и равнодушно-пренебрежительного отношения к простолюдину со стороны Саввушки.

Это опоэтизирование образной ткани литературного первоисточника выполнено С. А. Цениным с убеждающей художественной силой. Веришь и благородному энергичному Фролу, и недалекому, но сердечному Саввушке, и прямой в своих чувствах Варваре, и умному Афанасию Ордын-Нащокину, и пылко полюбившей с первого взгляда своего суженого Аннушке. Но главный результат, достигнутый либреттистом, — установление теснейших творческих контактов с композитором. Дело здесь, конечно, заключается не только в личных свойствах доброжелательного, сердечного характера Т. Н. Хренникова, но и в том, что по всему складу его композиторского дарования ему просто необходимо полнейшее взаимопонимание с соавтором-драматургом. Взаимообусловленность, синтетическая неразрывность образов музыкального и литературно-поэтического чрезвычайно важна в его оперных партитурах.

Качество это, как мы показали, является одной из существенных черт оперы «В бурю». Не в меньшей мере оно наличествует и в «Безродном зяте», но раскрывается в ином аспекте. Столь динамичного сюжета, такой «пружинной напряженности» его, как в первой опере, здесь нет. Действие второй оперы развивается в соответствии с традициями избранного жанра. В нем есть и переодевания, и погони, и умелая оттяжка счастливого конца, но все это находится в лирико-комедийной, отнюдь не драматически-трагедийной сфере.

Поэтому в аспекте взаимоотношений с либреттистом на первый план выходит здесь обостренное внимание к окрашенности слова, фразы. Комедийность, юмор, которые играют в этом произведении столь большую роль, настоятельно требуют от либреттиста высокой литературной техники, мастерской игры со словом. И Т. Н. Хренников,

по весьма авторитетному в данном случае свидетельству С. А. Ценина, раскрылся в процессе этой совместной работы как большой художник.

Лексика либретто «Безродного зятя» отличается сочностью, красочностью, ярким народным колоритом. Речь каждого персонажа индивидуально-ярка. Некоторые из них имеют своего рода «словесный лейтмотив». Таково, в частности, излюбленное присловье Тугай-Редедина «Ну, сухо-дерево…». Примечательно, что Т. Н. Хренников в подобных случаях сразу же «подхватывает» эмоциональную тональность лексической фразы и обостряет ее выразительность великолепной по образной точности и впечатляющей силе музыкальной характеристикой. Сразу же западает в память, кстати, и лейтмотив, предваряющий почти во всех случаях появление Тугай-Редедина и раскрывающий нам его ограниченность, тупость, чванливую спесь. Музыка лейтмотива этого неуловимо напоминает чем-то стилистику лейтмотивов Хованского, пристава из «Бориса Годунова», не имея, впрочем, прямых интонационных аналогий.

Еще ярче протяженная развернутая мелодия, сопровождающая речитативные фразы Мамки. Отчетливо танцевальная по колориту, но при этом какая-то «покачивающе-спотыкающаяся», она окрашена типично хренниковским улыб-чатым юмором и прекрасно раскрывает характер добродушной, искренне любящей Аннушку пожилой женщины, у которой, увы, неистребимо влечение к чарочке, из-за чего, собственно, и происходят все события сюжета. Умело угощая Мамку все новыми и новыми чарочками, Фрол и к боярышне проник, переодевшись старухой-ворожеей, и с Аннушкой сумел остаться наедине, и увезти ее с собой якобы в монастырь к тетке-игуменье…

Если к Мамке Т. Н. Хренников относится с добродушной улыбкой, то к приказчику и подьячему, стремящимся в 1-й картине отдать в вечную кабалу Тугай-Редедину трех мужиков-недоимщиков, он беспощаден. Их краткая музыкальная характеристика иронично-саркастична. Напоминая отдаленно Подьячего из «Хованщины», она решена по сравнению с ней в ином ключе. Перед нами жадные, злые слуги власть имущих.

Однако этот образный пласт в партитуре «Безродного зятя» не основной. Главное внимание композитор уделил здесь линии лирических и дружеских взаимоотношений, связывающих молодых героев. Искренняя любовь Фрола и Анны, Варвары и Саввы, сердечная

дружба Фрола и Саввы — все это воплощается и в речитативных сценах, и в ариях, и в дуэтах. Последние играют в опере особенно большую роль. Насыщенность ее такими «парными ансамблями» позволяет даже говорить о результативном поиске Т. Н. Хренниковым новой, особо действенной драматургической роли дуэтных сцен. В 1-й картине Фрол и Савва поют дуэт «Нам с тобою, Саввушка, молодость дана, нам с тобою славушка в жизни суждена!». Музыкально-драматургическая ткань 2-й картины включает дуэтную сцену Варвары и Саввы. В 3-й картине есть дуэт Фрола и Анны («Как метель пеленой, серебристой волной»), в 4-й — Фрола и Саввы («В зеленом саду»). В 5-й и 6-й картинах, где стремительность развертывания действия «спрессовывает» почти все сольные и ансамблевые номера, дуэтных сцен нет. Но в целом в партитуре их значение весьма существенно. Тем самым композитор подчеркивает, какую большую роль играет в жизни людей сердечная дружба, светлая чистая любовь. Вообще, главное в музыке «Безродного зятя» — воспевание юности, ее энергии, задора, пылкости и прямоты ее чувств.

Ярко выраженная народная окрашенность сюжета обусловила в «Безродном зяте» близость интонационной сферы партитуры к русскому музыкальному фольклору. Это качество, вообще типичное для творческого почерка Т. Н. Хренникова, здесь оказалось особенно уместным. Оно органично вытекает из условий, в которых формировалось слуховое сознание будущего композитора.

С. А. Ценин, как было указано, подчеркнул превосходное ощущение Т. Н. Хренниковым стилистики русской народно-поэтической лексики. В еще большей степени это, естественно, относится к лексике музыкальной. Музыковед И. И. Мартынов справедливо пишет, что в этой опере «основной характер музыки связан не только с колоритом и образами пьесы, но и с коренными особенностями музыкального мышления композитора, складывавшимися еще в юные годы… он смог тогда усвоить городской и сельский фольклор среднерусской полосы, и это осталось для него важной интонационной базой, обогащавшейся с течением времени и не терявшей своего значения… При этом композитор далек от непосредственного следования фольклорной традиции: как бы глубоко она ни проникла в его сознание, он находит свои собственные интонационные повороты, по которым сразу узнается его музыка. В

опере они подчинены требованиям музыкально-драматической характерности» (41, с. 32).

В этом тонком наблюдении особенно примечательна фиксация яркости и силы творческой индивидуальности композитора. С одной стороны, фольклор является для него важной интонационной базой. С другой — сколь глубоко ни проникает в его сознание фольклорная традиция, он всегда находит свои собственные интонационные повороты. Синтетичное единство фольклорного и индивидуально-характерного — важное свойство творческого почерка композитора (к слову говоря, отсутствие такового всегда рождает пассивное «фольклорное цитатничество»). Именно оно часто придает неповторимое своеобразие его музыке. Это ясно ощущалось и в опере «В бурю». Вспомним хотя бы изумительный хор «Пахать бы теперь», столь близкий по колориту народной музыке и вместе с тем не похожий ни на один ее образец.

В партитуре «Безродного зятя» мы также найдем много подобных примеров. Неуловимо напоминает народные причитания, но именно лишь «неуловимо напоминает» скорбное трио ожидающих своей кабальной записи мужиков из 1-й картины («Нынче солнышко подымалося»). Ярко фольклорны по интонационной окрашенности и вместе с тем неповторимо-характерны женские хоры, открывающие 3-ю («Ой, боярышня, краса, да краса») и 4-ю картины («Во поле, во поле белый лен…»). Подобное же можно сказать и о поэтичной колыбельной Лаврушки из 2-й картины, где мальчик успокаивает себя после пережитых нервных потрясений.

Все это музыка, обладающая мгновенной запоминаемостью. Столь характерное для Т. Н. Хренникова умение одним интонационным штрихом, одной деталью придать звуковому образу неповторимую красоту раскрывается здесь полно и ярко. Неоднократно он, в частности, пользуется генетически выросшим из прокофьевской лексики приемом своего рода «лейткадансов», когда каждая фраза развернутого эпизода кончается одним и тем же эффектноброским мелодическим построением. Такой лейткаданс есть в хоре девушек «Ой, боярышня, краса, да краса». Еще более важен подобный лейткаданс в хоровой сцене 1-й картины, где он цементирует форму целого.

Хоровая сцена эта, являющаяся основным структурным компонентом 1-й картины, прекрасно раскрывает музыкально-драматургическое мастерство композитора. Не случайно первое же знакомство с ее музыкой произвело столь яркое впечатление на С. А. Ценина. В картине этой, где, как и в аналогичной сцене из «Декабристов» Ю. А. Шапорина, развиваются в ярко индивидуальном ключе некоторые приемы, найденные в свое время А. Н. Серовым во «Вражьей силе», много великолепных страниц. Но, пожалуй, лучшая из них — заключительное трио освобожденных от кабалы мужиков «Тень, тень, веретень! Развеселый нынче день!».

Эту сцену можно отнести к ярчайшим взлетам таланта композитора. Мелодия этого трио (автор проводит его музыкальный материал еще раз в качестве постлюдии всей оперы, подчеркивая тем самым его формообразующую роль), казалось бы, предельно проста, но при всем том интонационно неповторима. В ней сконцентрированы и поэтичность, и душевная чистота, и улыбчатый юмор. Звучащая в основном пианиссимо, растворяющаяся в некоем «серебристом перезвоне», она как бы подернута дымкой, ажурной вуалью поразительной красоты.

Форма 1-й картины выстроена композитором мастерски. В ней 5 интонационно-опорных центров — хоровая сцена «Прощай, прощай, маслена неделя», трио мужиков «Нынче солнышко подымается», монолог Фрола «Богата, именита…», его первый дуэт с Саввушкой и упомянутое заключительное трио. Смена их происходит с убеждающей музыкально-драматургической логикой. Закономерности контрастов сольных, хоровых, ансамблевых и оркестровых красок, смены метроритмов, темпов, динамических нюансов, тональные взаимоотношения — все это глубоко продумано композитором. И все воспринимается как естественно текущий поток музыки, в котором как бы сами собой рождаются, возникают, сменяют друг друга все новые и новые музыкальные образы. Такова всегда сила таланта во всеоружии подлинного мастерства…

Генезис музыкальной стилистики «Безродного зятя» не ограничивается широко трактованной фольклорной сферой. Мы уже упоминали о свободном претворении композитором некоторых традиций М. П. Мусоргского, А. Н. Серова. Без «точного адреса», но, бесспорно, к сфере русской классики принадлежат в генетическом

аспекте дуэт Фрола и Анны из 3-й картины («Как метель пеленой, серебристой волной»), лаконичное ариозо Анны из 5-й картины («За окном моим зори меркнут, зори ясные, зори весенние»), монолог Тугай-Ределина из 5-й картины («Ночью осеннею, ночью безлунною»). В последнем, кстати, Т. Н. Хренников находит живой жизненно достоверный штрих обрисовки характера чванливого боярина, благодаря которому образ сразу выходит из гротесково-сатирической сферы и обретает психологическую объемность. В ариозо Саввушки из 4-й картины («Заря, догорая, бледнеет») ощутимо оперное претворение русского бытового романса прошлого века.

Но все это лишь «просматривается в музыковедческий микроскоп». Непосредственное же восприятие музыки каждый раз связывается с творческим почерком композитора, его характерными приметами, сформировавшимися четко и определенно еще в Первой симфонии, Первом фортепианном концерте, первых опытах театральной музыки.

И говоря о характерных приметах этих, в связи с оперными партитурами следует подчеркнуть, что одно распространенное утверждение, будучи само по себе правильным, в то же время создает неверную акцентировку отдельных черт музыкального языка композитора. Речь идет о песенном мелодизме.

Да, конечно, кантиленная песенность — очень существенный компонент его творческого почерка. Но ею он отнюдь не ограничивается. Мы пытались это показать в связи с рассмотрением дискуссии, возникшей после премьеры оперы «В бурю». Партитура «Безродного зятя» также ничуть не в меньшей степени убеждает в том, что для Т. Н. Хренни-кова — автора опер — характерно синтетическое единство ариозного и речитативного начал. Гибких выразительных речитативных фраз много во 2-й, 3-й, 4-й, 5-й картинах. Они играют заметную роль в структуре ансамблево-хоровой по преимуществу 1-й картины. Практически полностью основана на речитативных и полуречитативных мелодических построениях 6-я картина. Хоровые и сольные эпизоды здесь лаконичны и играют по преимуществу роль контрастирующего формообразующего компонента.

В «Безродном зяте» Т. Н. Хренников вновь подтвердил свое мастерское владение выразительными красками человеческого голоса. Все партии написаны им в вокальном плане очень эффектно и притом

удобно для певцов. Трудные ноты крайних регистров неизменно оказываются итоговыми кульминациями динамических нарастаний, что, как правило, и обладает большей впечатляющей силой, и дает голосовому аппарату естественное, а не болезненное напряжение, как при резких неожиданных интервальных скачках. Убедительные примеры тому — монолог Фрола из 1-й картины, ариозо Анны из 5-й картины, дуэт этих же героев из 1-й картины и особенно монологи Тугай-Редедина из 5-й картины, где высокий уровень динамизма и экспрессии достигается в самом удобном для баса регистре, а крайняя верхняя нота —*ми-бемоль*малой октавы, которая, как известно, звучит ярко, эффектно и без малейшего напряжения у басов-солистов.

Комическая опера доказывала и доказывает свою популярность на протяжении едва ли не всей четырехвековой истории жанра. К сожалению, советские композиторы обращали на нее сравнительно мало внимания. Устойчиво репертуарных, мастерски совершенных ее образцов в их творчестве сравнительно немного. Такие примеры, как «Укрощение строптивой» В.Я. Шебалина, скорее исключение, подтверждающее правило. Да и это талантливое произведение то появляется на театральной афише, то исчезает с нее. К тому же сравнение ее и других творчески удачных советских комических опер с «Безродным зятем» выявляет еще одно существенное обстоятельство, на которое справедливо обратил внимание музыковед И. И. Мартынов. Почти все они написаны на сюжеты зарубежной классической литературы. Т. Н. Хренников обратился к русской тематике, органически близкой характеру его дарования, и добился значительного успеха. Комедийно-бытовой сюжет Д. В. Аверкиева, обращенный в прошлое еще во времена написания пьесы, он прочел с позиций современного художника. Современное видение это определяется двумя факторами. Во-первых, Т. Н. Хренников значительно обострил конфликт между знатными и «безродными» героями, показав в противопоставлении образов Тугай-Редедина и Фрола Скобеева тупую чванливость уходящего со сцены истории боярства и душевную глубину, энергию и смелость простого горожанина. Во-вторых, в образах лирических персонажей он ярко воплотил красоту и поэтичность вечных чувств дружбы, любви, сердечной приязни, воспел чистоту и пылкую увлеченность молодости, что хорошо корреспондирует нашей современности.

* * *

Сценическая история второй оперы Т. Н. Хренникова, несмотря на ее устойчивую популярность, не столь богата и содержательна, как того достойны высокие художественные качества произведения.

Рождаясь, как и опера «В бурю», в стенах Музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко (в 1941 году Музыкальный театр имени Вл. И. Немировича-Данченко и Оперная студия имени К. С. Станиславского были объединены в единый творческий коллектив, существующий поныне как Академический музыкальный театр, носящий имена двух великих реформаторов сценического искусства), она встречала самый теплый прием постановщиков и исполнителей.

«Великими друзьями будущего спектакля, — вспоминает С. А. Ценин, — стали С. А. Самосуд, перешедший в наш музыкальный театр, и хормейстер А. С. Степанов. Приступив к работе, Самосуд постоянно просил повторить для него тот или иной особенно нравившийся ему отрывок, и тогда его лицо озарялось обаятельной улыбкой. Он не жалел слов для выражения своих симпатий к автору и произведению» (70, с. 122). Симпатии эти, когда за пульт встал один из крупнейших мастеров советской дирижерской школы," естественно, дали очень яркий творческий результат. Под стать дирижеру по масштабу таланта были его товарищи по постановочному коллективу — режиссеры А. Д. Попов и М. И. Кнебель, художник Б. И. Волков, хормейстер А. С. Степанов. Все они также с горячим увлечением работали над выпуском нового спектакля.

Среди исполнителей наибольшее впечатление производили В. Андриевский, В. Канделаки (Тугай-Ребедин), С. Големба (Мамка), Ю. Юницкий (Фрол Скобеев), Д. Потаповская и Ю. Прейс (Анна), Л. Авдеева, Т. Янко (Варвара), Т. Юдина, Г. Зенкова (Лаврушка, брат Фрола), Г. Дударев (Афанасий Нащокин), Н. Коршунов (Савва Нащокин).

Спектакль шел с успехом у слушателей. Реакция прессы, однако, была неоднородной. Газета «Советское искусство», в частности, развернула широкое обсуждение оперы «Фрол Скобеев» (таково было первоначальное название произведения), в котором все участники его с редким единодушием обвиняли композитора в увлечении архаикой,

стариной, в отрыве от животрепещущей современной тематики. Объяснялось это, видимо, тем, что дело происходило в начале 50-х годов, когда чуть ли не от каждой новой оперы, привлекшей внимание общественности и широкого зрителя, ожидали немедленного решения всех творческих проблем, стоявших перед советским оперным жанром. Упреки эти в адрес Т. Н. Хренникова были несостоятельны. Вторая опера его была, конечно же, сочинением, где мироощущение советского художника раскрывалось глубоко и убедительно. Дело ведь не в выборе тематики (а критические замечания по «Фролу Скобееву» концентрировались именно в этой сфере), а в принципах трактовки ее. Трактовка же сюжетных коллизий повести Д. В. Аверкиева была проделана Т. Н. Хренниковым и С. А. Цениным, бесспорно, с современных позиций.

Композитор и либреттист, однако, отнеслись ко всем критическим замечаниям чрезвычайно внимательно и, что особенно существенно, тщательнейшим образом проверили восприятие оперы исполнителями и зрительским залом. В результате была создана вторая редакция произведения, получившая название «Безродный зять». Нами рассматривалась именно эта редакция, поскольку принципиальных изменений в либретто и в партитуру не вносилось, а дело сводилось главным образом к различного рода купюрам и связанной с ними редакционной «ретуши» литературного и музыкального текста с тем, чтобы добиться максимальной сценической действенности целого. В этой редакции опера и идет теперь на сцене Академического музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. Постановочный коллектив нового спектакля включал режиссера П. С. Златогорова, дирижера К. Абдуллаева, художника С. Я. Лагутина, хормейстера И. К. Мертенса. В исполнительский состав вошли лучшие солисты труппы. Среди них следует назвать Я. Кратова, О. Кленова (Фрол Скобеев), В. Каевченко, С. Корецкую, Л. Петропавловскую (Анна), Н. Исакову, Э. Саркисян (Варвара), Т. Янко (Мамка), В. Громову (Лаврушка), Л. Болдина (Тугай-Ределин), Е. Максименко (Афанасий Ордын-Нащокин), Ф. Дубровского, А. Мищевского (Савва).

Премьера второй редакции оперы состоялась в 1966 году, и с тех пор спектакль этот не сходит с афиши театра, живя активной творческой жизнью, пополняя исполнительский состав талантливой

молодежью. К сожалению, немногие другие оперные коллективы (Новосибирска, Харькова, Таллина) обратили внимание на «Безродного зятя».

Именно к сожалению, ибо высокие художественные достоинства этой партитуры не должны оставаться в тени. В жанре советской комической оперы «Безродный зять» — одно из самых ярких творческих достижений.

«Мать»

Повесть М. Горького «Мать» не случайно привлекла внимание Т. Н. Хренникова. Ее общественно-политическое и литературно-художественное значение было высоко оценено В. И. Лениным еще до выхода из печати. «…Книга — нужная, много рабочих участвовало в революционном движении несознательно, стихийно, и теперь они прочитают «Мать» с большой пользой для себя», — сказал В. И. Ленин. «Очень своевременная книга!» — добавил он и одобрил, что М. Горький «поспешил ее написать» (13, с. 7). Действительно, вышедшая в свет в 1907 году перед разгулом столыпинской реакции повесть М. Горького воспитывала у революционеров твердую уверенность в неизбежности победы пролетарской революции, необходимость соединения рабочего движения с социалистическим сознанием.

Повесть отличалась многогранностью изображения жизни русского народа. В ней показывалось последовательное развитие различных этапов революционной борьбы, постепенное формирование политического сознания рабочих и крестьян, процесс становления их характеров под влиянием революционных событий. Главные герои ее — Ниловна, Павел Власов, Андрей Находка, их товарищи и друзья получили психологически объемное, скульптурно яркое воплощение. Островыразительно были прочерчены кульминации — контрастные столкновения революционно настроенного народа и представителей самодержавия во время первомайской демонстрации на заводе, на суде, в финальной сцене на вокзале. Это давало предпосылки для оперного претворения повести М. Горького, однако «перенаселенность» ее эпизодическими персонажами, своеобразная

полифония развивающихся в ней сюжетных линий создавала при этом и немалые трудности. Они, быть может, были не столь значительны, как при оперном переосмыслении «Одиночества» Н. Е. Вирты, но все же достаточно существенны.

Как и во время работы над оперой «В бурю», Т. Н. Хренников избрал своим либреттистом А. М. Файко. Либретто значительно отличалось от повести М. Горького. В нем сохранены лишь основные идейные и сюжетно-композиционные линии и отобран необходимый минимум действующих лиц. В результате была создана хорошая драматургическая основа для оперного произведения. Верно оценил итог творческой работы Файко музыковед Ю. А. Кремлев: «Либретто оперы «Мать» заслуживает положительной оценки. В нем — при очень большом, неизбежном сжатии фабулы — сохранены основные конфликты и образные контрасты повести Горького, а отдельные отступления не нарушают цельности общего замысла» (30, с. 14).

В сущности, повесть М. Горького стала отправной точкой для создания самостоятельного художественного сочинения иного жанра, со своими закономерностями архитектоники, со своей логикой развития. Из более чем полусотни персонажей повести в либретто оставлено 18 поющих действующих лиц. Поэтому появились смещения некоторых сюжетных коллизий, соединение в одном оперном персонаже характеристик нескольких разных действующих лиц, взятых из повести. В частности, табельщик Исай Горбов превращается в обобщенного жандармского сыщика-шпиона. В опере именно он выслеживает Пелагею Ниловну на вокзале, предавая ее жандармам. Соответственно этому происходящий в повести значительно ранее эпизод его убийства, довольно подробно разработанный М. Горьким, исключается из либретто.

Другой пример. В опере нет Рыбина и всей связанной с ним сюжетной линии нарастания революционной борьбы в деревне, поскольку это потребовало бы значительного расширения и без того уже четырехактной, восьмикартинной драматургической конструкции. В либретто больше, чем в повести, разработан образ Сашеньки, вносящий в оперу лиризм, ярче показано ее глубокое чувство любви к Павлу Власову, их взаимное чувство, что вносит новые нюансы и в характеристику главного героя. По-иному, более подробно и

значительно, чем в повести, представлен в либретто образ Николая Весовщикова.

И еще одно, весьма существенное. М. Горький уделил много внимания изображению страшной жизни рабочих, прозябающих в грязной, темной слободке. Вспомним хотя бы пронзительно-яркие страницы, где рассказывается о пьянице Михаиле Власове, об унижениях, о систематических побоях, которым он подвергал свою жену, о горе и страданиях Пелагеи Ниловны. Да и другие мрачные бытовые картины занимали в повести много места. А. М. Файко почти полностью исключает бытописание старого мира, которое в условиях оперного жанра могло привести к обнаженному натурализму. Он делает акцент на появлении нового поколения рабочих — сознательных, активных борцов против самодержавия. Их романтически приподнятая, оптимистическая вера в. счастливое будущее, их сознательная революционная борьба за осуществление социалистического идеала становятся основой либретто.

* * *

Вопрос о том, кто именно является центральным героем оперы «Мать», не может быть решен однозначно. Революционеры — Павел Власов, Андрей Находка, Сашенька, Николай Весовщиков, их друзья, весь коллектив фабричных рабочих и, конечно, сама Пелагея Ниловна — все они связаны между собой и в совокупности составляют чрезвычайно интересный коллективно обобщенный образ положительного героя, который, являясь цельным в своей идейной устремленности и некоторых общих чертах характера, в то же время ярко индивидуален в частных конкретных «эмоциональных тональностях» этой группы персонажей. В плане музыкальной драматургии это общее раскрывается через интонационную сферу революционных песен, равно близкую всем положительным героям, индивидуальное — воплощается посредством «персональных» сольных номеров. У Ниловны это ариозо «Егорушка! Вихрастый озорник», ария «Нет, господи, молиться не могу!» и «Нет, не могу поверить…», рассказ о суде над Павлом в заключительной картине. У Андрея Находки — множество ярких «лидирующих» фраз в

ансамблевых сценах. У Весовщикова — ариозо «Уйти бы мне в Сибирь». У Сашеньки — ария «Льет целый день» и вокализ.

В центре музыкальной характеристики Павла Власова его речь на суде, на интонациях которой построено последнее ариозо Ниловны в финале оперы (в обоих интонационной основой служит одна и та же порывисто напряженная, устремленная вверх мелодия унисона струнных). Кро-ме того, в его партии есть дуэты с Ниловной, с Находкой, трио с Ниловной и Находкой, дуэт с Сашенькой. И наконец, Павел Власов играет ведущую роль во всех хоровых сценах, являясь в них не просто запевалой, но своеобразным катализатором динамизации музыкальной драматургии.

Хоровые сцены эти построены, как уже было сказано, в основном на лексике революционных песен. Подчас Т. Н. Хренников прибегает в них даже к тому приему, который десятилетие и более спустя стал называться коллажем. Но, в отличие от коллажа в собственном' смысле слова, мелодии эти являются у него не инородной контрастной инкрустацией в музыкальную ткань, а ее органическим компонентом. В кульминационных же моментах массовых сцен они предстают как некий интонационный концентрат предшествующего музыкально-драматургического развития. Эмоциональный строй их в целом носит обобщенный характер. Образная доминанта хоровых эпизодов (в соответствии с избранной композитором опорой на мелодику популярных песен революции) — эмоции душевного подъема, волевого напора. Большую роль в них играют четырехдольные пунктирные ритмы с четко выраженной маршевой окрашенностью. Эмоциональный спектр арий, ариозо и дуэтов, характеризующих положительных героев, гораздо более широк. Это и печаль, и любовный порыв, и сосредоточенное раздумье, и драматичное напряжение всех сил души в экстремально-стрессовых психологических ситуациях, возникающих в узловых точках сюжетных линий.

Характерно, что при этом Т. Н. Хренников никогда не отказывается от опоры на мелодизм, более того — на песенную кантиленность, справедливо убежденно веря в безграничность ее выразительных возможностей.

Как видим, персонажи революционного лагеря обрисованы композитором психологически многопланово. Музыкальные

характеристики их скульптурно рельефны, обладают каждая ясно выраженным индивидуальным колоритом.

Вторая группа музыкальных образов партитуры оперы «Мать» связана с действующими лицами, носящими жанрово-фоновую функцию. Сюда относятся характеристика торговки Марьи Корсуновой, получившая запоминающийся танцевальный лейтмотив, вступительный хоровой вальс «Осень темная, темь ненастная», секстет фабричных сторожей, пляски рабочих в 5-й картине, хор пассажиров на вокзале «Свистит чугунка, стучат колеса», песня пьяного купчика «Сам не знаю почему». Как обычно у Т. Н. Хренникова в подобных случаях, музыка их чрезвычайно ярка и в этом плане вполне соотносима с его наиболее популярными песнями, с аналогичными по броскости, по мгновенной запоминаемости номерами других опер, музыки к драматическим спектаклям, к кино- и телефильмам. Жаль, что, изъятые из контекста оперы, они получают такой образный характер, при котором их концертная пропаганда становится затрудненной. Досадный и редкий парадокс талантливейшего сочинения!

Третья группа персонажей — это власть имущие и их клевреты — директор, председатель суда, судебный пристав, Исай Горбов, жандармы. В плане музыкальной драматургии все они занимают подчиненное положение, характеристика их ограничивается в основном выразительными, но замкнутыми, не претерпевающими развития лейтмотивами. Лейтмотивы эти «находятся в состоянии конфронтации» с остальной музыкальной тканью благодаря отсутствию в них кантиленного мелодизма, столь характерного для партитуры в целом. Здесь перед нами возникает любопытное претворение композитором тех принципов обрисовки отрицательных персонажей, которые широко применялись русскими классиками, начиная с глинкинского «Руслана».

Рассмотрим вкратце, как проходит развитие сюжетных и музыкально-драматургических линий в опере «Мать».

Первая картина имеет вводный, предваряющий характер. Она как бы настраивает нас на ожидание будущих событий. Трехчастное музыкальное построение ее (с играющей роль репризного обрамления песней «Осень темная, темь ненастная») органически вытекает из трехчастной драматургической структуры, где первой и

заключительной частями является показ быта рабочей слободки, а контрастной серединой — начальное экспонирование образа Павла Власова. Эпизоды эти противопоставляются по многим параметрам: тонально, жанрово — опора на песенные интонации в хоре и на декламационно-мелодические в монологе, по формообразующим признакам — куплетность и вариационность в хоре и развернутое сквозное развитие в монологе, где реплики Матери стимулируют появление каждого нового раздела патетически-приподнятой сцены[6].

Вторая картина продолжает экспозицию положительных действующих лиц и является новым этапом ее, так как показывает центральную группу этих персонажей — революционеров-подпольщиков. Перед нами возникают разнообразные характеры: веселый, никогда не унывающий Андрей Находка со своим жизнерадостным лейтмотивом, уже звучавшим в 1-й картине; Егор Иванович, которому кружковцы отчитываются в проделанной работе (появляется энергичный, четкий ритм перед их хором «У наших листовок успех небывалый»); выделяется образ Николая Весовщикова благодаря его арии-размышлению «Уйти бы мне в Сибирь, в тайгу»; ощущение эмоционального единства придается образам Сашеньки и Павла Власова в оригинальном лирическом дуэте, когда каждый из героев выражает свои глубоко скрытые чувства без непосредственного общения друг с другом.

Архитектоника музыкальной драматургии во 2-й картине строится иначе, чем в 1-й. Метод развития материала разомкнутый, «открытый», ощутимо тональное устремление к концу сцены. Все тональности расположены так, что сначала квартовое соотношение приводит к доминанте лирической кульминации сцены — дуэта Сашеньки и Павла, а затем единый поток тонального развития подготавливает общую тонику. Следует отметить хор «Довольно нам горя, довольно ненастья, довольно безумных насилий царя!» участников революционного кружка. В дальнейшем он становится своего рода рефреном, сопутствующим каждому значительному активному действию революционеров.

Кульминация 2-й картины — выразительный монолог Матери «Нет! Пусто… не могу. Я не могу молиться». Завершая драматургически важную сцену ареста Павла, Находки и Николая Весовщикова, он акцентирует драматизм сюжетной ситуации и

одновременно высвечивает начало душевного перелома в отношении Матери к революционной деятельности сына и его друзей. Здесь заканчивается экспозиция образов положительных героев произведения, и здесь же находится высшая точка первой «эмоциональной волны» развития сценического действия. Потому-то композитор и делает этот эпизод своего рода итогом тонального плана картины в целом. Музыкальные выразительные средства, в совокупности с сюжетной драматургией, выделяют финал 2-й картины как важный формообразующий момент всего произведения.

Следующая наиболее крупная в опере «волна» динамики сюжета с еще более значительной второй кульминацией объединяет 3-ю, 4-ю и 5-ю картины.

Действие третьей картины происходит на фабрике. Собственно музыкальные закономерности отходят в ее архитектонике на второй план, поскольку здесь важна собственно сценическая драматургия: показ первого возмущения фабричных рабочих «болотной копейкой» (хор «Несправедливо! Несправедливо! Закона нет такого») и активных действий Матери — распространение ею листовок. Образ Матери (ария: «Нет, не могу поверить») противопоставлен враждебному миру — обыскивающим сторожам — и слит с поддерживающими ее революционно настроенными рабочими (хор «Много сноровки у нашей торговки»). Примечательно, что контраст противостоящих друг другу сил усилен тональным тритоновым соотношением.

В четвертой картине главное — показ коллектива революционеров, раскрытие их чувств, характеров, душевных устремлений. Сценического действия здесь мало, поэтому музыкально-выразительные средства выступают на первый план. Картина лишена контрастных противоречий (небольшая размолвка Матери и Павла лишь оттеняет последующее еще большее единение героев). Характерно в этом смысле, что крайние части картины — дуэт и терцет — построены на одной теме песни дружбы «Друзья идут дорогой одной». Тональная близость всех разделов 4-й картины (песня дружбы, выразительный дуэт Матери и Павла «Сын мой, сын мой — Мама, друг мой близкий», строго целомудренная, эмоционально сдержанная сцена Павла и Сашеньки) также служит объединяющим моментом.

Динамизм пятой картины определяется как стремительностью развертывания событий, так и их динамическим напряжением. Драматургическая импульсивность развертывающейся перед зрителем картины первомайской демонстрации, возникающая как кульминация всей «второй сюжетной волны», схватка с войсками и жандармами закономерно вызывают динамизм музыкальной формы. Структура ее определяется здесь многотемностью, многообразием различных эпизодов. Однако это не приводит к дробности архитектоники. Грани разделов ясны. Распределение формообразующих функций между ними четко и определенно. «Разомкнутость» конструкции напоминает 2-ю картину. Близок к ней и круг избираемых композитором тональностей, но здесь нет тонального завершения.

Как и во 2-й картине, ощутимым узлом концентрации эмоций является здесь хор «Довольно нам горя, довольно ненастья, довольно безумных насилий царя!». Музыкальная интонационная близость обоих хоровых фресок подчеркивается использованием одинаковой ритмической фигуры, способствующей в обоих случаях динамизации музыкальной ткани. Таким образом, в самых разных аспектах — конструктивно, тонально, интонационно, ритмически, сценически зрелищно — акцентируется преемственность 2-й и 5-й картин. От революционного кружка к массовому выступлению народа против самодержавия — так прочерчивается эта важнейшая драматургическая линия произведения.

Эта «музыковедческая скрупулезность» в данном случае важна, поскольку до сих пор бытует мнение, что в творческом почерке Т. Н. Хренникова доминирует импровизационная непосредственность кантиленного мелоса. Не умаляя его существенной роли, следует подчеркнуть, что структура формы, мастерская архитектоника у него также очень важны.

В партитуре оперы «Мать» в целом, и в 5-й картине в частности, заметную формообразующую роль играют мелодии революционных песен. Введение их в музыкальную ткань оперы было отмечено критиками как положительный факт. Приведем высказывания В. Ф. Кухарского и Ю. А. Кремлева: «Хренников использует в опере также подлинные образцы песенного фольклора, получившие широчайшее распространение среди народа в период первой русской революции. Напевы «Варшавянки», «Марсельезы», песни «Смело, товарищи, в

ногу», звучащие в сценах первомайской демонстрации, при столкновении рабочих-манифестантов с полицией и царскими войсками, ярко оттеняют динамику стремительно развивающегося действия и в то же время верно и естественно подчеркивают исторический колорит изображаемых в опере событий» (35, с. 11).

«…В сцене демонстрации нас привлекает та чуткость, с которой композитор вводит отрывки из известных революционных песен, показывая бурный рост народного возмущения. Чуткость Т. Хренникова к драматургическим возможностям ритма здесь ясно дает себя знать. Хочется особо отметить и сильный драматургический контраст в конце 5-й картины, когда музыка тревожного раздумья Ниловны, вновь потерявшей уведенного солдатами сына, вдруг сменяется маршеобразными отзвуками революционной песни, напеваемой вдали Павлом и его друзьями» (32, с. 102–103).

В настоящее время подобный прием называется коллажем. Но здесь он имеет принципиально иное драматургическое значение. Как уже было отмечено, мелодии эти не являются инородной инкрустацией по отношению к музыкальной ткани в целом. Они органически возникают в кульминационных эпизодах как музыкально-образный концентрат развертывающихся событий. 5-я картина оперы — яркий пример тому. В вершинной по динамизму сцене столкновения демонстрантов с царскими войсками контраст мелодически ярких революционных песен с короткими, подчеркнуто немелодичными лейтмотивами жандармов дает чрезвычайно интенсивное интонационное напряжение. Драматически заостренное сопоставление это насыщено властной силой эмоционального тока, отражающего мужественное сопротивление революционеров. Широкие волевые интонации революционных песен рельефно вписываются в могучий разворот хоровых партий. Смена песен обусловлена все большим нагнетанием эмоций. Коллаж насыщен динамикой. Он становится внутренне обусловленным, образно и сценически выразительным, четко акцентируя главную кульминацию всего произведения — вершину его второй интенсивной эмоционально насыщенной «сюжетной волны».

Следует подчеркнуть, что с точки зрения формы всей оперы в целом 5-я картина попадает в область «золотого сечения». Превосходный пример композиционного мастерства Хренникова!*И*еще

одна подобного рода деталь, свидетельствующая о тщательной продуманности всей партитуры: для центрального эпизода картины — квинтета революционеров «Свергнем могучей рукою гнет роковой навсегда и водрузим над землею Красное знамя труда» — автор избрал светлый торжествующий мажор (здесь используется мелодия революционной песни «Смело, товарищи, в ногу»), который, вопреки драматичной сценической ситуации, внушает уверенность в конечной победе революционных сил.

Третья, заключительная «сюжетная волна» захватывает 6-ю, 7-ю и 8-ю картины. Они составляют итоговый этап развития главных музыкальных образов: в 6-й и 7-й картинах заканчивается лирическая линия Сашеньки — Павла; в 7-й картине — образ Павла; 8-я картина, музыкально тесно связанная с 7-й, завершает развитие образа Матери и всю оперу.

Лирическая шестая картина контрастирует с предыдущими и последующими массовыми сценами. В картине этой происходит наиболее значительное изменение либретто по сравнению с повестью М. Горького. Побег Весовщикова и встреча его с Матерью заменены приходом Весовщикова после побега к Сашеньке, благодаря чему увеличивается ее драматургически действенная роль. Кроме того, более определенно, чем в повести, выяснены близкие отношения Сашеньки и Матери. Тонально эта картина связана с кульминацией 5-й картины.

В седьмой картине действие вновь динамизируется, и вместе с тем она как бы подводит итог образной характеристике и сюжетным действиям главного героя: смысловой центр ее — речь Павла на суде, которая является общей кульминацией развития его образа (далее она послужит интонационной основой сцены Матери на вокзале). 7-я картина содержит и кульминацию лирической линии образа Павла (эмоционально очень точно найденный дуэт Павла и Сашеньки, ярко воплощающий чувство взаимной любви, окрыляющее обоих). Здесь же завершается линия развития обобщенного образа революционеров, когда повторяется уже известная их характеристика «Довольно нам горя, довольно ненастья, довольно безумных насилий царя!».

Восьмая картина в структуре целого играет роль своего рода эпилога, но эпилога сюжетно активного, показывающего дальнейшее развитие линии революционной борьбы против самодержавия (сцена

Матери на вокзале и арест ее жандармами). Не случайна важная роль, которую играют в ней интонации речи Павла на суде. Вкладывая их в уста Ниловны, композитор стремится подчеркнуть возникшую теперь полную идейную общность Матери и сына, окончательное включение ее в коллектив революционеров.

Таким образом, сюжетная и музыкальная драматургия оперы «Мать» имеет развитую экспозицию с первой кульминацией (1-я и 2-я картины), активную разработку с центральной кульминацией (5-я картина) и точно прочерченное завершение всех сюжетных линий (6-я, 7-я и 8-я картины). Внутри этой, казалось бы, простой классической схемы ярко выписаны характеристики и линии развития главных образов — как массовых, так и индивидуальных. Четкость и ясность структуры целого здесь тщательно выверены (напомним хотя бы расположение главной кульминации в точке «золотого сечения»). Перед нами принципы сонатной конструкции, с одной стороны, а с другой — своеобразного рондо, где рефреном служит трижды возникающая (в кружке, на первомайской демонстрации и в суде) тема «Довольно нам горя, довольно ненастья, довольно безумных насилий царя!». Каждое появление ее в неизменной тональности вызывает активное движение к очередной кульминации.

Как видим, партитура оперы «Мать» при внешней простоте ряда выразительных средств отличается тщательной шлифовкой и образных характеристик персонажей, и формы в целом. У композитора были все основания сказать в одном из интервью перед премьерой, вынося свое детище на суд слушателей: «Кажется, я никогда не испытывал такого творческого волнения и не ощущал такого чувства долга, ответственности перед народом, как в эти дни» (см. 41, с. 35).

Какова наиболее примечательная черта музыкального языка партитуры третьей оперы Т. Н. Хренникова? Думается, что из всего сказанного она высвечивается достаточно ясно. Это — отчетливо выраженный примат вокального, кантиленного мелоса. «Образность вокального мелодизма, его естественное развитие, его народные истоки определили правдивость индивидуальных характеристик главных героев его новой оперы, — писал перед премьерой спектакля «Мать» в Большом театре СССР В. Ф. Кухарский. — В основу развития музыкальной драматургии оперы «Мать» положен излюбленный Хренниковым принцип широкой ариозно-песенной

распевности. Однако при всей своей мелодической пластичности и завершенности, — справедливо подчеркивает далее критик, — арии, монологи, ариозо, дуэты Ниловны и Павла, Сашеньки, Находки, Весовщикова не производят впечатления замкнутых в себе «оперных номеров». Верная и острая драматургическая «хватка», свойственная композитору, всегда подсказывает ему нужный контраст, резкую смену мелодической образности, дающих толчок к новому драматургическому развитию. Непрерывность, активность музыкального действия заключены и в самих мелодических характеристиках — глубоко эмоциональных, привлекающих искренностью и естественностью выражаемого чувства, — и в принципе их построения: на длительном нарастании большой, постепенно вздымающейся и ниспадающей мелодической волны» (35, с. 13).

Такой принцип конструирования и развития музыкальной ткани делает партитуру оперы «Мать» исполнительски удобной и выигрышной для певцов и, что самое существенное, рождает у них творческую увлеченность, которая ярко раскрылась в первой постановке оперы на сцене ГАБТа.

Здесь, пожалуй, уместно будет вспомнить, что Тихон Николаевич почти не имеет соперников в умении великолепно показать свое новое произведение на прослушивании в профессиональной среде. У знаменитого дирижера Е. Ф. Светланова есть красочное колоритное воспоминание о том, как Т. Н. Хренников впервые показывал эту оперу постановочному коллективу и солистам Большого театра: «… композитор сел за рояль, вокруг которого тесным кружком собрались дирижеры, певцы — словом, все, кто присут-ствовал при первом показе оперы «Мать» в стенах прославленного театра. Надо было видеть и слышать, как композитор представил свое творение на столь ответственный суд своих авторитетных слушателей! Он играл и пел все вокальные партии, в том числе и хоровые, успевал по ходу исполнения сообщать важные детали, касающиеся поведения героев, делать необходимые пояснения, сценические ремарки и тому подобное. И все это с предельной эмоциональностью, с каким-то необычайным творческим «накалом». Короче говоря, перед нами возникало вполне законченное видение будущего оперного спектакля.

Надо сказать, что этот первый показ автором своей новой оперы во многом предопределил ее яркое воплощение на сцене Большого театра» (59, с. 112–113).

Каждый, кто хоть раз слышал, как великолепно, с какой творческой импульсивностью, невольно передающейся окружающим, исполняет Тихон Николаевич свои произведения, присоединится к данным словам Е. Ф. Светланова. Но при этом весьма важно то, что подобные импульсы несут будущим исполнителям благодарнейший, волнующий и увлекающий их творческий материал. Так было, кстати говоря, и раньше. Сохранились, в частности, свидетельства о ярком, сильном впечатлении, которое производил на труппу Музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко авторский показ первых же фрагментов опер «В бурю» и «Фрол Скобеев». Нетрудно вспомнить, что конечным результатом было рождение превосходных спектаклей, вошедших в историю нашего оперно-исполнительского искусства. Так случилось и с оперой «Мать». Все первые постановки ее (помимо Большого театра СССР и почти одновременно с ним были выпущены спектакли в Горьком и в Ленинграде) вызвали живейший интерес и критики, и зрительской аудитории. Но, конечно, наибольший общественный резонанс получила сценическая интерпретация ГАБТа, поскольку ее осуществляли крупнейшие мастера прославленного коллектива. В качестве режиссера-постановщика был приглашен Н. П. Охлопков, который после своей превосходной постановки «Декабристов» вновь подтвердил, что его ярко индивидуальное видение, благодаря обостренному чувству сценической правды музыкальных образов, оказывается созвучным замыслам композиторов. Постановочное решение оперы «Мать» в ГАБТе выделялось размахом, мощью массовых сцен, скульптурно-рельефной прорисовкой всех драматургических линий. Этому помогала впечатляющая динамичная сценография В. Ф. Рындина (в ней, кстати, было най-дено чрезвычайно яркое звувание насыщенного красного цвета). Впервые на сцене ГАБТа был использован огромный вращающийся круг, придавший масштаб и динамику развертывающемуся действию. Б. Э. Хайкин дирижировал со свойственным ему мастерством, императивно вычерчивая форму целого, добиваясь безупречной ансамблевости массовых сцен и в то же время чутко аккомпанируя в сольных

эпизодах. Среди актерских работ наиболее художественно значительными были образы Ниловны, созданные В. Борисенко, а затем И. Архиповой, и Павла Власова (Ю. Дементьев).

Спектакль «Мать» находился в репертуаре Большого театра СССР в течение нескольких сезонов. Шел он с успехом, и можно лишь сожалеть, что в настоящее время его нет на афише театра. Равным образом подобное сожаление можно высказать и в более общей форме. Художественные достоинства третьей оперы Т. Н. Хренникова столь значительны, что ее хотелось бы видеть чаще на сценах театров. Вероятно, мы будем свидетелями еще не одного ее яркого постановочного и исполнительского прочтения.

«Мальчик великан»

«Мальчик-великан» по жанровой специфике представляет собой некий гибрид: с музыкальной комедией его сближают многие типичные структурные признаки (отсутствие речитативов, преобладание замкнутых, относительно лаконичных сольных номеров, характерная мелодическая яркость и простота музыкальной ткани), с оперой — необычный для комедии сюжет, сказочно-чудесные события которого в целом «противятся» традиционным опереточным либреттным схемам.

Во многом это объясняется тем, что четко определенный адрес аудитории («для детей от 10 лет и старше», как сказано в авторском клавире) требовал от композитора известного самоограничения в выборе выразительных средств. Точнее говоря, такого их отбора, который был бы нацелен на максимальную яркость изложения мысли, художественную простоту, органически не приемлющую всего неоправданно усложненного в данном контексте. Стремление быть во всем понятным маленькому зрителю и слушателю обусловило здесь отказ от полифонических ансамблей, развернутых хоровых сцен и даже от больших симфонических эпизодов, поскольку они будут отвлекать от развития сюжета.

Обусловило тем более, что сюжет этот вовсе не прост. В нем есть не всегда органичная и потому не сразу убеждающая аллегоричность и

«детективные сложности», слежение за хитросплетениями которых требует немалого напряжения внимания.

Далеким «протоимпульсом» «Мальчика-великана» явилась музыка к драматическому спектаклю «Мик», написанная Т. Н. Хренниковым еще в 1933 году для Московского детского театра, руководимого Н. И. Сац. Но именно далеким «протоимпульсом». Когда 36 лет спустя Наталья Ильинична, хорошо помнившая тот яркий дебют в музыке для драматического театра молодого студента Московской консерватории, попросила теперь уже маститого композитора вернуться к переосмыслению своего юношеского сочинения, им была проведена столь капитальная работа, что фактически родилось совершенно новое произведение. Неприкосновенной, в сущности, из музыкального материала осталась лишь сурово-мужественная песня, генетически выросшая из революционных песен-маршей Г. Эйслера и сходных с ними интонационных комплексов эпохи борьбы против поднимающего голову фашизма. Все остальное практически создано заново.

В либретто «Мальчика-великана» (авторы его — Н. Сац и Н. Шестаков, сценический вариант Н. Сац) тема антифашистской борьбы раскрывается в обобщенном сказочноаллегорическом плане. Жестокому самовластному Диктатору, мечтающему о безграничном господстве над миром, противостоят здесь люди труда, борющиеся с ним. Завязкой сюжетной интриги служит изобретение профессором Кабрерой чудесного порошка, с помощью которого все живое на Земле можно увеличить до гигантских размеров. Кабрера хочет его применить в сельском хозяйстве с тем, чтобы навсегда избавить человечество от голода. Диктатор стремится завладеть порошком в преступных целях, превратить с его помощью своих подручных в великанов и завоевать весь мир. В процессе борьбы за волшебный порошок возникает немало динамичных эффектных сцен. Тут и шикарные празднества во дворце Диктатора, и загадочно-сказочный зверинец мадам Ехидны (роли зверей у нее вынуждены играть безработные), и погони, и мгновенные трансформации-переодевания, и путаница с чудесным порошком, подмена его тривиальным снотворным средством.

К сожалению, кое-что в либретто не может вполне удовлетворить. Искусственным выглядит превращение-переодевание безработных в

зверей у мадам Ехидны. К тому же оно лишает действенной активности весь лагерь положительных персонажей из народа. В нем фактически остается лишь рабочий-революционер Ингрэм и его сын Мак, оказывающийся своеобразным «связным» между ним и безработными, одетыми в звериные шкуры, поскольку сам он появляется то в облике обезьяны, то в виде нормального мальчика. Мешает несколько и то, что вся детективная часть сюжетной интриги основывается практически лишь на неоднократных подменах волшебного порошка профессора Кабреры снотворным, следить за которыми порой становится несколько утомительно.

Видимо, хорошо ощущая это, Т. Н. Хренников избрал в данном случае наиболее естественное и оптимальное по возможностям образное решение: не углубляясь в хитросплетения сюжета, давать каждому драматически существенному персонажу яркие музыкальные «персональные характеристики». Почти каждый из 32 номеров авторского клавира является такого рода «звуковым портретом»[7]. В большинстве своем они лаконичны, что, однако, отнюдь не лишает их впечатляющей силы, а, напротив, благодаря скульптурной рельефности интонаций динамизирует ее.

Звуковые портреты эти довольно четко и определенно группируются по 4 интонационным сферам. Первая из них связана с обрисовкой Диктатора, его окружения, его слуг и носит ярко выраженный сатирический характер. Гамма нюансов от иронии до острого гротеска — вот ее эмоциональные краски. Вторая обрисовывает страдания зверей-безработных в зверинце мадам Ехидны, третья — революционный дух народа, борющегося с тиранией, четвертая посвящена характеристике профессора Кабреры.

Больше всего таких звуковых портретов в первой группе — Диктатора и его окружения. Основная музыкальная «визитная карточка» его самого — напористо-энергичные, «злые» маршевые куплеты («Кормить им скот и овощи мне это не рука»). Избалованный сынок Диктатора Аксолотль характеризуется нахально-задиристой песней («Знают взрослые и дети, кто храбрее всех на свете»), его сестра Амблистома — жеманно-кокетливой песенкой («Для мальчиков сражения…») и лукаво-ироничными куплетами («Ну, конечно, если в школе…»), приоткрывающими нам лживость и двоедушие ее натуры. Есть у этих до мозга костей испорченных подростков и своего рода

дуэты-характеристики. В первом из них к мелодии песни Аксолотля «Знают взрослые и дети» подстраивается с эффектно-виртуозными руладами Амблистома. Второй представляет собой пародийный вальс («Терпенье святое»), где брат и сестра перед обедом молят бога о том, чтобы он помог им «осилить второе и первое тоже».

Лихими, стремительными куплетами обрисованы полицейские — «сержант известный» Доберман и сыщик Постный сахар. Первый из этих номеров — сольный марш Добермана, второй — дуэт бравых держиморд («Весь город мы обыщем»). Лихость эта, однако, откровенно гротесковая: топчущаяся на месте мелодия, нарочито тупые (но при этом изысканно-остроумные!) гармонии и ритмические акценты создают образ безнадежной, непроходимой глупости охранников власти Диктатора. Песня и танец мадам Ехидны («Мой зверинец самый лучший в мире») несколько неожиданно, но вполне убедительно основаны на остроумном смысловом переинтонировании известной русской народной песни «Заиграй, моя волынка».

С группой отрицательных персонажей связаны и наиболее развернутые в плане музыкальной драматургии сцены «Мальчика-великана». Действие происходит в детской Аксолотля и Амблистомы, куда их гувернантка мисс Смис-премьер приводит Мака (его Диктатор под маской дружелюбия позвал в свой дворец с тем, чтобы испробовать на нем действие волшебного порошка), и главным образом на балах и празднествах, устраиваемых им. В этих эпизодах композитором используются и выразительные краски хоровых звучаний, и элементы ансамблевой фактуры.

Вообще музыкально-лексическая палитра «Мальчика-великана», несмотря на известную локальность и в сюжетном, и в жанровом отношении, и в плане нацеленности на определенную возрастную аудиторию, достаточно широка и разнообразна. Партия Амблистомы, в частности, содержит эффектные колоратурные фиоритуры. Многие номера изобретательно и красочно оркестрованы. Но особенно впечатляют здесь хренниковские юмор, ирония, сарказм. Упомянутый предобеденный «вальс-молитва» Аксолотля и Амблистомы — яркий тому пример. В нем слышатся претворенные отзвуки пародийных духовных песнопений из «Мадемуазель Нитуш» и других подобных эпизодов классических оперетт. В этом плане Т. Н. Хренников обыгрывает в «Мальчике-великане» типичные приемы и Ж.

Оффенбаха, и И. Штрауса, и других классиков оперетты. А в арии Кабреры из финальной сцены, когда тот разоблачает намерение Диктатора «уничтожить род людской», на момент явственно возникает вступительная интонация из куплетов Мефистофеля о златом тельце. Аналогия литературного текста вызывает аналогию музыкальную. Возникает остроумнейший «мини-коллаж», понятный самому широкому слушателю…

Вторая, третья и четвертая группы звуковых портретов органичнее и в количественном отношении, и в плане воплощаемого музыкально-образного спектра. Связано это с упомянутыми свойствами либретто, в котором лагерь противостоящих Диктатору сил оказался намного беднее персонажами. Но сами по себе все эти номера также весьма выразительны. Безысходной печали и скорби исполнена выдержанная в духе русских народных напевов песня сторожа зверинца Шура («Ах ты, горькое, печальное мое беспросветное звериное житье»), у которого сердце изболелось за своих подопечных безработных, вынужденных ради чашки гнилых бобов одевать звериные шкуры и терпеть всяческие унижения. Очень хорошо сердечное, теплое ариозо дочери Шура Майи («Мой дорогой, мой бедный Мак»), превосходны веселые, задорные куплеты Мака-трубочиста («Чистота — забота наша, чистота — работа наша»), значительной впечатляющей силой обладают суровые мужественные песни Ганса-оленя («Трудно нам, но будем мы бороться») и Ингрэма («В тюрьме моей решетки, за дверью часовой, а я останусь все-таки веселый и живой»). Как уже говорилось, интонационный прообраз первой песни — сфера маршевых напевов Г. Эйслера. Есть в «Мальчике-великане» и один фрагмент уже ясно выраженного коллажного типа. Это хоровая песня безработных «Дружба — великое слово», явственно опирающаяся на мелодию знаменитой революционной песни «Смело, товарищи, в ногу!». Еще один пример весьма уместно примененной музыкально-образной аналогии!

Особняком стоит в партитуре звуковой портрет профессора Кабреры, не имеющий точек прямого интонационного соприкосновения с остальными номерами ее. Его основная ария («Ночь была сегодня бурной»), обрамляющая действие (она звучит в прологе и в финальной сцене), выдержана в традициях развернутых оперных монологов. В ней есть и эпизоды речитативного типа, и

протяженная эмоционально напряженная кантилена. Как обычно у Т. Н. Хренникова в подобных жанровых ситуациях, здесь сочно, насыщенно, полнокровно, истинно по-оперному звучит струнная группа.

И все же в целом лексика «Мальчика-великана» лежит по преимуществу в сфере музыкальной комедии и оперетты. Характерны в этом плане широкое использование композитором и опереточных куплетных структур музыкальных номеров, и типичных для жанра мелодических и ритмических формул, и наконец, прямые музыкально-образные аналогии. Точнее всего, видимо, определять жанр «Мальчика-великана» как детский мюзикл. Терминологические уточнения эти важны, поскольку они подчеркивают чуткость Т. Н. Хренникова к веяниям времени. Ведь как раз в 60-е годы новый жанр этот начал у нас свое интенсивное развитие. И помимо музыкальной хроники «Белая ночь», также являющейся ярким образцом советского мюзикла, Тихон Николаевич внес здесь свой вклад и в сфере музыки, рассчитанной на детскую и юношескую аудиторию. Кстати говоря, «Мальчик-великан» имеет все основания чаще появляться на сценах музыкальных театров. Ставится он все же реже, чем хотелось бы. Очень часто приходится слышать в общем справедливые сетования на то, что наиболее беден музыкально-театральный репертуар, рассчитанный на подростковую аудиторию. Опера-сказка Т. Н. Хренникова — увлекательная, остроумная, ненавязчиво несущая этой категории зрителей значительную по содержанию идейно-образную и эстетическую информацию, в большой мере обогащает его.

«Много шума из-за… сердец»

В этой интересной опере Т. Н. Хренников вновь возвратился к юношескому увлечению бессмертной драматургией В. Шекспира.

По жанру своему произведение это близко к лирикокомической опере. Некоторая уклончивость подобной формулировки объясняется тем, что общий эмоционально-образный строй шекспировской оперы композитора принадлежит к сфере данного жанра, но по некоторым формальным признакам она не соответствует ему. В «Много шума из-за… сердец» значительное место занимают драматические сцены с

разговорными диалогами, чисто игровые, без музыки, ансамблевые эпизоды. Отчасти это объясняется генезисом рассматриваемой нами теперь партитуры: перво-импульсом, интонационной основой ее явилась написанная Тихоном Николаевичем еще в середине 30-х годов музыка к спектаклю Театра имени Вахтангова «Много шума из ничего». Но было бы ошибкой чрезмерно сближать эти два произведения. Несмотря на единство сюжета и родство основных музыкальных образов, различия между ними ясно ощутимы. Они определяются и тем, что композитором для оперы написано немало новой музыки, и, главное, иным музыкально-драматургическим звучанием всех номеров в концепции целого.

По сравнению с музыкой к вахтанговскому спектаклю, опера «Много шума из-за… сердец» обрела, если можно так сказать, иное, более глубокое эмоциональное дыхание. Шекспировская тема соединения страстно и горячо любящих сердец зазвучала сильнее, ярче, выразительнее. Если ранее в музыке к пьесе рядом с поэзией юной любви очень большую роль играли моменты жанрово-характеристические вплоть до остросатирических, то теперь лирика — пылкая, страстная, неудержимая в динамизме и напряжении своих чувств — стала основной образной «тональностью» оперной партитуры. Характерно, что Т. Н. Хренников ввел в оперу «Много шума из-за… сердец» своего рода «эмоциональный рефрен», который настраивает нас на определенное восприятие развертывающихся на сцене событий. Это — «Песня певца», впервые появляющаяся уже во вступлении.

«Песня певца» по форме и жанру близка к бытовому романсу. Генетическая близость эта — и в характерном аккордовом аккомпанементе, и в песенно-кантиленной мелодии, внешне простой и непритязательной. Однако, как всегда у Т. Н. Хренникова, она чрезвычайно ярка по своей индивидуальной неповторимости и мгновенно находит путь к нашему сердцу. Причем достигнуто это посредством минимума выразительных средств! Характерный колорит повторяющейся II низкой ступени в гармонии, «скользящая» IV высокая ступень на сильной доле (как задержание к доминанте) в мелодической линии в крайних эпизодах, восторженно-экстатическое повторение простейшего по структуре, но благодаря «эмоциональной концентрации» необычайно выразительного мотива («Звезда моя,

краса моя, с которой я обвенчан») в средней части — вот, пожалуй, и все «особые интонационные приметы» этого номера. Но как велика его впечатляющая сила!

«Песня певца» звучит в опере неоднократно. В конце финала I действия она оттеняет только что происходившие драматические события, контрастируя с эмоционально напряженными предыдущими сценами и выполняя своего рода «функцию умиротворения», напоминание о том, что настоящая любовь так или иначе все равно вступит в свои права и одержит победу. Во II действии «Песня певца» играет драматургически более ответственную роль, становясь постоянным рефреном, сопровождающим развитие действия. Она дважды звучит в сценах Бенедикта и Беатриче в тех моментах, где раскрывается их взаимное влечение вопреки тому, что они специально говорят друг другу колкости, задевая, оскорбляя один другого, желая скрыть свои чувства. И наконец, «Песня певца» завершает оперу, становясь своего рода «эмоциональным итогом» происшедших событий. «Песня певца» — одна из самых ярких лирических вершин оперы.

Взаимные чувства главных действующих лиц оперы — Геро и Клавдио раскрываются крмпозитором в последовательном развитии повторяющихся лирических тем. Музыкальной характеристикой Геро является ее канцона «Ты меня оставил, Джеми». В I действии канцона эта — вставной номер и потому не привлекает особого внимания, хотя и остается в нашей памяти как красивый лирический номер, очень поэтичный и выразительный. Иное драматургическое назначение у канцоны в начале II действия. Здесь она несет большую драматургическую нагрузку, рисуя психологически яркий образ обиженной, оскорбленной несправедливыми подозрениями девушки. После драматического вступления ко II действию канцона звучит особенно впечатляюще; чувства Геро переданы внешне сдержанно, но тем сильнее мы ощущаем душевную боль, терзающую ее. В интонационной структуре канцоны привлекает пластичность и свежесть мелоса романсового склада, «аскетическая» сдержанность, однoплановость аккомпанемента, опирающаяся на низкие басы органного пункта тоники. Эта канцона — еще одна яркая лирическая вершина оперы — удивительно точно рисует благородно-сдержанный

и вместе с тем пленительно утонченный, грациозно-женственный образ Геро.

Оперный мелодизм с его эмоциональной наполненностью всегда возникает как результат значительных переживаний героев. Естественно поэтому, что с главным героем Клавдио также связан мелодически рельефный вокальный образ. В I действии в сцене с Геро после довольно широко развитого Adagio espressivo, передающего пылкую взволнованность Клавдио, появляется Allegretto с прелестной тарантелльной темой — лейтмотивом любви — «Лишь только к роще вы подошли». Объяснение Клавдио в любви и ответы любящей его Геро выливаются в удивительно красивую сцену-дуэт. Чтобы оттенить высокий уровень эмоциональной напряженности, Т. Н. Хренников специально выделяет лейтмотив любви. Делает он это весьма простыми средствами: таковы — волнообразная, плавная, внутренне динамичная мелодия, куплетное построение, в котором самыми «сложными» в аккордовом сопровождении являются II низкая (вновь, как в «Песне певца»!) и VII минорная ступени.

Лейтмотив любви появляется дважды во II действии. В «Эпитафии», в трагически-мрачной трансформации он символизирует мнимую смерть Геро, а затем возникает в сцене обручения Клавдио с Геро. Оба раза лейтмотив любви звучит в одной тональности. Как и в I действии, он подчеркивает психологическую значительность момента сценического действия. Характерно, что во всех случаях Т. Н. Хренников проводит его в сольных вокальных партиях, чтобы акцентировать его эмоциональную наполненность. Сильное впечатление оставляет проведение лейтмотива любви в «Эпитафии», во время горестных, скорбных чувств, обуревающих Клавдио. Драматически выразительное развитие этой темы придает ей большую роль в сценически важной рельефной зарисовке данной сцены. Драматургическое значение лейтмотива любви раскрывается также в финале во время обручения Клавдио с мнимой приемной дочерью Леонатс, когда изящное Allegretto соответствует счастливому разрешению конфликта и соединению любящих сердец.

Лирика в опере довольно разнообразна. Выразительны сцены, основанные на живых искрометных диалогах Бенедикта и Беатриче. Остроумны эпизоды «заговоров» персонажей друг против друга. В «заговоре мужчин» возникает музыка будущей серенады Бенедикта

(«Ночь листвою чуть колышет»). Сначала она появляется как инструментальный номер, который несколько раз повторяется, являясь фоном для речевых диалогов. Когда же Бенедикта убеждают в любви Беатриче, то эта инструментальная мелодия переходит в его сольную партию. Опять перед нами столь характерный для Т. Н. Хренникова принцип использования вокальной кантилены как главного определяющего компонента палитры выразительных средств! Для «Серенады Бенедикта» характерны изящность, подвижность музыкальной ткани, трепетная свежесть эмоционального порыва, светлая мажорная тональность, игривый припев «ля-ля», пластичность мелодических форм.

Музыка серенады сопровождает и «заговор женщин», становясь тем самым одним из лейтмотивов взаимной любви героев этой шекспировской оперы.

Лиризм — основная, определяющая образная сфера оперы «Много шума из-за… сердец». Она становится своего рода «эмоциональным рефреном» произведения, пронизывая все его драматургически важные сцены. Контрастны лирической сфере некоторые эпизоды второго плана. Чаще всего это — «вставные» номера, обогащающие партитуру разнообразными комическими сценами. К ним относятся прежде всего жанрово-бытовые характеристики комедийных персонажей. Такие эпизоды, «вклинивающиеся» в лирическую сферу оперы, представляют собой и инструментальные, и вокальные номера. Среди первых выделяются — блестящая полька во вступлении и в финале II действия оперы, способствующая своеобразному «интонационному обрамлению» целого, а также взволнованное Adagio, звуковая картина, живописующая импульсивное «психологическое крещендо» чувств персонажей (оно звучит и в I, и во II действии).

Бытовая тематика, как это типично для комической оперы, связана здесь в основном с песенно-танцевальными номерами. Пародийно-сатирическая обрисовка захмелевших Барахио и его друзей в песне «С треском лопаются почки» дана сочно, колоритно, острошаржированно, с нарочито грубоватым юмором. В опере — это одна из самых ярких комических сцен. Сильное впечатление производят также куплетный «Марш стражников» и «Песенка Уголька». Легко запоминающиеся комические эпизоды вносят в оперу дополнительную свежую краску.

Их контраст мягкой, нежной лирике делает особенно рельефным образы главных персонажей произведения.

Тематическое единство, достигаемое повторением, трансформацией и преобразованием интонационного материала, играет существенную структурную роль в партитуре оперы. Драматургия ее отличается строгой логикой композиции, которую можно представить как сочетание динамизирующего принципа рондо (с двумя рефренами — лейтмотивом любви Клавдио «Лишь только к роще вы подошли» и с «Песней певца») и уравновешенно-статического принципа обрамления (с участием обоих рефренов рондо и музыки польки). Четкий структурный план развития тематического материала, строгие формообразующие закономерности (они включают в себя, помимо повторений, контрастное нагнетание лирико-психологических эпизодов к концу оперы, приводящие к наиболее полному утверждению лирического начала) — характерная черта этой партитуры. Следует еще подчеркнуть, что Т. Н. Хренников стремится усилить значение финала. По мере приближения его он увеличивает количество музыкальных номеров, насыщает его проведением лирических рефренов, заостряя конфликты и сгущая интенсивность контрастности. Все главные музыкальные темы «собираются» к концу II действия. Создается индивидуально-неповторимая музыкально-сценическая драматургия. Взаимодействие (взаимопроникновение синтез) музыки и драматического действия способствует динамике активного развития сценической интриги и драматургии музыкальной образности. Т. Н. Хренников в комической опере «Много шума из-за… сердец» вновь убедительно подтвердил свой выдающийся талант композитора, чрезвычайно чутко чувствующего театр, законы сцены. Труднейшая задача воплощения средствами комической оперы шекспировской драматургии решена им блистательно.

«Доротея»

В 80-е годы Т. Н. Хренников возвращается к жанру оперы. Его опять привлекла лирико-комическая тематическая сфера. Драматургической основой либретто Я. А. Халецкого, в содружестве с которым была создана новая опера композитора, послужила «Дуэнья»

Р. Шеридана. Опере предшествовала музыка к телефильму на тот же сюжет, написанная в 1978 году. Ощущая настоятельную потребность более полно и глубоко раскрыть средствами музыки образное содержание одной из самых знаменитых комедий классика мировой драматургии (музыка к телефильму давала, естественно, лишь эскизное решение задачи), композитор существенно переработал данную партитуру, а точнее говоря, создал принципиально новое сочинение, в котором в известной мере использован мелодико-тематический материал музыки к телефильму, но общее развитие и образная драматургия его существенно иные.

Прежде всего в опере изменилась динамика драматургического процесса на протяжении всего сценического времени. Калейдоскопически стремительное кинематографическое ведение действия сменилось более размеренной манерой повествования, «переброска» экранных кадров из одной сцены в другую уступила место фиксации психологических состояний героев, их эмоциональных взаимоотношений, акцентировались сюжетные кульминации. Музыка расширила поэтическую сторону сюжета, углубила, «высветила» ее.

Работа эта шла в тесном контакте с либреттистом-поэтом Я. А. Халецким, творческое содружество которого с композитором уже возникало неоднократно в песенном, в музыкально-театральных жанрах, в сфере музыки для телефильмов и неизменно оказывалось плодотворным. При создании либретто оперы Я. А. Халецкий «замедлял» в необходимых случаях темп действия, вводил отдельные повторения, нужные для музыкально-образных ассоциаций между определенными сценическими эпизодами, призванными глубже раскрыть психологизм взаимоотношений главных персонажей, хлестко, остроумно строил диалог. Все это удалось ему сделать убедительно, чутко «аккомпанируя» замыслу Т. Н. Хренникова. Либретто Я. А. Халецкого отличает драматургическая цельность, умение подчинить детали поворотов сюжета и нюансы настроений героев линии развития музыкальной драматургии логически оправданному использованию всей палитры приемов вокальных, танцевальных, оркестрово-симфонических номеров.

Основная и достаточно сложная в условиях многоплановой пьесы Р. Шеридана задача, возникшая перед композитором и либреттистом,

заключалась в том, чтобы найти единую завершенную музыкально-логическую композицию. При этом, с одной стороны, музыкальные номера должны были стать главными для развития действия, что предопределило их достаточно развернутую форму. С другой — многогранность, обилие художественных образов литературного первоисточника требовали четкости, лаконичности музыкально-образных характеристик, их точного «попадания» в драматургический смысл сценической ситуации. Обилие характеристик вынуждало композитора к лаконичности музыки, известному самоограничению в интонационном и тем более в симфоническом развитии их.

Т. Н. Хренников выделяет в своей партитуре три основные сюжетные линии, связанные с тремя главными любовными парами пьесы. Первая из них (Доротея и Мендосо) окрашена в лирико-комедийные тона, вторая (Антонио и Инесса) — в лирически-нежные, но в сердечной искренности своей она далека от нередкой в подобных случаях «голубой нейтральности» эмоциональных красок, в характеристике третьей (Фернандо и Леонора) господствуют пылкость, импульсивность, эмоциональная страстность. Каждая из этих линий имеет свою логику развития, свою «музыкальную архитектонику».

Под влиянием музыки драматургическая логика либретто преображается, меняются ее акценты, иными стано-вятся художественные образы, которые порой сохраняют лишь натальную «первородную» связь с предыдущим телевизионным решением. Сюжетная интрига часто уступает место тому «микромиру чувств» (выражение Б. А. Покровского — 47, с. 33), который так характерен для лирической оперы. «Микромир чувств» этот властно завоевывает сцену.

В начале «Доротеи» наиболее ярко выделена сюжетная линия второй из любовных пар — Антонио и Инессы. Она представлена задушевной, сердечной, лирически-мягкой Серенадой Антонио «Сто раз подряд влюблялся я и только в вас одну» (№ 2). В 1-й картине — это главный музыкальный номер. С него начинается переход от вступления к началу действия; он является первым вокальным эпизодом, характеризующим Антонио — нежного, ласкового, преданного влюбленного. И он же повторяется в иной эмоциональной тональности, уже в шутливо-веселой, комической ситуации в финале 1-й картины, когда Джеромо, разгневанный отец Инессы, велит слугам

облить певца водой, чтобы тот прекратил пение. Общий нежно-романтический облик Антонио, раскрытый в Серенаде, будет в дальнейшем неизменным; лейтмотив его любви будет всегда сопутствовать ему.

Эмоционально-выразительная кантиленно-напевная мелодия Серенады, написанной в куплетной форме, складывается из развития короткого мотива, который, повторяясь, видоизменяется структурно. Серенада Антонио отлично передает романтическую приподнятость чувств, поэтические «вздохи» влюбленного юноши. Интонационный комплекс Серенады становится одним из важнейших эмоциональных центров оперы, концентрирующих основную ее тему, — роль искренней чистой любви в жизни людей. Он проходит как рефрен неизменной любви Антонио к Инессе, он звучит во 2-й картине в сцене Фернандо и Антонио (№ 6), в 7-й картине — в дуэте Антонио и Инессы «Уверен я, что вряд ли он захочет нас простить» (№ 27), в 8-й картине (№ 40), когда сюжетные линии взаимоотношений трех любовных пар приходят к финальному счастливому концу и мелодия Серенады Антонио становится олицетворением эмоционального чувства их всех.

В финале ее поют не только Антонио и Инесса, но также Фернандо и Леонора, Мендосо и Доротея, поскольку по образной окрашенности своей она хорошо гармонирует атмосфере безоблачного счастья, захватившего всех персонажей.

Темпераментный характер Фернандо, его пылкая ревность раскрываются в Романсе (№ 5) «Под звездами Севильи, где тает знойный свет, мне кажется, красивей моей сеньоры нет». Любопытна образная близость Романса Фернандо с Серенадой Антонио. Роднит оба номера (то есть роднит обоих героев) сердечная широта, «эмоциональная открытость» душевных движений, роднит соответственно и некоторая интонационная общность. Но при этом в мелосе Серенады больше лирической трепетности, а в мелосе Романса — порывистой решительности (по сравнению с Серенадой в Романсе более «жесткие» окончания мелодических фраз, больше пунктирных ритмов, колоритных гармонических сопоставлений). Горячая импульсивность Фернандо ярко раскрывается в сцене-дуэте с Мендосо «Антонио Дерсило? — Вот именно ему!» (№ 24). Здесь реплики оскорбленного юноши становятся короткими, резкими, даже какими-

то злыми. В том же психологическом ключе ведет Фернандо свою сцену с Леонорой «Прошу простить, сеньора, прошу простить меня, не донна ль Леонора здесь только что была?» (№ 31), где та специально распаляет ревность своего поклонника.

Эмоциональная общность Серенады Антонио и Романса Фернандо приобретает в опере «Доротея», как это ни парадоксально звучит на первый взгляд, и формообразующее значение. Дело в том, что, повторяясь неоднократно, интонационные комплексы эти начинают активно выполнять образно-ассоциативную функцию как рефрена всего произведения в целом. Тем самым общая архитектоника партитуры выстраивается как некое огромное рондо, где они играют роль своеобразного «двойного рефрена». Кстати говоря, в процессе повторения данные интонационные комплексы все яснее обнаруживают свое внутреннее родство. В обеих мелодиях рисунок первой фразы начинается с восходящей затактовой кварты с последующим подъемом по ступеням минорного лада от тоники к доминанте. В обеих — пунктирный ритм. Но в Серенаде Антонио движение спокойного вальса создает лирико-поэтическую атмосферу, а в Романсе Фернандо пружинно-упругий марш рождает динамизм, эмоциональный подъем. Одновременно общность душевного настроения этих страниц партитуры, взявших на себя функцию рефрена формы в целом, и разработка каждой из образных сфер любовной лирики почти во всех музыкально развернутых сценах «Доротеи» способствует логически обоснованному развитию темы любви и завершению ее в финале произведения.

Психологическая линия безудержной любви Фернандо поддерживается его партнершей — донной Леонорой. Эффектен ее Романс — «В целом мире в этот вечер ты и я» (№ 13), и особенно яркой является впечатляющая сцена, когда после завораживающего страстного танца Леонора поет ариозо «Любовь, любовь, одна любовь бывает оправданьем» (№ 30).

Характеристика третьей дуэтной пары — Мендосо и Доротеи — начинается с появления разбогатевшего рыботорговца. Собственно, им и открывается партитура оперы. Образ Мендосо главенствует во вступлении, которое в нарушение традиций написано не только для оркестра, но и для главных действующих лиц (тематически оно связано с Балладой Мендосо из 4-й картины «На свете жил сеньор

нестарый, хотя уже не молодой» (№ 16). Эта «музыкальная заставка» определяет общее настроение всего спектакля. Ее песенная тема мастерски развита — она живо «перебрасывается» от одного персонажа к другому, придавая этому экспозиционному эпизоду оживленность, легкость, изящество, динамизм.

Музыкальный материал Баллады — яркий и броский… Это мгновенно запоминающийся шлягер. Разумеется, шлягер в хорошем смысле, интонационный рисунок которого отличается безупречным художественным вкусом. Каждый: куплет Баллады имеет запев и припев, мелодии которых очень просты: две фразы запева завершаются припевом, их ритм придает им разнообразие, игривость. В Балладе явственно обозначена юмористически-шутливая характеристика Мендосо. Здесь сразу же следует сказать, что по сравнению с пьесой Р. Шеридана обрисовка этого персонажа в опере Т. Н. Хренникова (как и в телефильме «Дуэнья») сделана в несколько ином ключе. Если в литературном первоисточнике отчетливо акцентируются жадность, торгашеская расчетливость рыботорговца, его стремление жениться не столько по симпатии к своей избраннице, сколько из корыстолюбия, то в «Доротее» эти черты его характера отходят на второй план; музыкальный образ Мендосо лежит в той же плоскости, что и у других героев этого произведения: его окружает атмосфера иронии, шутки и всеобщей влюбленности.

В целом образ Мендосо в партитуре несколько одноплановый. Баллада «На свете жил сеньор нестарый» — не только центральная, но, по существу, и исчерпывающая его музыкальная характеристика. Но она нередко освещается светом различных сюжетных ситуаций, и тогда в ней проступают с большей силой то лирические, то шутливо-юмористические тона. Так, в трио Инессы, Мендосо и Карлоса «Прошу понять мою поспешность» (№ 17) тематический мелодизм Баллады предстает в насмешливо-ироническом тоне, а изображение резвого конька и сцены в Мавританской сауне[8] даны в явно гротесковой манере. В финале же «Доротеи» этот интонационный материал вновь обретает лирическую окраску, в результате чего возникает своеобразная «эмоциональная арка» со вступлением, обрамляющая все действие.

Кстати говоря, опера неслучайно названа «Доротея». Как и в пьесе Р. Шеридана, именно дуэнья Доротея является здесь главным

персонажем. Ее поступки, ее хитроумные проделки служат пружиной развития сюжетной интриги. Как и в пьесе Р. Шеридана, она — своего рода «Фигаро в юбке», представительница третьего сословия, активно борющаяся за свое место в обществе. Но в отличие от оперы С. С. Прокофьева, где Дуэнья обрисована главным образом в этом ракурсе (причем педалирование данных черт ее характера нередко доводится композитором до гротеска и шаржирования), Т. Н. Хренников акцентирует обаятельность, сердечность, смелость и находчивость, душевность Доротеи. Для него важно то, что Доротея — интересная женщина с волевым характером, яркая личность, подлинная главная героиня произведения. В соответствии с этим музыкальная характеристика ее многопланова и раскрывается помимо чисто сольных эпизодов также во взаимоотношениях с другими действующими лицами.

Экспозиция образа начинается с песни Доротеи «Где-то вдали, накинув плащ…» (№ 8), печально-лирический оттенок которой соответствует его основной эмоциональной окрашенности. Затем в дуэте с Инессой «Я тебе так благодарна» (№ 9) Доротея предстает изящно-игривой, женственно-одухотворенной. Дуэт заканчивается живым, жизнерадостным танцем. Новое освещение получает характеристика героини в куплетах и танце «Теперь быстрей за дело, нельзя иначе» (№ 11). Динамичные лаконичные фразы куплетов (они также заканчиваются танцем, полным жизненной энергии) четко корреспондируют цели, открыто заявленной Доротеей, — завоевать Мендосо, стать его супругой. В сценах с Мендосо в 5-й картине Доротея неистово-активна, импульсивна и вместе с тем лирически-обаятельна. Контраст песни дуэньи «Забытой тропинкой я шла за рекой» (№ 18) и тематически с ней связанных дуэта дуэньи и Мендосо (№ 20) и танца (№ 21) с лирической песней дуэньи о цветах «Когда темнеет закат» (№ 19) не случаен. Песня о цветах, глубокая, задушевная, открывающая нам незащищенность женской души Доротеи, вносит новую грань в ее характеристику. Обрамлением песни о цветах, помещенной в середину сцены, служат номера, экспонирующие бурный всплеск чувств героини. Мелодический материал песни дуэньи «Забытой тропинкой я шла за рекой» постепенно обнаруживает свою эмоциональную насыщенность. Сначала (№ 18) спокойное Moderato, но очень простой, изящный

рисунок мелодии, четкое построение каждой фразы запева и припева куплетной формы. Поэтичная лирика, легкое, чуть лукавое кокетство. Но вот психологическая атмосфера меняется, и мы видим дуэнью в другом свете. Начинается «завоевание Мендосо».

Последующее звучание песни дуэньи «Забытой тропинкой я шла за рекой» в дуэте (№ 20) связано с игривой сценической ситуацией. Музыка дословно повторяет № 18, различие состоит только в том, что теперь припев Доротея поет вместе с Мендосо. Казалось бы, небольшой штрих, однако он ясно акцентирует, что цель, поставленная перед собой Доротеей, в эмоционально-психологическом аспекте уже реализована. Душа Мендосо завоевана. И потому так органично дуэт перерастает в блестящий, темпераментный дуэтный танец (№ 21). Мелодия песни дуэньи «Забытой тропинкой я шла за рекой» звучит в нем энергично, решительно. Это Allegro хорошо соответствует бурному всплеску радости Доротеи, завоевавшей Мендосо.

Таким образом, из простой лирической песни дуэньи вырастает большая сцена — вся 5-я картина оперы, представляющая собой большое трехчастное построение с виртуозно-красочной кодой, подытоживающей и сценическое и музыкально-психологическое развитие I действия.

Во II действии образ Доротеи становится еще объемнее. Эмоционально насыщенна ее цыганская песня «В желтый бубен солнца бьет бродяга ветер» (№ 29). Этот музыкальный номер строится как развернутая сцена. Небольшое оркестровое вступление, Moderato, вводит в лирическую атмосферу песни. Сначала Доротея поет одна. Ладовая окраска придает музыке взволнованность, какое-то щемящее беспокойство. Интонации вздохов переходят в вокальную партию, а в оркестре продолжается сопровождение с характерными завораживающе трепет-ными терциями. Мелодия развивается таким образом, что все время «завоевывает» все больший диапазон и заканчивается широкой, «размашистой», утвердительной фразой на тонике. При повторении куплета оркестровое сопровождение становится более насыщенным и красочным. Но наибольшей интенсивности оно достигает в Presto, когда в стихийно возникшем танце принимают участие не только Доротея, но и Леонора и монашки. Растет эмоциональный порыв: вместо скромных вздохов появляются

энергичные-хроматические ходы на форте, мелодия цыганской песни звучит в высоком регистре напряженно, пылко, эффектно…

Вокальная характеристика образа Доротеи неотъемлема от танцевальной. Дуэт с Мендосо (№ 20) кончается танцем, цыганская песня (№ 29) вовлекает в танец других действующих лиц. В куплетах Доротеи «Когда девчонке трудно было и сил совсем не оставалось, она нисколько не грустила, она смеялась» изящные мелодичные-обороты, пластическая гибкость движения музыки связаны с ритмом мазурки.

Увлекательным, но и трудным в работе над данной оперой было то обстоятельство, что в пьесе Р. Шеридана, существенную роль играет традиционный для комедии его эпохи прием «обмана зрителя» путем «подмены персонажей» (героиня не та, за кого ее принимает Мендосо). Т. Н. Хренников решил данную задачу, применяя эффекты неожиданностей в смене психологических красок образа главной героини. Характерен в этом плане дуэт Мендосо и дуэньи «Я твой супруг?» (№ 38), где «попавший в супружеский капкан» Мендосо пытается поначалу сопротивляться, но очень скоро вынужден согласиться с. создавшимся положением. Искрометная, стремительная музыка в духе лучших традиций оперы-буффа прекрасна передает и юмор создавшейся ситуации, и чувства, обуревающие обоих действующих лиц. Неслучайно используется в этот момент арочный принцип переброски материала из-куплетов и танца дуэньи «Теперь скорей за дело» (из № 11): здесь завершается безусловная победа Доротеи. «Перебранка» супругов заканчивается радостно торжествующим ликованием героини, утверждением ее власти.

Из персонажей второго плана у композитора наиболее яркими получились образы монахов, монашек, отца Пабло и настоятельницы монастыря. Здесь в музыке на первом плане уже не добродушный юмор, не шутливая ирония, а разящая сатира, острый гротеск. Основа решения данных сцен — вопиющее противоречие между напыщенным внешним благочестием монахов и их обжорством, пьянством, распутством. Корыстная циничность, лицемерное ханжество служителей церкви разоблачаются в хоре монахов «А я, признаться откровенно, молюсь о трезвости, да-да» (№ 33). Поразительно точно найдена Т. Н. Хренниковым лаконичная мелодико-ритмическая формула характеристики пьянствующих святош. Особенно хороша кульминационная фраза в припеве («А… два глотка!») с ее

«запнувшейся остановкой» ритмического движения, изображающей спотыкающихся на ходу пьянчуг-забулдыг. Находящийся в одном ряду с аналогичными музыкальными образами композитора (напомним хотя бы музыку к пьесе «Много шума из ничего», оперу и балет по этой пьесе В. Шекспира, оперу «Безродный зять») хор этот отличается от большинства из них острой сатиричностью, что обуславливается характером сценической ситуации. Ведь монахи в отличие от «честных пьяниц» В. Шекспира претендуют на роль духовных наставников, воспитателей людей…

Великолепна гротесковая дуэтная сцена настоятелей монастырей: отец Пабло и настоятельница монастыря святой Каталины щедро выплескивают каскад шуток-куплетов «Какие врата вам сейчас отворить, скорее скажите» (№ 32). Блестящий, эффектный дуэт! И чем живее, полнокровнее показано в нем упоение жизнью служителей церкви, тем острее воспринимается его разоблачительная сила.

Фейерверк сочных жанровых сцен, оттеняющих комедию ситуаций с традиционными «ошибками узнавания», гипертрофированными страстями, переодеваниями и не-узнаваниями, однако, не заглушает главную лирическую тему оперы.

По своей жанровой природе «Доротея» — опера лирико-комическая. Ее черты свидетельствуют о генезисе, связанном и с классической западно-европейской оперой-буффа, и с русской комической оперой, характерным признаком которых была яркость музыкальной обрисовки персонажей. В то же время значительная роль драматических сцен, танцевальных игровых эпизодов, роднит «Доротею» с музыкальной комедией.

На первый взгляд комплекс музыкально-выразительных средств в «Доротее» бесхитростно-прост. Главное в нем — опора на куплетную песню, лаконичную, но чрезвычайно яркую в мелодическом отношении. Посредством куплетной песни раскрываются в этой опере сложные взаимоотношения действующих лиц, обрисовываются психологически многоплановые характеры персонажей. Достигается это тем, что образный диапазон таких песенных номеров очень широк; композитор использует и лирическую задушевную песню, близкую романсу (Серенада Антонио, Романс Фернандо, Романс и ариозо Леоноры), и песни народного склада (Песня Инессы, Цыганская песня), и комически-иронические, типично буффонные приемы

(куплеты Джерома, Баллада Мендосо), и эмоционально двуплановые номера, начинающиеся как лирически-напевные, а потом превращающиеся в плясовые, порой с элементами эксцентричного гротеска (песня дуэньи «Забытой тропинкой я шла за рекой»). Часто такие диалогические сцены-дуэты вырастают из предыдущей, уже известной музыки песен (сцена Фернандо и Антонио, дуэт Фернандо и Леоноры, дуэт Мендосо и Дуэньи). В подобных случаях по-новому выстраивается интонационно-тематический материал, акцентируются новые стороны его содержания, песня влияет на построение отдельных сцен произведения, способствует заметному усилению контрастности образов.

Однако музыкально-драматургический принцип строения «Доротеи» базируется не только на контрастном сопоставлении различных эпизодов. Внутреннее единство архитектоники достигается здесь и рондообразным возвращением к лейттеме любви, и широким применением трехчастных форм и наличием «музыкальных арок», которые играют особую роль для начала и финала оперы. В умении выстроить на основе простых музыкальных средств четкую драматургию оперы как единого целого раскрывается высокое мастерство, с которым была создана партитура Т. Н. Хренникова.

Опера «Доротея» весомо обогащает советскую театральную музыку. Обогащает глубоким психологизмом музыкальных образов, впечатляющей силой лаконичных метких образных характеристик, их интонационной яркостью, структурно-архитектоническим мастерством партитуры (напомним еще раз «полифонию» интонационных рефренов любовных пар). Обогащает точностью прочтения сложного, многопланового по проблематике литературного первоисточника. Быть вровень с литературным шедевром, когда встаешь на путь его жанровой модификации, всегда трудно. Что-то теряется, в чем-то смещаются акценты. Если первое почти всегда неизбежно, то второе весьма рискованно, поскольку может привести к искажению смысла литературного оригинала. Чтобы избежать этого, нужны и поэтическая чуткость, и глубокое понимание замысла автора, и тонкое ощущение законов драматургии в целом, и драматургии музыкальной в частности.

Всем этим Т. Н. Хренников владеет в полной мере. Его комическая опера «Доротея» еще один образец тому. И социальный, и

лирико-психологический пласты «Дуэньи» Р. Шеридана предстали в новой опере композитора ярко, выразительно, скульптурно-объемно.

Т. Н. Хренников — оперный драматург

Тихон Николаевич Хренников является к настоящему моменту автором шести опер[9]. Две из них — «В бурю» и «Мать» — принадлежат к жанру больших, масштабных опер с драматически-трагедийным содержанием, трактуемым в плане народно-эпическом, когда судьба человеческая, локализуемая в характере и жизненном пути индивидуального персонажа, тесно сопрягается с судьбой народной, обретает широкое историческое обобщение. Три — «Безродный зять», «Много шума из-за… сердец» и «Доротея» — относятся к сфере оперы лирико-комической. «Мальчик-великан» — своеобразный вид мюзикла, перерастающего в детскую оперу-сказку. Мы кратко рассмотрели каждую из них. Теперь возникает вопрос — каковы примечательные черты творческого почерка Т. Н. Хренникова — оперного драматурга, что нового внесено им в сокровищницу оперного искусства?

Прежде всего зафиксируем устойчивую репертуарность опер Т. Н. Хренникова. «В бурю» начала уже пятое десятилетие сценической жизни, причем жизни активной, полнокровной, богатой яркими премьерами спектаклей, не сходящих затем со сцен театров в течение многих сезонов. Разнообразные постановки «Безродного зятя» продолжаются более 30 лет, и опять-таки интерес театров и публики к произведению с течением времени не угасает, а усиливается. Прочное место на афишах некоторых театров заняли их «молодые сверстники» — «Много шума из-за… сердец», «Мальчик-великан» и «Доротея». Менее счастливо сложилась лишь сценическая судьба оперной интерпретации Т. Н. Хренниковым хрестоматийной повести М. Горького. Почему это произошло — вопрос особый и довольно сложный. Сейчас же отметим, что стабильная долговременная репертуарная жизнь оперного произведения — фактор важнейший, и его обязательно надо иметь в поле зрения аналитического исследования. Сколь бы мы ни восхищались достоинствами той или иной оперной партитуры в процессе кабинетного изучения или даже

концертного исполнения, реальную интонационную жизнь ей дает лишь театр, многотысячная оперная аудитория. И театр — ответственнейший экзамен для оперы, жесточайшая проверка ее художественных достоинств уже не в плане поиска профессионалами композиторских находок в партитуре, а в аспекте их реальной жизненной эстетической ценности. Конечно, история оперы знает немало случаев провала на премьерах даже таких гениальных шедевров, как «Кармен». Но, во-первых, подобных фактов все же значительно меньше, чем случаев нормального отношения театров и зрителя к новой опере. Просто вопиющая несправедливость таких нелепых случаев, как с первой постановкой «Кармен», производит столь сильное впечатление, что мы забываем о сотнях иных премьер, когда реакция общественности на них была верной и безошибочной. А во-вторых, повторные «сценические испытания» той или иной оперы всегда устанавливают ее истинную художественную ценность. Подчеркнем: речь идет об активной наполненности реальной интонационной жизни оперы, а не о том, каким количеством положительных или критических рецензий сопровождалась ее премьера. Эти два момента нередко не совпадают. Реакция зрителя, его отношение к опере (как, впрочем, и к любому другому жанру музыки) — вот что решает судьбу произведения, и рассматривать ее надо в аспекте значительных временных дистанций, а не сиюминутной реакции на новый спектакль.

Итак, оперы Т. Н. Хренникова устойчиво репертуарны. Констатируя данный феномен и анализируя его, обычно говорят о театральной яркости музыки композитора, о великолепном ощущении им сценических закономерностей спектакля. Это — справедливо, но требует более внимательного рассмотрения. Да, Т. Н. Хренников — превосходный музыкальный драматург, но что значит подобная формулировка, каково ее смысловое содержание?

Быть музыкальным драматургом применительно к оперному жанру (это понятие часто употребляют и в иных видах музыки, в частности в симфонической сфере; там оно обозначает свойство таланта композитора создавать такие концепции произведений, в которых музыкальные образы обладают особой яркостью и вступают между собой в динамичные, конфликтные, диалектически напряженные взаимоотношения) — это значит создавать оперы, где

музыка обладает развитой сложной многосоставной системой звуковых образов, где действующие лица получают яркие, скульптурно-объемные интонационные характеристики, где музыкальные компоненты общей партитуры спектакля являются определяющими в синтетичной структуре целого. Это значит далее — обладать развитым чувством психологической и жизненной правды в обрисовке персонажей. Отсюда закономерно следует, что композитор — оперный драматург — должен свободно владеть всей богатейшей, веками накопленной и непрерывно обновляемой палитрой средств оперного жанра и быть одновременно драматургом в чисто театральном понимании данного слова.

Всем этим в полной мере обладает оперная музыка Т. Н. Хренникова. Герои его опер очерчены резко, сильно, с огромной впечатляющей силой. Их центральные арии-монологи сразу западают в память и во многих случаях начинают жить самостоятельной жизнью на концертной эстраде. Алчный жестокий Сторожев, внешне неукротимовластный, но внутренне дряблый и опустошенный Антонов, веселый, удалой Ленька, мучительно ищущий жизненную правду Фрол Баев, волевой рыцарь революции Павел Власов, обаятельный в своей душевной красоте Андрей Находка, богатая душевной щедростью горьковская Ниловна, жизнерадостные, ярко и сильно чувствующие герои шекспировской и шеридановской комедий, крутой, своевольный боярин Тугай-Ределин, его безродный зять — энергичный, импульсивный Фрол Скобеев, — все они и многие другие персонажи опер композитора получили превосходные «музыкальные портреты», лучшие из которых по художественным параметрам вполне соотносимы с аналогичными ариями-портретами русской и мировой оперной классики.

Об ансамблевых эпизодах хренниковских опер в данной связи вспоминают реже. Но это несправедливо. Дуэтами, трио его оперные партитуры насыщены в полной мере. Полифоническое и, что особенно важно, музыкальнодраматургическое мастерство композитора раскрывается в этих сценах ясно и убедительно.

Характерно при этом, что Т. Н. Хренников часто свободно трактует традиционные замкнутые в себе формы дуэта и трио, превращая их в соответствии с требованиями сюжета в гибкие свободные по структуре ансамблевые сцены. Есть среди них и

поразительные взлеты подлинно гениальных озарений. К ним, в частности, относится знаменитая сцена Натальи и Леньки из оперы «В бурю», когда полубезумная Наташа, ждущая ребенка от любимого и, как ей кажется из-за клеветы Сторожева, брошенная им, решает покончить с собой. По мощи трагедийного напряжения сценических ситуаций (постепенное помрачение сознания героини, ее крики, едва не приводящие к гибели Леньки, тайком пробравшегося в занятое антоновцами село, долгое, трудное «эмоциональное возвращение» Наташи к находящемуся рядом Леньке), по пронзительной яркости освещения душевных глубин персонажей музыкой, буквально потрясающей своей выразительной силой, картина эта почти не имеет аналогов в оперном искусстве. Она являет собой изумительную творческую находку. В сущности, это гигантская дуэтная сцена, и членить ее на сольные эпизоды то одного, то другого персонажа можно лишь формально, вынося за скобки музыкально-драматургическое наполнение картины в целом.

Т. Н. Хренников свободно владеет хоровой палитрой общего комплекса оперных выразительных средств и охотно пользуется ею. Примеров тому много, и примеров весьма красноречивых. Здесь можно назвать и разнообразные хоры из оперы «В бурю», среди которых такой шедевр, как «Пахать бы теперь», и масштабную хоровую сцену ярмарочного веселья из «Безродного зятя», но, пожалуй, особенно примечательна в данном аспекте партитура оперы «Мать». Композитор широко пользуется в ней приемом музыкально-драматургического объединения чисто хоровых эпизодов с сольными эпизодами ряда персонажей. В ряде случаев ариозо Павла Власова, Андрея Находки, Николая Весовщикова непосредственно вырастают из хоровых сцен и срастаются с ними. Тем самым Т. Н. Хренников подчеркивает неразрывное единение революционеров с рабочей массой, их кровную связь, единство их мыслей и действий. Нечто аналогичное нередко можно встретить в народно-эпических и особенно в историко-революционных операх советских авторов. Но у Т. Н. Хренникова сольный запев хорового эпизода не просто поручается одному из героев оперы, но перерастает далее в его сольный монолог. В результате возникают новые интересные музыкально-драматургические взаимодействия между фрагментами структуры картины, акта и оперы в целом.

Что касается речитативной сферы, то порой можно услышать утверждения, будто она в оперных партитурах Т. Н. Хренникова играет сравнительно второстепенную роль. Но так ли это?

Прежде всего, что такое речитатив применительно к опере XX века? В музыкознании принято считать, что сфера арий и ансамблей связана по преимуществу с мелосом кантиленного склада, а сфера речитатива — с мелодизированием интонаций человеческой речи. Бесспорный по отношению к операм XVIII и первой трети XIX столетия тезис этот постепенно стал требовать все более и более различных уточнений. Резко обозначенные ранее по мелодическому наполнению грани речитатива и последующей арии начали все более приближаться друг к другу. Вступительные речитативы к арии Руслана «О поле, поле», к предсмертным ариям Сусанина, Ленского, к ариям князя Игоря, Владимира Игоревича, ко многим другим знаменитым фрагментам русской оперной классики ничуть не менее мелодически насыщены, чем сами эти арии. В операх Р. Вагнера часто очень трудно провести грань между речитативом и арией. Она здесь практически вообще исчезает.

Подобного рода речитативы имеют отчетливо выраженный ариозный генезис. Обратная направленность развития процесса мелодизации речитатива — у М. П. Мусоргского и С. С. Прокофьева: от углубленного вслушивания во внутренний мелос человеческой речи — к раскрытию его во все более мелодизированном речитативе, часто уже также смыкающемся с ариозностью. Мелодией, творимой говором человеческим, образно назвал его в известном письме к В. В. Стасову М. П. Мусоргский.

Разумеется, вся эта систематизация во многом условна. Живая творческая практика безмерно богаче уже потому, что оперные сюжеты могут быть чрезвычайно разнообразными. А ведь к разнообразию этому надо приплюсовать еще жанровые варианты, индивидуальные склонности творческих почерков. Но общий итог суммарного объединения всех трансформаций речитативного мелоса высвечивается достаточно ясно: в операх, основанных на подлинном оперном пении, а не на разного рода отрицаниях его и отклонениях от него (типа, скажем, Schprechstimme и близких ему модификаций), речитатив имеет ясно выраженную тенденцию к мелодизации, а мелос ариозных построений все более насыщается выразительностью

единства интонаций распетого слова и, если можно так сказать, «чистой кантиленности». Кантиленность сама по себе, без теснейшей взаимной обусловленности поэтического текста и мелодии, раскрывающей и воплощающей его, Т. Н. Хренникову вовсе не свойственна. Чтобы убедиться в этом, вспомним еще раз его оперную музыку.

«В бурю». Партитура этого поразительного произведения являет собой пример органичнейшего синтеза слова и его музыкального интонирования. Монолог Сторожева «Идут с севера люди, идут из Москвы», ария Фрола Баева «За что надругались надо мной», песня Антонова, вся 1-я картина II акта с ее развитыми структурно-сложными сценами — трио Листрата, Леньки и их матери, упомянутая уже сцена Леньки и Наташи — во всех этих и многих других эпизодах «сцепление» слова с музыкой крепчайшее.

Ничуть не менее выразительно звучит распетое слово в «Безродном зяте». Каждая фраза в партиях Фрола Скобеева, его сестры и младшего брата, Саввушки, боярина Тугай-Рededина, его дочери и мелодически красива, и не отрывна от поэтического текста. В музыковедческой литературе нередко справедливо восхищаются скульптурной рельефностью фразы Фроськи «И с тем до свиданьичка» из прокофьевского «Семена Котко». С таким же основанием можно вспоминать — пусть и несколько в иной связи — многократно повторяемое Тугай-Рededиным восклицание «Ах, сухо-дерево» или даже лейттему «Тень, тень веретень, развеселый нынче день…» в прелестном трио подгулявших мужичков из «Безродного зятя», да и десятки других сразу прочно запоминающихся поэтико-музыкальных фраз из опер Т. Н. Хренникова.

Их, кстати, немало и в опере «Много шума из-за… сердец», где место речитативов заняли прозаические разговорные сцены. Песенные в основе своей номера этой партитуры насыщены чрезвычайно яркими по мелодической рельефности «интонационными кристаллами». Они блещут в музыкальной ткани повсюду, начиная уже со вступительной «Песни певца».

Можно в этом аспекте вспомнить и оперу «Доротея», и даже «Мальчика-великана». Но, думается, общий вывод достаточно ясен: Т. Н. Хренников является крупнейшим мастером музыкальной драматургии в оперном жанре, и одна из граней его мастерства —

совершенное владение искусством скульптурно-рельефных образно-емких интонационных характеристик персонажей и сценических ситуаций. Характеристик лаконичных и весьма выразительных. В данном плане неправомерно противопоставлять его С. С. Прокофьеву, акцентируя в творческом почерке автора «Семена Котко», «Игроков» и «Дуэньи» яркость речитативных реплик, а в музыке Т. Н. Хренникова — кантиленное начало, что порой можно встретить в нашем музыкознании. И у С. С. Прокофьева в операх немало кантиленно-пластичных, протяженных мелодий, и у Т. Н. Хренникова есть множество великолепных находок в сфере синтеза музыкальной и речевой интонаций. Известное асафьевское наблюдение о «смелости интонационной простоты», свойственной языку Т. Н. Хренникова и некоторых других наших оперных композиторов, понимается при этом однолинейно-плоско. «Смелость интонационной простоты» (Б. В. Асафьев) у Хренникова важна не сама по себе. Пользуясь данным принципом музыкального мышления, композитор неизменно стремится к Тому, чтобы из интонационно-простого мелодического мотива сделать ювелирно ограненный шедевр.

Простота оперной речи Т. Н. Хренникова всегда ярко оригинальна. Ю. А. Кремлев справедливо говорил о ее предельной искренности, открытости, о ее неповторимом мелодическом обаянии. И. И. Мартынов отмечал, что, окидывая общим взглядом оперное творчество Т. Н. Хренникова, следует оценить его многогранность, что композитор ни разу не повторился и в каждой из своих опер находил иные жанровые и драматургические решения. Это также верное наблюдение и еще одно свидетельство высокой взыскательности Т. Н. Хренникова ко всем аспектам музыкальной драматургии оперного произведения.

Какова роль оркестра в операх Т. Н. Хренникова? Она велика и значительна. Во многих случаях оркестровое звучание превращается в важный музыкально-драматургический фактор общей архитектонической концепции целого.

Традиционные «инструментальные прологи» к оперному действию у Т. Н. Хренникова встречаются и в форме развернутых увертюр («В бурю», «Мать»), и в форме лаконичных оркестровых вступлений. В операх «Много шума из-за… сердец» и «Доротея» такое вступление синтетично по тембровой палитре: оно вокально-

инструментальное. Чисто оркестровые симфонические эпизоды в операх композитора в общем играют подчиненную роль, но зато чрезвычайно существенно звучание оркестра в музыкально-драматургическом развитии как отдельных сцен и эпизодов, так и целых картин, актов и всего произведения. К сожалению, на данное обстоятельство до сих пор не обращалось достаточно внимания. Справедливо фиксируя яркость вокальных образов в оперных партитурах Т. Н. Хренникова, музыкознание и критика большей частью оставляли в тени их оркестровую палитру. Между тем оркестр Т. Н. Хренникова часто раскрывает смысловое значение лейтмотивов, ему композитор поручает интонационное развитие их. Оркестр отнюдь не только аккомпанирует солистам-певцам, он активно участвует в процессе проникновения в эмоции и душевные движения действующих лиц.

Примечательно, что эта большая роль оркестра усиливается по мере приближения к кульминациям. «Эмоциональное крещендо» гигантских волн динамического нарастания, которым так мастерски владеет Т. Н. Хренников, в значительной мере достигается им благодаря синтезу вокально-оркестровых звучаний, в котором сольная, ансамблевая или хоровая вокальные линии, сохраняя свое господствующее значение для интонационного комплекса в целом, в то же время неотделимы от его инструментальных компонентов. Особо следует отметить при этом любовь композитора к кантилене струнных. По правдивости, глубине и увлекающей властной силе передачи эмоциональных взлетов психологических состояний героев оперная музыка Т. Н. Хренникова в данном аспекте нередко вызывает аналогии с лучшими страницами П. И. Чайковского и других русских классиков. При всей яркости вокального начала вокальные и оркестрово-симфонические выразительные средства — равноправные участники музыкальнодраматургического действия, развертывающегося в партитуре. И цельность, динамическая напряженность этой музыкальной драматургии для Т. Н. Хренникова крайне важна.

И еще одно, относящееся уже к характеристике образных концепций хренниковских опер. Всем им свойственны глубокий внутренний оптимизм, органическое раскрытие прежде всего радости жизни, ее добра. Об этом хорошо сказал Ю. А. Кремлев: «Самое ценное в искусстве Т. Хренникова может быть определено… как очень

сильная и крепкая вера в могущество, непобедимость добра. Т. Хренников отнюдь не скрывает и не преуменьшает препятствий, стоящих на пути к человеческому счастью, он, напротив, склонен подчеркивать эти препятствия — не только внешний, но и особенно внутренние, коренящиеся в сомнениях, недоверии, ревности и т. д. Но доброе начало, сильное и преданное чувство, счастье душевной близости в конце концов торжествуют. Из борьбы эмоций, как из горнила, выходит нечто такое светлое, лучистое, полное чисто юношеской щедрости и жизнелюбия, что слушатель не может остаться равнодушным. Эта горячность этического идеала, наряду с его ясностью и прямотой, составляют основу творческой индивидуальности Т. Хренникова, и в данном плане он, по-моему, не имеет себе равных среди советских композиторов» (29, с. 55).

Точная, ясная, образно-емкая характеристика! Написана она была без малого четверть века назад и корреспондирует прежде всего с оперой «В бурю». Но и по сей день слова эти очень хорошо раскрывают существо оперных концепций Т. Н. Хренникова. Сильная и крепкая вера в могущество, непобедимость добра освещают и глубокий социальный оптимизм опер «В бурю» и «Мать», и сердечную задушевность, улыбчивость «Безродного зятя», и молодой задор, бурное кипение чувств героев шекспировской комедии, перенесенных композитором на оперную сцену, и сказочные перипетии сюжета «Мальчика-великана». Горячность этического идеала, наряду с его ясностью и прямотой, светлое, лучистое юношеское жизнелюбие были и есть — важнейшая черта оперного творчества Т. Н. Хренникова. В сочетании с выдающимся талантом и совершенным мастерством композитора они представляют собой явление редкое в пестрой панораме оперного творчества XX века, где вера в прекрасное соседствует с рефлексией, оптимизм — с глубочайшим пессимизмом, где истинное новаторство часто подменяется дешевым оригинальничанием, а поиск действенной музыкальной речи, обращенной к широкому слушателю-зрителю, — эпатажем авангардистских новаций.

Черты творческого стиля

Каков же суммарный творческий вклад Т. Н. Хренникова в сокровищницу советского и мирового музыкального искусства? В чем заключаются характерные черты творческой индивидуальности этого самобытнейшего художника в аспекте ее уже более чем полувекового развития?

Вот как формулируют их авторитетнейшие музыканты современности.

А. И. Хачатурян: «С первых шагов он ощущал мир своим, подвластным музыке, не боялся воплощать его в художественных образах, смело шел собственным путем, сохраняя веру в себя. Но уверенность никогда не превращалась в самоуверенность. Она опиралась в Хренникове не только на природный талант, но и на прекрасную школу, полученную им под руководством лучших московских педагогов, она питалась животворными традициями русской классики. А главное, композитор ощущал себя частицей всего народа, глашатаем нового, стремился насытить свою музыку мыслями и чувствами своих современников…

Одно из главных направлений развития современного искусства, в том числе и музыкального, я вижу в его демократизации — демократизации в самом лучшем смысле этого слова. Это очень трудная задача — писать музыку самого высокого качества и вместе с тем не снижая строгих художественных требований, не идя на компромиссы, обращаться с музыкальным словом к миллионам слушателей. В этом плане творческий путь Хренникова во многом можно назвать показательным. В его музыке бьется живой пульс времени» (64, с. 8–9).

Р. К. Щедрин: «… в первую очередь я всегда отмечаю в нем движение живой мысли, непосредственность, безыскусность, элемент именно сочинительства, а не тяжкого вымучивания. Вообще для меня всякая услышанная музыка делится — вне зависимости от своей стилистики и технологии — на музыку «живую» и музыку «искусственную». Без сомнения, музыка Хренникова принадлежит к первой» (75, с. 14).

Б. А. Покровский: «Проверено историей, что тот художник почитаем народом, который приносит ему неповторимую художественную радость, не похожую на ту, что дают другие, может быть, великие, знаменитые, любимые создатели искусства. Называйте это индивидуальностью, самобытностью, своеобразием — как хотите… Но очевидно, что большой художник имеет свой образный мир, свой строй мышления, свой путь общения с людьми.

Не спутаешь Прокофьева с Шостаковичем, Пуччини с Бартоком, Моцарта с Генделем. И музыку Тихона Хренникова сразу узнаешь, как только погружаешься в сферу ее звуков…

Сфера звуков! Может быть, надо называть это «интонацией»? Может быть, есть какое-нибудь другое понятие, определяющее специфические художественные особенности большого композитора, как и большого живописца, поэта, артиста, понятие, объединяющее его мировоззрение, склад души, обаяние, вкус, умение, благоприобретенные и природные данные? Есть хорошее слово — талант, но и им всего не скажешь и не объяснишь! Понятие советский композитор определяет не только принадлежность времени, стране и творческому союзу, но и склад жизни и деятельности. Это — музыкант-гражданин, политик, пропагандист» (46, с. 164–165).

А. Н. Холминов: «Мне кажется, у Хренникова не было обычного периода становления. Он как-то сразу «нашел себя», заявил о себе ярко и определенно. Это свидетельствует не только о большом даровании, но также и о ясности эстетических убеждений, твердости художнической позиции, которая у него была с самого начала творческого пути и которой он не изменял никогда.

И в стилистическом отношении творчество Хренникова поражает редкой цельностью. Между сочинениями его легко обнаруживается внутренняя связь, обусловленная индивидуальностью автора…… естественность без упрощенства, в которой есть своя незаметная сложность, помноженная на талант и мастерство, обеспечивает сочинениям Хренникова большую емкость и глубину. Отсюда — неотъемлемое качество сочинений Тихона Николаевича: их демократическая направленность. Демократизм не только коренное свойство таланта композитора, но и отражение его жизненных взглядов, его мировоззрения. И при всем том Хренников —

крупнейший профессионал, познавший все тайны мастерства» (65, с. 176–177).

Ф. Маннино: «Музыка Хренникова, мне кажется, рождается из недр его души. Мы высоко ценим и его вдохновение, и профессиональное мастерство — именно на этом фундаменте всегда строится прекрасное здание творчества. Слушателей покоряет естественность и красота сочинений Хренникова, в которых прекрасно сочетаются талант и эрудиция.

Очень большим достоинством этой музыки является, на мой взгляд, изумительное чувство меры, мастерское владение формой» (38, с. 155).

И. Думитреску: «Музыканты Румынии и широкие круги любителей искусства уже давно знают и ценят произведения этого превосходного советского композитора, в которых раскрываются присущие ему оптимистическое мировоззрение, любовь к людям. Его вдохновенная музыка глубоко связана с мыслями и чувствами советского народа» (18, с. 148).

А. Буш: «Меня всегда восхищала свежесть, сила музыкальных произведений Хренникова» (8, с. 145).

Сгруппированные воедино, эти высказывания, принадлежащие советским композиторам трех поколений, мастеру оперной режиссуры, а также музыкантам Италии, Румынии и Англии, во-первых, убеждают в чрезвычайно высокой оценке музыки Т. Н. Хренникова всеми ими, а во-вторых, что еще более существенно, ясно высвечивают характерные грани творческой индивидуальности виднейшего мастера советской композиторской школы.

Каковы же они?

Прежде всего — само наличие таланта необычайно яркого, неповторимого в своей оригинальности, приносящего нам неповторимую художественную радость. С этого начинает А. И. Хачатурян. Это подчеркивает Б. А. Покровский. На это обращает внимание А. Н. Холминов, связывая фиксацию данного факта с художественным мировоззрением композитора.

Далее: ярко выраженная демократическая направленность творчества. О ней очень хорошо говорят А. И. Хачатурян и А. Н. Холминов (обращаться к миллионам, но не снижая строгих художественных требований, не идя на компромиссы. Естественность

без упрощенчества). Оба они, как видим, подчеркивают, что демократизм этот у Т. Н. Хренникова основан не на желании обязательно быть понятым аудиторией, безотносительно к тому, о чем и как вести с ней речь, а на стремлении нести массам слушателей большие идеи, глубокие мысли, эстетически прекрасные образы.

Разумеется, это закономерно обуславливает высокий профессионализм творческого почерка композитора. О его совершенном мастерстве, пожалуй, наиболее выразительно говорят А. Н. Холминов и Ф. Маннино.

Еще одно, также весьма существенное: почти во всех приведенных высказываниях так или иначе отмечается органическая естественность музыкального языка Т. Н. Хренникова, его сердечная непосредственность и впечатляющая сила. Это акцентируют, в частности, Р. К. Щедрин, И. Думитреску, А. Буш.

И наконец, современность языка, современность выразительной лексики и — шире — современность самих принципов художественного мышления, проистекающие из прочнейшей связи с окружающей действительностью, с жизнью родного народа. Т. Н. Хренников всегда стремится насытить свою музыку мыслями и чувствами своих современников, отмечает А. И. Хачатурян. Ему вторит Б. А. Покровский, который видит в Т. Н. Хренникове олицетворение понятия советский композитор (а оно, подчеркивает маститый оперный режиссер, определяет не только формальную принадлежность художника времени, стране и творческому союзу, но весь склад жизни и деятельности).

Попытаемся рассмотреть, как все это сказывается на конкретных чертах творческой индивидуальности композитора, как проецируется на его тематические и жанровые интересы, как раскрывается в генетических связях его музыки, в характерных приемах мелодии, полифонии, инструментовки, метроритма, формирования музыкально-архитектонических структур в их «интонационно-временном звуковом пространстве».

Вспомним, какие наиболее значительные произведения написаны Т. Н. Хренниковым, какова сфера его творческих интересов.

Оперы «В бурю», «Безродный зять», «Мать», «Много шума из-за… сердец», «Мальчик-великан», «Доротея».

Балеты «Любовью за любовь», «Гусарская баллада», «Наш двор».

Мюзиклы «Сто чертей и одна девушка», «Белая ночь» и вплотную примыкающие к этой сфере по своим жанровым параметрам партитуры музыки к драматическим спектаклям «Много шума из ничего», «Дон-Кихот», «Фуэнте Овехуна».

Три симфонии, три фортепианных, два скрипичных, один виолончельный концерты.

Песенно-романсные циклы и отдельные вокальные произведения (в частности, на стихи А. С. Пушкина, С. А. Есенина, Р. Бёрнса).

Множество песен, рождающихся обычно как номера в музыке к кино- и телефильмам, к драматическим спектаклям, но так же и как самостоятельные сочинения. Такого рода произведений (то есть не только песен, но и полных партитур музыкально-образного ряда фильмов и драматических спектаклей) создано композитором несколько десятков.

Из этого очевидно следующее.*У*Т. Н. Хренникова три ярко выраженных «жанровых региона», где художественная фантазия его наиболее активна, куда его неизменно влечет на протяжении ряда десятилетий. Один из них — область музыкального театра во всех его модификациях от масштабной эпико-драматической оперы до мюзикла. К ней примыкает множество сочинений погранично-рубежных по отношению к музыкальному театру в жанровом аспекте — музыка к драматическим спектаклям, к кинофильмам, телевизионным сериалам, где также наличествует зрительный образный ряд и художественный образ синтетичен по своей структуре. О том, что композитор воспринимает их именно как погранично-рубежные, свидетельствуют, кстати говоря, его повторные обращения здесь к одним и тем же темам: он как бы «досказывает» в них слушателю и зрителю то, что «забыл» сообщить ему, решая ту или иную образно-тематическую задачу в предыдущем жанровом варианте.

Второй, излюбленный Т. Н. Хренниковым «жанровый регион» — симфония и инструментальный концерт. Трактовка их у него во многом близка: в симфониях отчетливы черты концертно-виртуозного стиля, в концертах наличествует симфонически активное развитие музыкального материала.

И наконец — песня, романс, вообще вокальная миниатюра. Данная сфера во многом связана с первым «жанровым регионом».

Связана как синтетичностью образов (музыка плюс поэтическое слово), так и тем, что многие из песен этих рождены в качестве фрагментов театральной, кино- и телемузыки.

Итак, широта тематических интересов, значительный по амплитуде спектр используемых жанров. Особая любовь к сюжетике конкретной, насыщенной динамичным действенным содержанием. Темы историко-революционные и комедийно-бытовые. Эпическая обобщенность в единении с лирикой и драматизмом, доходящим до трагедийных высот. «Всепроникающая лиричность», сердечность эмоционального тона как органическое свойство музыкальной речи. Отчетливо выраженное влечение к тематике и образам современности, но также в не меньшей мере к русской и мировой художественной классике (А. С. Пушкин, В. Шекспир, М. Сервантес, Лопе де Вега), к русскому быту и истории («Безродный зять», «Гусарская баллада»). В бестекстовой инструментальной музыке концентрация внимания на жанрах масштабных, обладающих в высокой степени свойством активно-действенного художественного исследования действительности не только по отдельным фактам, но в их процессуальной совокупности. Инструментальная миниатюра, выражаясь фигурально, оказывается при этом второэкранной в общей панораме творчества композитора.

Рассмотрим все это применительно к жанра м, характерным для музыки Т. Н. Хренникова. Первыми календарно из крупных по форме сочинений у него (оказались симфонические партитуры — Первая симфония и Первый концерт для фортепиано с оркестром. Целесообразнее, однако, зафиксировав сам факт крупнейших дебютных успехов молодого музыканта в столь сложных жанрах, начать разговор с произведений, связанных с музыкальным театром, поскольку их больше количественно, они объемнее по тематическому спектру и тем самым глубже раскрывают нам индивидуальность композитора.

Среди опер Т. Н. Хренникова отчетливо заметны два «жанровых полюса» — опера, огромная по размаху отображаемых явлений действительности, обобщающая их в образах драматических, эпических, трагедийных, и опера комическая, жанрово-характерная. К первому тяготеют «В бурю» и «Мать», ко второму — «Безродный зять», «Много шума из-за… сердец» и «Доротея». Несколько

особняком стоит «Мальчик-великан». По палитре выразительных средств он принадлежит опере комической, по сюжету, трактующему, хотя и в сказочно-аллегорической форме, проблемы важнейшие и острейшие для современности (конфронтация добра и зла, тирании и народных масс), отходит от нее.

Что объединяет оперы «В бурю» и «Мать»? Прежде всего — тематика. В обоих случаях перед нами сюжеты, связанные с историей революционного движения в нашей стране. Примечательно, что Т. Н. Хренников разрабатывает их с чрезвычайной тщательностью, стремясь к максимальной логичности драматургии литературно-либреттной, как первоосновы для драматургии музыкальной. Повесть «Одиночество» и написанная на ее основе пьеса «Земля» перерабатывалась автором Н. Е. Виртой и его-коллегой по работе над либретто оперы А. М. Файко самым динамичным образом и при самом активном участии композитора. Об этом уже шла речь в нашей книге и в разделе, посвященном опере «В бурю». Сейчас подчеркнем лишь, что в общей сложности текст либретто, по свидетельству самого композитора, переделывался более 10 раз!

Аналогичное можно сказать и про оперу «Мать». Тут стоит вспомнить, что интерес к истории русской революции, как благодарному материалу для воплощения на оперной сцене, возник у Тихона Николаевича еще в студенческие годы, точнее, сразу же после поступления в Московскую консерваторию. Как свидетельствуют авторы книги «Его выбрало время» Л. Григорьев и Я. Платек, являющейся сводом фактического материала, связанного с жизненным и творческим путем крупнейшего советского-композитора, в одной из рабочих тетрадок Т. Н. Хренникова, относящихся к 1932 году, есть несколько записей о трагической судьбе Виктора Обнорского — основателя Северного союза русских рабочих. Молодой композитор хотел написать оперу, основанную на фактах из его жизни с тем, чтобы в опере этой личную драму В. Обнорского с полюбившей его женщиной (царская охранка подослала к Обнорскому тайного агента-женщину, которая сначала-исправно выполняла «порученное задание», затем, влюбившись в революционера, пыталась спасти его, но было уже поздно) показать на фоне общественной жизни рабочих 70-х и начала 80-х годов.

Реализация этого замысла не состоялась, но интерес к дооктябрьской историко-революционной тематике сохра-нился и в 1950 году вновь ярко «вспыхнул», теперь уже на основе повести М. Горького «Мать». Работа над либретто шла также тщательно и углубленно (его автором был вновь А. М. Файко).

В аспекте музыкальной драматургии оба этих произведения отличает своеобразное единение черт эпических, лирических и драматически-трагедийных. Данная традиция в широком смысле идет от русской классики еще с «Ивана Сусанина», где не только воссоздано величие подвига народного героя, но и с пронзительной силой показана любовь Сусанина к родным, трагедийный драматизм его расставания с ними. В самой эпической из русских опер — в «Князе Игоре» и лирика, и драматизм играют существенную роль. В напряженнейших психологических музыкальных драмах П. И. Чайковского элементы эпического обобщения — неотъемлемый и важный компонент художественного целого. Но у Т. Н. Хренникова синтетичность всего этого носит ярко индивидуальный характер.

В отличие от большинства творений русской классики в операх Тихона Николаевича эпос, драма и лирика настолько слиты в своей нераздельности, что трудно, а порой и невозможно установить, какой из элементов этих оказывается на первом плане, какой несет основную функцию образного обобщения. Если проанализировать оперу «В бурю», что оказывается наиболее важным, самым главным в ней? Путь тамбовского крестьянства к великой ленинской правде? Да, это — центральная идея произведения. Но раскрывается она в самых разных плоскостях. И композитором с равной выразительной силой воплощены любовная драма Наташи, мучительный путь ее отца к постижению истинности ленинской правды, звериная злоба Сторожева, опустошенный мрачный цинизм Антонова, твердая, уверенная воля большевика Листрата. Что здесь оказывается в центре «музыкальных событий» сюжета? Грандиозный дуэт Наташи и Леньки, ария Фрола Баева, монолог Сторожева, напряженнейшая сцена Листрата, Леньки и их матери, народные хоры, картина буйного разгула антоновцев? Все это — объемный, разноплановый, многосоставный центр музыкальной драматургии.

Так и в опере «Мать». Сквозная линия музыкальной драматургии, ее сверхзадача здесь также едина — приход Ниловны к активному

участию в революционной борьбе. Но опять-таки как много различных ракурсов — эпический (во многих хоровых сценах), лирический (линия Павла и Сашеньки), драматически напряженный в соответствии с развертыванием событий сюжета горьковской повести, даже «музыкально-публицистический» (монолог — речь Павла Власова на суде)…. Плюс к тому эпизоды, комедийные, жанрово-характерные, сатирические. И все они, несмотря на то, что формально подчас носят вставной характер, важны и существенны в музыкальной архитектонике целого. Очень хорошо сказал по этому поводу Б. А. Покровский: «В театральных произведениях Хренникова есть своеобразные «околодейственные» персонажи. Не те, что решают тему, а те, что «выглядывают со стороны» и как бы случайно, невзначай оценивают события. Таков, скажем, пьяный купчик в опере «Мать». Что ему до революции, до судеб России, до Павла Власова и его сподвижников? Просто кутит банальный персонаж предреволюционной России. Но вот чудо: выбросьте его песенку из образного мира оперы и увидите, как многое потускнеет в главной теме произведения. Музыкальное обаяние песенки вызывает симпатию к купчику, а его поведение — отвращение. В контексте событий вырастает ненавязчиво без деклараций некий вакуум, быстро заполняющийся сгустком противоречий эпохи, людской неустроенности, разнонаправленности служб, противосложений интересов» (46, с. 166–167).

Тонкое, проницательное наблюдение! В приведенной мысли замечательного оперного режиссера особо хочется акцентировать органичную естественность музыкальной драматургии Т. Н. Хренникова и ее необычную оригинальность, частным примером которой является введение «околодейственных» персонажей.

Очень широка палитра выразительных средств, применяемых композитором в этих партитурах. И опять-таки следует акцентировать не только многосоставность данной палитры, но и ту высокую степень ее синтетичности, когда важно не превалирование того или иного компонента музыкальной лексики, а их общее единство. Для Т. Н. Хренникова равно существенны здесь ария, хор, ансамбль и речитативные сцены, монологи центральных героев, жанрово-характерные номера «околодейственных»-персонажей, народно-хоровые картины и развернутые ансамблевые эпизоды. Все это важно,

все существенно как функциональное производное от музыкально-драматургической концепции, а она, концепция эта, многосоставна и масштабна и, если прибегнуть к аналогиям из сопредельных искусств, близка к роману, к композиционно-сложному масштабному живописному полотну, к кинематографическому сериалу с их «густой населенностью» персонажами, сложными взаимоотношениями между ними, с многожанровым комплексом стилистических признаков, свойственных этим искусствам.

Что следует сказать в данной связи о бытующей в музыкознании концепции «песенных опер» Т. Н. Хренникова? Несостоятельность ее достаточно очевидна из изложенного, но, быть может, стоит все же хотя бы вкратце остановиться на данном вопросе, чтобы «распутать» запутанный клубок наслаивавшихся одно на другое недоразумений. «Начало всех начал» здесь — известное высказывание академика Б. В. Асафьева о смелости интонационной простоты, присущей музыкальному языку Т. Н. Хренникова. А еще точнее — дискуссия в связи с премьерой оперы «В бурю», когда ее противопоставляли в данном плане прокофьевскому «Семену Котко». Но неправомерность противопоставления этого давно отчетливо ощущается не только профессионалами, но и широкими кругами любителей оперы. С высказыванием же Б. В. Асафьева получилось, увы, нередкое в искусствознании вычленение яркой самой по себе «оценочно-аналитической формулы» из контекста, в котором она была откристаллизована. В его обзорной статье об опере, опубликованной в 1947 году в сборнике «Очерки советского музыкального творчества» в связи с хренниковской «В бурю», речь шла о стремлении молодого композитора «противопоставить непосредственное восприятие и прямоту и здравость человеческого чувства массового слушателя тем стилям музыки, где интеллектуализм ради интеллектуализма, слишком много предоставляя в искусстве логическому разуму, безгранично и усложнял и утончал элементы оперы». Б. В. Асафьев подчеркивал, что задача эта была и сложнейшая, и актуальнейшая: «Во имя прямоты и здравости чувства народных масс советская опера должна была вступить в борьбу с вышеуказанным, давно возникшим течением к снижению в оперных героях этического содержания в пользу эстетского самодовления вкуса к утонченным слуховым раздражениям и, главное, к дискредитации человеческого чувства любви» (3, с. 48).

Задача эта, по мнению крупнейшего советского музыковеда, была 26-летним композитором талантливо решена. Он говорит о свежести и талантливости образов оперы «В бурю», разбирает в этой связи 2-ю картину, в которой Т. Н. Хренников обнаруживает «чуткость и интонационное напряжение несомненного музыкально-драматического таланта», 4-ю картину, где «сцена нервного исступления Наташи при встрече с долгожданным, но оклеветанным любимым человеком, и чудесный лирический финал — колыбельная Леньки, — разве не говорит о внутренней силе интонационного внушения, которое заставляет композитора записать музыку только так, не иначе…» (3, с. 50).

Он акцентирует еще одну важную грань образного мира хренниковской партитуры: «… есть еще одно ценное качество в массовой лирике оперы Хренникова — лирика крестьянской прямой души, так мужественно проявившаяся в трогательном своим древнерусским влечением к поискам правды образе Фрола, еще в насыщенном соками земли хоре мужиков навстречу весне: «Пахать бы теперь, весна, благодать», где поет крестьянская душа, стосковавшаяся по радостям мирного труда». Затем Б. В. Асафьев заключает: «Если неотразимое обаяние русского художественного реализма заключается в простоте, как превращении обыденного, будничного, казалось бы, всем привычного и неприметного — словом, в превращении правды простых явлений и простых людей в прекрасную простоту и простоту прекрасного, во что выливается скромное величие сердца, то Хренников в своей опере это понимал и чувствовал, конечно, не менее, чем Дзержинский в «Тихом Доне» или Прокофьев в «Семене Котко» и в «Войне и мире», ибо свойство художественного претворения простой правды — свойство общерусское. Но у Хренникова в опере оно оказалось человечески как-то очень симпатично, без кичливости своим талантом и своенравием, без высокомерия (разумеется, музыкального), хотя с твердою юной убежденностью в своей правоте» (3, с. 50–51).

Очень высокая эстетическая оценка! В ней примечательны три момента: во-первых — причисление оперы «В бурю» к образцам русского художественного реализма, во-вторых — аналогия в данном аспекте с крупнейшими оперными творениями С. С. Прокофьева (к параллели Т. Н. Хренников — С. С. Прокофьев нам еще придется вернуться) и, наконец, подчеркивание в музыке Т. Н. Хренникова

интонационного напряжения, силы интонационного внушения. В эти годы маститый академик особенно активно работал над своей знаменитой теорией интонации, и такого рода похвалы в адрес молодого композитора звучат в данной связи у него чрезвычайно весомо.

Из сказанного достаточно ясно, что Б. В. Асафьев рассматривал первую оперу Т. Н. Хренникова как одно из самых значительных явлений в советском оперном искусстве. Значительных и по направленности творческих исканий, и по результативности художественных достижений. Не о песенности опер Т. Н. Хренникова, а о необычайно развитой роли мелодии как основного формообразующего элемента в их партитурах нужно вести разговор. Но на этом целесообразнее остановиться чуть позднее, при рассмотрении общих черт музыкального языка композитора.

Из трех комических опер Тихона Николаевича одна написана на основе русской анонимной бытовой комедии XVII века, две — по произведениям классиков западно-европейской драматургии. Соответственно этому в них есть и общее, и индивидуально-особенное. Последнее главным образом связано с воплощением конкретных сюжетов, и об этом речь уже шла ранее, при разборе произведений. Теперь же следует остановиться на том общем, что объединяет данные партитуры.

Жанр комической оперы ничуть не в меньшей мере, чем опера в целом, развивается в XX веке затрудненно, проходя через сложные интонационные кризисы. Поиск нового здесь интенсивен, но что касается выразительных средств музыкального языка, то он нередко концентрируется по преимуществу в сфере речитатива, расширения его лексики. Само по себе это естественно. Речитатив всегда играл важную роль в опере-буффа. Однако еще большую значимость имели в ней арии и ансамбли, как «портреты» действующих лиц, портреты, развивающиеся в музыкально-временной протяженности, раскрывающие различные грани характеров героев в зависимости от их психологических состояний, обусловленных сценическими ситуациями. Но это, к сожалению, в комедийных операх нашего столетия стало отходить на второй план. Попробуйте, скажем, назвать в них арии и ансамбли столь впечатляющие по концентрированной яркости «кристаллов интонаций», как в операх В. Моцарта, Дж.

Россини, Г. Доницетти, Дж. Верди, М. П. Мусоргского… Правда, в советской музыке С. С. Прокофьев достигал здесь великолепных успехов. Много оригинальных находок содержит локальная по тематике, но очень интересная опера «Не только любовь» Р. К. Щедрина, по жанровой специфике примыкающая к комической опере. Непоколебимо верит и заставляет верить нас в выразительную силу классических приемов оперы-буффа В. Я. Шебалин в «Укрощении строптивой». Но продолжить этот ряд произведениями высоких художественных параметров довольно трудно.

Во всех трех комических операх Т. Н. Хренникова «портретные» арии и ансамбли — важный компонент музыкальной драматургии. В «Безродном зяте» их имеют в сольном варианте буквально все основные персонажи, а некоторые еще плюс к тому наделены и замечательными дуэтами. И даже такие фоновые действующие лица, как группа подгулявших мужичков, получили превосходное трио («Тень, тень, веретень, развеселый нынче день»). Аналогичная картина возникает перед нами в опере «Много шума из-за… сердец». Много очень ярких мелодических образов-характеристик героев в «Доротее». И одним из самых убедительных подтверждений выразительной силы их является тот факт, что арии и ансамбли «Безродного зятя» и шекспировской оперы Т. Н. Хренникова очень часто звучат с концертной эстрады. Здесь уже допустимо сопоставление с популярными номерами из классических опер-буффа. Полнокровно насыщенной, надо полагать, будет и концертная судьба фрагментов «Доротеи».

Обстоятельство это существенно не просто как показатель любви широкого слушателя к «крылатым мелодиям» композитора. Важно иное: Т. Н. Хренников, развивая традиции классической оперы-буффа, в совершенстве овладел комплексом ее выразительных приемов. Ведь здесь крайне важно не только создать музыкальный образ особой яркости (то, что в сфере песни и эстрады в хорошем смысле называют шлагером), но, самое главное, придать ему функциональную обусловленность от музыкальной драматургии целого. В данном аспекте мастерство композитора безупречно. Он вдохнул новую жизнь в оперу-буффа, открыл для нее новую тематику, новые интонационные сферы. Последнее ярко заметно на примере «Безродного зятя». Русская классическая опера, в сущности, почти не знала комедийного жанра в

чистом виде. Гоголевские партитуры П.*И.*Чайковского и Н. А. Римского-Корсакова — явления более сложные в жанровом аспекте. Пожалуй, только «Сорочинская ярмарка» М. П. Мусоргского может считаться комической оперой в ее классическом варианте…

Сейчас целесообразно перейти к проблеме трактовки Т. Н. Хренниковым жанра мюзикла. Дело в том, что у него он часто оказывается пограничнo-рубежным по отношению к комической опере, а в двух случаях (с шекспировской «Много шума из ничего» и с шеридановской «Доротеей») перед нами один и тот же сюжет предстает в обоих «жанровых обличьях». Последнее обстоятельство, разумеется, дает особо благодарный материал для анализа. Но сначала несколько слов о самом понимании термина мюзикл в музыковедении и театроведении.

Почти на всем протяжении истории оперы ее «ближайшими соседями» в многожанровом комплексе театральносценического искусства были разного рода пьесы с музыкой. Они были именно разные: могли иметь сюжеты в широком образно-тематическом диапазоне, музыкальные партитуры их могли содержать номера, больше и меньше по количеству и уж тем более различные по драматургической и смысловой наполненности. Границы между оперой и пьесами с музыкой часто оказывались размытыми. Такой, казалось бы, четкий и ясный признак их, как наличие в опере непрерывного потока музыки, а в пьесе с музыкой лишь отдельных «островков» ее, на поверку оказывается несостоятельным. Самое известное подтверждение тому — опера-буффа с ее прозаическими эпизодами (дошедшими вплоть до «Кармен» Бизе!) и оперы с речитативом-секко, в котором тонированная высота интервалики порой как бы «снижает напряжение интонационного пульса» и соскальзывает к обычной сценической речи. Но ведь и в операх Г. Ф. Генделя — эпически-величавых, трагедийных, героических — речитативные сцены с их клавесинным аккомпанементом и «эмоционально-дистиллированной» мелодикой вокальных линий резко отчленяются от всех остальных, собственно музыкальных номеров партитуры. Да и оперы Г. Ф. Генделя в данном аспекте лишь один из многих возможных примеров.

Лишь одно качество музыкально-сценического произведения служит точным определением его жанровой сущности — наличие в

нем развернутой, цельной музыкально-драматургической концепции. Если она, концепция эта, стоит во главе художественного творения в целом, если она формирует все его параметры, движет развитием сюжета, создает образные характеристики героев — перед нами опера. Если музыкальный ряд в общем комплексе выразительных средств театрально-сценического сочинения занимает второэкранное место и лишь «аккомпанирует происходящим событиям» — перед нами пьеса с музыкой. И многообразие последних, естественно, столь же велико, сколь вообще богата сюжетика и тематическое содержание мировой драматургии.

Но в синтетичном процессе ее развития нередко начиналась своего рода «жанровая кристаллизация», рождались группы произведений, где музыка оказывалась близкой и по функциональной роли, и по характеру использования выразительных средств. Связано это было обычно со спецификой национальных композиторских и драматургических школ. Так, в частности, в Германии, Австрии и некоторых сопредельных странах в конце XVIII века родился зингшпиль, в России в начале XIX века — водевиль.

Несколькими десятилетиями позднее во Франции появилась оперетта, которая очень быстро стала одним из самых ярких явлений музыкально-театрального искусства не только этой страны. Обретя в лице одного из родоначальников жанра, Ж. Оффенбаха, одновременно и своего классика, она сразу получила международное признание и после кратчайшей временной дистанции обогатилась шедеврами И. Штрауса. Вслед за тем в сокровищнице ее заметное место заняли творения*И.*Кальмана и Ф. Легара.

Успех оперетты был огромен. Она завоевала сцены десятков стран. Завоевала прочно и надолго. Наиболее яркие классические произведения ее необычайно популярны, и по устойчивой репертуарности им не так уж много найдешь аналогов в истории сценического искусства. Они обладают поразительной впечатляющей силой. Поколение за поколением зрители заполняют театральные залы на спектаклях опереточной классики. И никакие споры критики, никакие острейшие дискуссии, в которых множество раз предпринимались попытки развенчать оперетту, доказать ее «облегченность» и «безыдейность», цели не достигали.

Рассмотрение причин данного феномена не входит в нашу задачу. Здесь важнее другое: «взаимоотношения» оперетты и мюзикла. Ведь у Т. Н. Хренникова есть произведения обоих этих жанров, а есть и сочинения, близкие к ним, но не укладывающиеся в привычные схемы.

Термин схема применительно к оперетте особенно важен. Дело в том, что воздействие ее классических образцов на авторов опереточных пьес, а затем и на многих композиторов оказалось прямо-таки гипнотическим. Их сюжетные структуры начали унифицироваться и становиться именно схемами. Искусствознание не формулировало их обязательность, но в творческой практике они нередко осуществлялись с не меньшей жесткостью, чем в свое время канонические требования сценической поэтики Н. Буало. Вот здесь-то и начал возникать «конфликт» между опереттой и мюзиклом. Последний стремился преодолеть схематизм драматургических конструкций оперетты, обогатить ее тематику, расширить круг действующих лиц. Начало данного процесса в театроведении принято связывать с творческой практикой ряда западных композиторов и драматургов, что в общем верно. Однако рождение советского мюзикла и распространение его по сценам театров при этом обычно относят приблизительно к 60-м годам. Л. Григорьев и Я. Платек в упомянутой книге «Его выбрало время» убедительно относят это к значительно более раннему времени, называя здесь в качестве начальной точки отсчета знаменитую постановку шекспировской комедии «Много шума из ничего» в Театре имени Вахтангова. «… Движущей силой этого спектакля, — справедливо пишут они, — … стала вдохновенная и новаторская партитура Хренникова. Именно благодаря ей возник у нас, по сути дела, новый тип театрального представления, который теперь мы называем мюзиклом» (14, с. 71).

В чем же новаторство этой партитуры композитора? Почему в связи с ней можно и нужно говорить о рождении мюзикла в советской композиторской школе?

Выше было сказано, что оперу отличает непременное наличие развернутой музыкально-драматургической концепции, определяющей все эстетические параметры произведения, а в пьесах с музыкой (каковым, строго говоря, является мюзикл: ведь это, собственно, «служебно-жаргонное» производное от термина «музыкальная пьеса») последняя лишь «аккомпанирует происходящим событиям». Но

аккомпанемент аккомпанементу рознь. И, уж если продолжать эту аналогию, стоит вспомнить, что в тех же романсах существует и непритязательное инструментальное сопровождение, почти не выходящее за рамки гармонической опоры певцу, и фортепианные партии столь высокой образно-смысловой насыщенности, что они уже получают самостоятельное значение. Так и с мюзиклом. Грань между ним и обычным драматическим спектаклем, на протяжении которого время от времени начинает звучать музыка, проходит именно в этой плоскости. Когда музыкальные номера, интегрируясь, вступая друг с другом и с драматургической архитектоникой пьесы в сложное взаимодействие, выстраиваются в музыкально-образный ряд, пусть и «аккомпанирующий» в контексте драматургии целого, но имеющий уже и самостоятельное значение, пьеса с музыкой превращается в мюзикл.

Дело здесь, кстати говоря, не только в количественных параметрах музыкальной партитуры драматического спектакля. Значительно существеннее другое — яркость ее музыкальных образов.

Но как раз это качество и свойственно в самой высокой степени знаменитой хренниковской музыке к «Много шума из ничего». В нашем сознании комедия В. Шекспира, ее герои нераздельны сейчас с нею. Ее самостоятельная, так сказать «индивидуальная» впечатляющая сила подтверждается в числе прочего необычайной популярностью ее на концертно-филармонической эстраде. Наличие в ней самостоятельного музыкально-образного ряда хорошо аргументируется тем, что номера эти явились прекрасной прочнейшей основой музыкально-драматургическим структурам и оперы и балета на данный сюжет.

Такого рода выразительная сила, достигающая редкой концентрации, свойственна многим партитурам Т. Н. Хренникова, по формальным признакам принадлежащим музыке к драматическим спектаклям. Его музыка к «Дон-Кихоту», на наш взгляд, и ярче, и образно богаче, и драматургически значимее, чем в известном мюзикле М. Ли «Человек из Ламанчи» (кстати говоря, она и написана несколькими десятилетиями ранее). Это — подлинный образец мюзикла. Сюда же можно отнести в данном контексте и музыку композитора к спектаклю «Фуэнте Овехуна».

Широкая, свободная трактовка Т. Н. Хренниковым специфики жанра отчетливо ощутима и в сфере музыкальной комедии. В оперетте «Сто чертей и одна девушка» драматургия пьесы и соответственно драматургия музыки в этом смысле более традиционны. Необходимо, однако, акцентировать, что сама по себе музыка и здесь смело может встать в один ряд с самыми значимыми свершениями советской музыкальной комедии. Не повторяя сказанного ранее об этом произведении, приведем лишь одно высказывание о нем такого авторитетнейшего мастера жанра, как Ю. С. Милютин: «Национальный характер героев, воскрешающих образы русской сатиры, совпал с глубоко национальным характером музыки Тихона Николаевича Хренникова. В результате театр, получил партитуру удивительно обаятельную в своей мелодической основе, богатую интонационными находками, интересными гармониями, колоритной инструментовкой. Лирические образы главных героев, прелестные картины природы, фантастические сцены бесовских плясок, карикатурные, остро шаржированные портреты изуверов-сектантов — все это нашло свое музыкальное выражение в партитуре „Ста чертей"» (42).

Но наиболее интересна с точки зрения новаторских поисков «Белая ночь». Мы уже приводили высказывание композитора о сложности задач, вставших перед ним в работе над этим произведением, где он подчеркнул, что жанровый подзаголовок — музыкальная хроника — в «Белой ночи» не случаен.

В самом деле. Сюжет «Белой ночи» представляет собой широчайшую панораму событий, связанных с Великим Октябрем. По объемной многоплановости своей он далеко выходит за рамки музыкальной комедии. Постановщик московской премьеры сочинения Г. П. Ансимов верно отметил, что «ни в одном произведении для театра оперетты не было такого количества эпизодов, развертывающихся в различных местах — Невский проспект, здание суда, берег реки, дворец, Петропавловская крепость, кафе, игорный дом… Не было такого количества действующих лиц (более 40) и такой концентрации событий — убийства, превращения, императорские приемы, штурм Петропавловской крепости, переодевание и бегство Керенского… Чтобы превратить такую пьесу в произведение для музыкального театра, нужно было найти какие-то особые музыкально-

драматические приемы.*И*здесь Т. Хренников показал все свои возможности» (1, с. 56).

Да, композитор нашел в «Белой ночи» особые оригинальные музыкально-драматургические приемы. Музыкальные портреты персонажей (напомним: их свыше 40) здесь чрезвычайно разнообразны и неизменно яркостью своей сразу же врезаются в память. Как широка их палитра! Сольные, ансамблевые, хоровые, затормаживающие действие для более обстоятельного знакомства нашего с тем или иным действующим лицом и активно динамизирующие его, шуточно-юмористические, лирически взволнованные, гротесково-сатирические, трагедийные, полные революционного порыва и безысходной опустошенности, радости юной жизни и напыщенного высокомерия «большого света»…

Огромный диапазон образов, эмоций, сценически конфликтных ситуаций, в равной мере впечатляюще раскрытых! музыкой! Каким же путем достиг здесь этого Т. Н. Хренников? Наиболее широко применяет он в «Белой ночи» прием «обобщения через жанр».

Обычно в музыкознании термин этот (одним из первых ему дал права гражданства А. А. Альшванг) применяется к таким видам музыки, как опера, симфония, обозначая употребление композитором в музыкальной ткани партитуры бытовых жанров эпохи, разумеется, претворенных и преображенных в соответствии с контекстом музыкальных образов произведения. Но, думается, в связи с драматургией «Белой ночи» он звучит вполне уместно. Чего только нет в ее музыке! Хоры, пронизанные интонациями революционных песен, почти оперные по размаху арии, маршеобразные эпизоды, куплеты, основанные на уличных песенках, ансамбли, хоры и сольные номера, иронически переосмысляющие различные характерные приемы опереточной музыки, романсы в широком стилистическом диапазоне, опять-таки «освещенные» в аспекте трактовки жанра то мягким юмором, то острой гротесковостью, то применяемые совершенно всерьез и насыщаемые либо лирикой, либо напряженным драматизмом. Романс в его различных модификациях в «Белой ночи» вообще очень важен. Он дает ее музыке характерную «примету времени». Как известно, предреволюционные годы были порой широкого распространения бытового романса. Эта его «новая волна» была, пожалуй, еще более масштабна, чем та, что связывается у нас с

творчеством П. П. Булахова, А. Е. Варламова, А. Л. Гурилева. Другое дело, что компоненты ее часто эстетически противоречивы и отнюдь не всегда отвечают высоким художественным критериям. Но сама по себе популярность в ту пору, скажем, исполнительства В. Паниной, А. Вяльцевой и их репертуара неоспорима. Т. Н. Хренников с его обостренным ощущением жизненной правды в передаче интонационного колорита эпохи сумел мастерски претворить все это в «Белой ночи» — произведении чрезвычайно интересном, сильно расширяющем привычные жанровые грани музыкальной комедии. И уж если относить его к сфере мюзикла, то надо не ограничиваться констатацией этого, но показать, что «Белая ночь» является одним из ярчайших образцов нового музыкально-сценического жанра, переживающего сейчас пору своего становления и формирования. Образцов, убеждающих в его огромнейших возможностях. В сущности, столь сложные многоплановые историко-революционные сюжеты ранее у нас воплощались лишь литературой, драматическим театром и киноискусством.

К жанру балета Тихон Николаевич обратился сравнительно поздно, уже давно будучи крупнейшим мастером, создавшим выдающиеся творения в разных сферах оперной, симфонической, камерной вокальной музыки, песенных жанров, музыки для театра, кинематографа. Пытаться выяснять почему так случилось — задача трудная, а быть может, и вообще не поддающаяся однозначному решению. Когда мы, рассматривая творческий путь художника, начинаем искать логическую закономерность в последовании его опусов, то обычно находим ее. Но выстроенная при этом схема, как правило, достаточно умозрительна. Объяснить, почему именно тот или иной писатель, живописец, композитор перешел от эпических полотен к миниатюре, от трагедии к гротеску и сатире, почему он в какой-то момент работает сразу в разных жанрах, а затем сосредотачивается в одном из них или вообще подолгу пишет лишь одно-единственное произведение, — можно далеко не всегда. Помимо объективных факторов (требование жизни, веяние эпохи и т. д.) здесь играют роль и субъективные моменты, когда, казалось бы, сравнительно второстепенный факт окружающей действительности властно завладевает вниманием художника-творца. И уж во всяком случае, если проблема тематики, идейного содержания произведения

определяется социальным заказом в широком смысле слова (что и о чем писать), то вопрос выборка жанра, драматургической структуры, комплекса выразительных, средств (как писать) — дело сугубо индивидуальное. Так что не будем гадать, почему именно первая встреча Тихона Николаевича с балетом в его творчестве произошла лишь в 1970 году. Акцентируем другое: предпосылок для того, чтобы она была плодотворной, было предостаточно.

Яркая образность музыки Т. Н. Хренникова, ее удивительная мелодическая пластика и ритмическая яркость как бы сами собой просились получить хореографическое воплощение. К тому же в его партитурах большую роль часто играли интонационные комплексы, впрямую связанные с танцем, его характерностью, его властной стихийной силой, его увлекающей поэтичностью. В традиционной национально-русской сфере вальса композитором создано много очень ярких образов, он существенно обогатил его современное развитие. Эту особенность музыки Тихона Николаевича тонко ощущали виднейшие мастера театра. В частности, замечательный режиссер А. Д. Попов свидетельствует, что когда он «впервые прослушал «Давным-давно», то никак не мог отрешиться от звуков и ритмов мазурки, которая сопровождала все мои видения моментов будущего спектакля. Я попробовал репетировать некоторые сцены под тихий аккомпанемент мазурки и увидел, что актеры начинают озорно и весело разговаривать и легче движутся. Это внесло в спектакль элементы торжественности, грациозности, порыва и четкости, то есть всего того, что присуще танцевальной природе мазурки» (48, с. 225).

Но это, так сказать, образность музыки Т. Н. Хренникова в аспекте восприятия драматического режиссера. А вот характерное высказывание крупнейшего мастера советского балетного театра, прямо-таки мечтающего найти ее хореографическое воплощение. Еще за несколько лет до появления первых балетов композитора А. Н. Ермолаев писал: «Произведения Тихона Хренникова всегда человечны в самом высоком и благородном смысле этого слова. В них слышишь и певучую радость, и певучее раздумье, и певучую грусть. Радость, дума, печаль, потому что это живая жизнь. Певучие, потому что это мелодия человеческой души, преображенная искусством. Жизненная сложность и многообразие человеческих судеб и величественная, необозримая судьба народная. Примерно так мне представляется

лейттема творчества Хренникова. Мне, балетмейстеру, представителю искусства пластики, особенно дорог его мелодический дар. Музыка его видится зримо: побегами и цветением ее мелодий без конца любуешься, как росными ландышами на весенней поляне или в предосеннюю пору легкими, насквозь пронизанными зноем васильками» (19).

На высказывании этом стоит остановиться несколько подробнее. Прежде всего симптоматичен сам факт видения музыки Тихона Николаевича в зримых пластических образах замечательным советским танцовщиком и талантливейшим хореографом (напомним: еще до создания композитором балетных партитур). Примечательно, что А. Н. Ермолаев делает при этом акцент на мелодическом даре Т. Н. Хренникова, а не на ритмической стороне его музыки. Последнее для Алексея Николаевича само собой разумеется. Из своего огромнейшего опыта он знает, что танцевальная музыка без танцевальных ритмов не существует. Но какой оказывается она, насколько богатой по своей хореографической образности зависит от сопряжения ее ритмов с пластикой мелодии. А как раз это — одна из сильнейших сторон музыки Т. Н. Хренникова. Не случайно она А. Н. Ермолаеву видится зримо. Можно спорить, сколь правомерны и характерны для музыки композитора зрительные образы, которые хореограф здесь приводит. Но важен сам факт восприятия им хренниковской музыки как образного звукоряда с огромной потенцией зримого пластического воплощения. Любопытно, что его обобщенная характеристика образного содержания произведений композитора (жизненная сложность и многообразие человеческих судеб и величественная, необозримая судьба народная) хорошо корреспондирует драматургии балетов Т. Н. Хренникова, созданных, как уже говорилось, несколькими годами позднее.

Каждый из трех балетов Тихона Николаевича разрабатывает круг сюжетов, и образов, если так можно выразиться, дефицитный в нашем хореографическом искусстве. Факт этот примечателен, как еще одно подтверждение острого ощущения композитором практики театра, его репертуарных запросов. Первый из балетов — «Наш двор» рассчитан на подростковую аудиторию. Как раз такая возрастная категория (учащиеся средних классов школ) обычно выпадает из поля зрения композиторов и балетмейстеров. Второй — «Любовью за любовь» —

представляет собой хореографическую версию комедии В. Шекспира «Много шума из ничего», образы которой, как своего рода сильнейший магнит, все время волнуют творческую фантазию Т. Н. Хренникова. Лирико-комедийный по жанровой окрашенности, он несколько особняком стоит в нашей богатой балетной шекспириане. Чаще внимание авторских и постановочных коллективов здесь привлекали трагедии великого английского драматурга. С другой стороны, в сфере комедии жанр лирико-психологической хореографической поэмы также редок в творческой практике композиторов. Гораздо чаще пишут комедийные балеты со сказочнофантастической и этнографически характерной сюжетной основой. «Гусарская баллада» (еще одна дань неизменной верности Т. Н. Хренникова полюбившимся ему героям и образам) являет весьма интересный сплав ярко патриотической тематики, детективной остроты сценических ситуаций, легкой комедийности и в то же время эмоциональнолирической наполненности общей поэтической атмосферы.

Но главное, конечно, то, на каком художественном уровне решаются композитором поставленные творческие задачи. Во всех трех балетных партитурах он предстает перед нами во всеоружии зрелого мастерства. Великолепное чувство формы целого и сценической специфики каждого отдельного эпизода, умение немногими яркими штрихами создать столь впечатляющий индивидуальный образ персонажа, что он сразу же запоминается нами, благодаря чему хитросплетения сюжета ни на момент не теряют своей ясности (это особенно важно в шекспировском балете с его «обманными» сюжетными ходами и «подменой» действующих лиц), поразительная внутренняя пластика, некий изначальный хореографический потенциал музыкальных образов — вот те главные компоненты балетов Т. Н. Хренникова, которые активизируют мысль постановщиков, помогают исполнителям творить увлеченно и вдохновенно. А последний фактор немаловажен в определении жизненной судьбы произведения! Устойчивая репертуарность хренниковских балетов — закономерный результат их высоких художественно-эстетических параметров.

Заканчивая разговор о них в аспекте рассмотрения черт творческого стиля композитора, следует еще отметить, что Т. Н. Хренников прочно опирается на традиции симфонизма балетной

музыки и оригинально развивает их. Он не стремится, как то порой бывает, создавать «симфонии с пластическим зрительным рядом», не превращает оркестр в спонтанный фактор, определяющий все музыкально-драматургическое развитие. Главное для него — яркость образных характеристик героев и их психологических взаимоотношений, возникающих в процессе сюжета. Но все характеристики эти выстраиваются у него в стройную структуру целого. Показательно, в частности, что в балете «Любовью за любовь» центральная высшая кульминация расположена в точке золотого сечения. И уж, конечно, такая доминантность «персональных характеристик» героев ни в коей мере у него не мешает богатству и яркости партии оркестра, а, напротив, стимулирует ее. Очень поучительно в этом плане сопоставление шекспировского балета и «Гусарской баллады» с их «музыкальными первоисточниками». Темы их интонационно переосмысливаются, преображаются, включаются в иной драматургический контекст, дополняются многими новыми важнейшими музыкальными образами. Таковы, например, в «Гусарской балладе» блестящая оркестровая фуга, на фоне которой идут батальные сцены и финальное экстатическое Adagio главных лирических героев — Шуры Азаровой и Ржевского.

В том, что Тихон Николаевич Хренников многократно работал в сфере музыки для кино и телеэкрана, специфического ничего нет. Уже несколько десятилетий, как кинематограф в его основном и телевизионном вариантах властно втягивает в орбиту своего воздействия едва ли не всех композиторов-профессионалов. Существен при этом не сам факт наличия в их творческом портфеле партитур киномузыки, а то, сколь весомы эти партитуры в художественном отношении.

Видный советский композитор А. Н. Холминов заметил однажды, что киномузыка «никогда не бывает у этого мастера прикладной» (65, с. 177). Наблюдение верное. Т. Н. Хренников всегда создает киномузыку увлеченно. Она всегда у него обретает самостоятельное и важное художественное значение. Это закономерно вытекает уже из самого подхода Тихона Николаевича к данному жанру. «… Я люблю писать музыку для кино, — свидетельствует композитор. — Особенно к кинофильмам, где музыке предназначена серьезная роль. И здесь меня привлекает именно конкретность задания, определенность

образов, ситуаций. Все это как бы импульс к действию, первый шаг, вызывающий ответную реакцию в композиторской фантазии, а чаще всего неожиданные музыкальные ассоциации…» (см. 14, с. 159).

Конкретность задания, определенность образов, ситуаций всегда была у Т. Н. Хренникова существенным фактором динамизации творческой мысли. Сам склад таланта композитора таков, что его сильнее влечет тематика образно-конкретная, где связи с жизнью более непосредственны. Можно сказать, что он более тяготеет к программности музыки в широком смысле слова, чем к ее философски-интеллектуальным сферам, «замкнутым внутри себя». В данном аспекте характерна и большая любовь Т. Н. Хренникова к музыке сценической во всех ее видах и наклонениях, к музыке, так или иначе связанной со словом, со зрительным образным рядом, и жанровая характерность, скульптурная рельефность мелоса его симфоний и инструментальных концертов. И разумеется, многолетняя любовь композитора к киномузыке.

Немногие из советских композиторов столь успешно работали и работают в этой сфере. Т. Н. Хренников не однажды создавал здесь подлинные шедевры. К сожалению, анализ партитур киномузыки как компонента единого художественного целого в кинофильме — слабое место в нашем музыкознании. Поэтому здесь целесообразнее опереться на оценку хренниковской музыки к фильму «В шесть часов вечера после войны» одним из виднейших кинокритиков, доктором искусствоведения Р. Н. Юреневым. Оценку вдумчивую, аналитически глубокую, проницательную.

«Музыка и здесь одухотворяет каждый кадр, — пишет он. — Музыкой определена и превосходная по режиссуре… сцена писем. Прием, на котором она построена, был найден Пырьевым и Гусевым еще в «Свинарке и пастухе», но здесь он разработан еще шире, темпераментней и значительней. Ладынина читает письмо, и звучит голос Самойлова. Он говорит о войне, а на экране — Москва, снег, девичьи фигурки, закутанные в платочки, носят тяжелые рельсы, сваривают из них надолбы, запирающие вход в московские улицы. Голос чтеца сливается с голосами виолончели и скрипки, поющих на фоне тихо аккомпанирующего оркестра. Свой ответ Ладынина читает на крупном плане под ту же музыку и затем естественно и незаметно от стихотворного текста переходит на пение. Поет она на мотив

рассказа друзей, впервые прозвучавшего в Кадашевском переулке, когда она узнала и полюбила молодого артиллериста. Только мелодия, звучавшая тогда светло и задорно, исполняется сейчас в гораздо более лирических и грустных тонах. Голос девушки звучит призывно и нежно, а на экране ветреное, снежное поле, ползут разведчики, война, и, наконец, девичий голос сменяется завыванием ветра, хриплыми возгласами рукопашного боя, а потом и грохотом батарей…

Стихотворный текст этой сцены прост, может быть, даже элементарен. В нем переданы бытовые интонации письма. Но музыка полна искренности, печали и вместе с тем надежды, а кинематографический язык изобретателен, своеобразен, полон большого и глубокого чувства» (см. 14, с. 163–164).

Р. Н. Юренев помимо чисто музыкальных достоинств хренниковской партитуры акцентирует ее кинематографические качества — полное слияние драматургии музыкальных образов с экранным зрительным рядом и, более того, взаимообусловленность одного другим. Дар Тихона Николаевича ощутить замысел режиссера и стать его подлинным соавтором в процессе работы над фильмом поразителен. Сам он скромно говорит: «Мне повезло. Все время я работал с режиссерами, которые понимают роль и назначение музыки в фильме» (см. 14, с. 159). Но, конечно, здесь «везение» взаимное. Для режиссеров тоже великое счастье работать с композитором-другом, которому в высшей степени присуще чувство ансамбля с постановщиком в сложнейшем, тончайшем процессе рождения кинофильма.

Содружество Т. Н. Хренникова с И. А. Пырьевым, М. К. Калатозовым, Ю. К. Райзманом ничуть не менее событийно и результативно для формирования различных жанровых кристаллизаций фильмов, где музыка не только равноправный творческий партнер, но порой ведущий компонент в сложном синтезе экранной драматургии, чем содружество*И.*О. Дунаевского с Г. В. Александровым, С. С. Прокофьева с С. М. Эйзенштейном. Кинопартитуры Т. Н. Хренникова стоят в данном аспекте в одном ряду с кинопартитурами Д. Д. Шостаковича, А. И. Хачатуряна. Музыкальные образы в них и сами по себе полны большой выразительной силы и всегда находятся в сложном интереснейшем контрапункте с содержанием экранного кинокадра, то аккомпанируя

ему, то в какой-то момент выходя на первый план, становясь основной темой, «вождем», развертывающейся на протяжении экранного эпизода «кинематографической фуги».

Главное выразительное средство, которым пользуется при этом композитор, — песня. Необычайно богат образный диапазон, филигранно отточенное мастерство музыкального языка, замечательна скульптурная рельефность мелодий, сразу западающих в память. Об этом речь у нас уже шла, и сейчас, пожалуй, достаточно в данной связи привести лишь одно высказывание А. Н. Холминова, который очень хорошо сформулировал сущность работы Т. Н. Хренникова в песенной сфере: «Он — один из классиков советской песни, внесший огромную лепту в это поистине уникальное явление современной музыки. Здесь вновь открывается его неиссякаемый мелодический дар. Его песни, часто звучащие с киноэкрана и театральной сцены, обладают удивительным обаянием, пронизаны особой доверительной интонацией. И когда Хренников говорит в своих песнях о Родине, о народе, о его свершениях, о дружбе, о любви, он умеет это делать без помпы, с настоящей искренностью. Сколько здесь сердечности, силы, проникновения в души людей! В каждой мелодии обязательно скрыта та «изюминка», которая делает мелодию неповторимой, единственной. Я думаю, этим мелодиям суждена долгая жизнь. Да и теперь они уже прошли надежную проверку временем. Некоторые из них, по сути дела, стали народными, их порой поют, не зная имени автора. И без них нельзя представить себе современный музыкальный мир нашего народа» (65, с. 178).

Добавим, что большинство этих чудесных перлов мелодического вдохновения, без которых действительно немыслим наш современный музыкальный мир, родились в связи с кинематографом и драматическим театром. Но, родившись как фрагмент фильма, как номер из музыки к драматической пьесе, они сразу же обретали горячую любовь слушателей. А. Н. Холминов верно заметил, что некоторые из них, по сути дела, стали уже народными. При этом они, естественно, теряли свой первоначальный темброво-оркестровый наряд. Между тем в киномузыке Т. Н. Хренникова данный фактор немаловажен. Р. Н. Юренев несколько вскользь говорит об этом, ведь главное в его анализе — соотнесенность, контрапункт экранного зрительного образа и образа музыкального. Однако если расширить

количество примеров, вовлечь в сферу рассмотрения другие фильмы, а также музыку к драматическим спектаклям, то станет ясным, что песенная мелодия рождается у композитора, мыслится им в органическом синтезе с тембральными красками инструментального сопровождения. Вернее здесь даже нужно говорить о целостном интонационном комплексе.

На это как-то редко обращается внимание, о чем нельзя не пожалеть. Здесь заключается, на наш взгляд, одна из причин столь важной роли, которую играет в музыке Т. Н. Хренникова единение песенно-вокального и инструментально-оркестрового элементов. Замечательный мастер мелодической кантилены, Хренников — и крупнейший симфонист.

Симфоничность мышления — одно из основных свойств таланта Тихона Николаевича. Потому, кстати, такие полюбившиеся ему темы, как шекспировскую «Много шума из ничего», как пьесу А. К. Гладкова «Давным-давно», он так или иначе приводит в сферу больших симфонически насыщенных жанров. Но симфонизм его особого рода — театрально-яркий, полный зримых образов. Вместе с тем это именно симфонизм — масштабное, полнокровное звуковое отображение действительности, ее типических явлений, процессов, развертывающихся в ней.

Примечательный факт: два первых крупнейших успеха молодого Т. Н. Хренникова связаны с симфоническими жанрами. Это Первый концерт для фортепиано с оркестром и Первая симфония. Далее в его творческом пути были периоды то более, то менее активной работы в этих сферах. Но общий итог внушителен: три симфонии, шесть инструментальных концертов, кроме того, не забудем, что симфонизм драматургии, симфонизм развития мысли — важная черта его оперных, балетных и иных партитур, связанных со словом и зрительным рядом.

У многих крупных мастеров наше пристальное внимание всегда вызывает их творческий дебют. Или, если быть более точным, первые их художественно значительные сочинения, вызвавшие заметный резонанс. У Тихона Николаевича таким дебютом оказался Первый концерт для фортепиано с оркестром. Он сразу же привлек внимание и профессионалов, и слушателей. Но вот что любопытно: при этом возникали параллели с музыкой Д. Д. Шостаковича!

Один из крупных советских музыковедов К. А. Кузнецов в своей рецензии на премьеру концерта пишет: «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» (см. 14, с. 50).

А вот еще аналогичное в аспекте параллели Д. Д. Шостакович — Т. Н. Хренников теперь уже о Первой симфонии композитора, принадлежащее на этот раз перу Музыковеда М. Гринберга: «Прежде всего, в симфонии Хренникова значительно меньше, чем в музыке Шостаковича, чувствуется влияние западных, «современнических» традиций. Поэтому тот «дух отрицания», те элементы сарказма, иронии и гротеска, которые так сильны в творчестве Шостаковича, у Хренникова дают себя знать значительно меньше и, во всяком случае, не составляют наиболее характерных и доминирующих черт этой симфонии. Музыка эта поэтому здоровее, в ней больше непосредственности. По сравнению с Шостаковичем в симфонии Хренникова нет тех огромных масштабов, которые так пленяют в музыке Шостаковича. Нам представляется, что Хренников стремится к большей углубленности, к большей внутренней наполненности своей музыки» (см. 14, с. 60).

Если оценка М. Гринберга не вызывает никаких возражений и поражает точностью оцерок в ракурсе полувековой временной дистанции, то в высказывании К. А. Кузнецова не все бесспорно. Конечно, Т. Н. Хренников-композитор остроумен и наблюдателен, но склонности «к музыкальному экспрессионизму и музыкальным парадоксам» он и в Первом фортепианном концерте и в последующих произведениях в сколько-нибудь ярко выраженной форме не обнаруживал. Да и творчество Т. Н. Хренникова и Д. Д. Шостаковича проходило в дальнейшем по путям индивидуально-отличным, а вовсе не параллельно-близким. Однако предвидеть будущее развитие яркого

своеобычного таланта — задача сложнейшая. Импульсы его во многом оказываются имманентными и непредсказуемыми. Здесь же важно иное: само сопоставление двух крупнейших талантов молодого тогда поколения советских композиторов, верное ощущение напряжения творческой силы, исходящей от того и от другого. Вообще же, если уж говорить о взаимосвязях, о преемственности традиций, а также о влияниях старших мастеров, то по отношению к классике советской музыки первым в этом отношении следует назвать С. С. Прокофьева.

Прокофьевские ритмы, прокофьевская скерцозная острота, динамика токкатных эпизодов и его же хрустально-прозрачная, хрупкая, нежная лирика в индивидуально претворенном преломлении, в своеобразных «интонационных отзвуках» нередко ощутимы в хренниковском симфонизме. Характерно, что и сам Тихон Николаевич многократно подчеркивал уникальные масштаб и силу прокофьевского гения.

Среди его оценок творчества С. С. Прокофьева есть и такие, которые прямо говорят о том, сколь важное значение он придает ему в решении едва ли не сложнейшей проблемы музыки XX века — создания современной мелодии, вобравшей все интонационное богатство прошлого и новаторски развивающей его: «Вот возьмите, например, творчество Прокофьева. У него в основе всего мелодическое начало. И что изумительно, это мелодическое начало, очень красивое, тонкое, проникновенное, всегда у него несет ярко национальный характер (независимо от формы и жанра произведения). Это классический пример. И, если вы хотите понять природу подлинной песенности в музыке XX века, обратитесь прежде всего к Прокофьеву — сонатам, симфониям, инструментальным концертам, кантатам, операм, балетам» (см. 14, с. 250).

Еще одна из оценок этих очень интересна парадоксальной неожиданностью сопоставления двух гигантов мировой музыки: «Оба эти имени и остаются для меня любимыми по сей день — Бах и Прокофьев. На первый взгляд они кажутся абсолютно противоположными по своей творческой индивидуальности. Но у меня в сознании они живут в какой-то особой гармонии. Бах — это величайшая основа музыкального искусства, философского, полифонического. Прокофьев — это крупнейший композитор XX века, открывший новые горизонты в музыкальном искусстве и ставший

естественным продолжателем традиций всех великих русских классиков. Эти два композитора — та творческая основа, которая меня постоянно питает» (см. 14, с. 248).

Здесь мы вплотную подходим к важнейшему вопросу о генетических корнях музыки Т. Н. Хренникова. Каковы же они?

Применительно к масштабным и неповторимо-ярким композиторским талантам подобные проблемы решаются сравнительно легко, так сказать, в первом приближении (опора на классику прошлых поколений, на народное творчество, на распространенные жанры бытовой музыки и т. д.). Как мы только переходим в сферу генезиса конкретного (влияние творческого почерка одного мастера на другого, и даже использование отдельных, ранее найденных выразительных приемов), все многократно усложняется. Чем более углубляешься в эту сферу, тем сильнее рискуешь «за деревьями не увидеть леса», в поисках новых и новых «интонационных аналогий» утерять существо индивидуальности стиля того художника, о котором идет речь.

Как часто в журнальных статьях, в брошюрах и книгах приводится множество подобных параллелей, указываются конкретные «музыкально-звуковые адреса» использованного приема, и в результате тот композитор, который был предметом аналитического рассмотрения, оказывается в значительной мере лишенным своего творческого лица. Ведь наличие его обычно лишь декларируется, а интонационные параллели подтверждаются десятками нотных примеров-тандемов. Причем чаще подобное случается как раз с композиторами наиболее высокой одаренности и мастерства.

И это вовсе не парадокс! Музыка серая и бескрылая обычно в значительной мере или вовсе лишена ярких интонационных примет. Поэтому ее обычно вообще не анализируют, о ней не пишут, ее, в сущности, не замечают. Музыка же ярко индивидуальная, то есть талантливая по большому счету, всегда властно влечет нас, активизирует исследовательскую мысль. Но когда мысль эта растекается по частностям, по «ветвистому древу интонационных параллелей», смещаются истинные масштабы дарования художника, ускользают характерные черты его индивидуальности.

Не избежал в какой-то мере подобной участи и Т. Н. Хренников. В связи с отдельными произведениями, с их частными деталями

музыковеды находили в его музыке немало влияний тех или иных авторов. Не будем полемизировать с этим, чтобы не увязнуть во второстепенных деталях и не отойти в сторону от главного — формулирования основных черт музыкального языка Т. Н. Хренникова в аспекте его генетических корней.

Попробуем опереться на высказывания самого композитора. Подобные приемы в данном случае вполне правомерны, поскольку Тихон Николаевич принадлежит к художникам, четко и ясно выражающим свои мысли, к художникам-публицистам, для которых важна не только композиторская деятельность сама по себе, но и все связанное с осмыслением музыки, с рассказом о ней широкому слушателю.

«Что прежде всего захватывает человека, который слушает музыку? Ее эмоциональный строй, ее прикосновение к незримым струнам человеческой души. Такова музыка Баха. Вот почему она волновала живших, волнует живущих и, думаю, будет волновать тех, кого пока еще нет на свете. Многие задаются вопросом, что такое современная музыка? То, что написано сегодня, может не быть современным, а вот Бах современен, хотя он жил несколько веков назад» (см. 14, с. 247).

«Душа Баха — это душа человека-колосса, видящего язвы мира и выражающего их своим великим искусством. Музыка Баха — это освоение реально существующего мира с его недостатками и положительными качествами, а не музыка человека, погруженного в свои личные переживания, ставящего себя в центр, вселенной» (см. 14, с. 29).

Оба они не случайно посвящены великому мастеру. Любовь к Баху у Тихона Николаевича остается неизменной на протяжении всего творческого пути. Высказывания эти разделяют более четырех десятилетий. Первое из них относится к 1974 году, второе содержится в студенческой тетради, которой молодой музыкант поверял свои мысли. Поразительно их «консонансное созвучие», их общий эмоциональный строй, существо излагаемой мысли. Может возникнуть вопрос: как же это бахианство проецируется на музыку Т. Н. Хренникова? Ведь в ней начисто нет прямых интонационных аналогий с И. С. Бахом? Но это еще один пример несостоятельности веры во всемогущество подобного метода. Генетические связи

творческого почерка композитора бывают и более глубинными, сложными, опосредствованными, но в конечном счете и более значимыми.

Здесь перед нами как раз такой случай. И. С. Бах для Т. Н. Хренникова — пример многообразия отражения явлений жизни (преобладания больших идейно-значимых тем и образов высокого типического обобщения), образец логики развития композиторской мысли, тщательной шлифовки формы. Но все это Т. Н. Хренников умно и с чутьем большого художника экстраполирует в современную жизнь, в современную музыку, претворяет в соответствии со своей индивидуальностью.

И еще одно существенно важное эстетически-стилевое положение композитора: «Чайковский — наш великий учитель. Партитуры его симфоний, опер и. балетов, страницы его романсов и произведений для камерных ансамблей — лучший учебник мастерства. У Чайковского нужно учиться умению творчески подходить к народной песне. Вспомним финалы его Второй и Четвертой симфоний, скрипичный и фортепианный концерты. С каким изумительным блеском Чайковский из небольших народных песен делал симфонические произведения, развивал их и подчинял общему замыслу. Гениальные оперы Чайковского по силе драматизма и психологической глубине являются непревзойденными в русской музыке. Чайковский, как ни один из русских композиторов, умел раскрывать внутренний мир человека. А его романсы. Это не просто маленькие пьесы с красивой мелодией для голоса, а законченные рассказы о человеке — о первой любви, измене, смерти. Все они написаны с таким лаконизмом и исчерпывающей музыкальной характеристикой, что являются настоящими музыкально-психологическими шедеврами. Чайковский — самый мой любимый композитор. Я многому учусь у него и буду учиться всю жизнь» (см. 14, с. 248).

Цитата эта взята из статьи Тихона Николаевича, опубликованной в газете «Комсомольская правда» 6 мая 1940 года. В ней очень симптоматичен итоговый вывод: «многому учусь у него и буду учиться всю жизнь». И предшествующие статье годы, и последующие за ней четыре с лишним десятилетия подтверждают, что это отнюдь не

звонкая фраза, а концентрированное выражение одного из важных аспектов эстетического кредо Т. Н. Хренникова.

Именно эстетического кредо, а не просто восторженного поклонения перед любимым композитором. Здесь также, как в случае с И. С. Бахом и С. С. Прокофьевым, речь идет не о заимствовании отдельных приемов, а о претворении и развитии найденных великим гением русской классики принципов симфонизма, где доминантными являются глубокий психологизм динамично действенных образов в широчайшем эмоциональном диапазоне — от лирико-созерцательных до трагедийных — и опора на мелос, как центральное выразительное средство в их общем синтетическом комплексе.

Мелодия, понимаемая и трактуемая не в сравнительно узкой плоскости напевной кантиленности музыкальной ткани, а как важнейший фактор интонационного содержания звукового образа, драматургии, формы произведения как процесса развертывающегося во времени, — важнейший компонент творческого почерка Т. Н. Хренникова. Видный дирижер В. И. Федосеев заметил, говоря о Третьей симфонии: «Главным достоинством этого сочинения мне представляется заложенная в нем глубокая мысль — мысль, выраженная посредством мелодии. Это единство мелодии и мысли, вообще свойственное Хренникову, ощущается здесь, пожалуй, особенно сильно» (см. 14, с. 244–245). Можно спорить, какое именно качество в первую очередь отличает партитуру Третьей симфонии от других аналогичных по жанру сочинений композитора. На наш взгляд, это необычайная концентрация формы, особый блеск оркестровой лексики и редкая солнечность восприятия мира. Но само наблюдение о том, что музыку замечательного мастера отличает «мысль, выраженная посредством мелодии», абсолютно верно. Именно в сфере мелодии находится эпицентр интонационного — развития хренниковских партитур.

Так обстоит дело и во всех его симфониях, и в инструментальных концертах, где виртуозный блеск всегда мелодийно насыщен, где традиционные каденции оказываются эпизодами с чрезвычайно динамичным мелодико-интонационным развитием. Последнее очень точно подметил крупнейший советский дирижер Е. Ф. Светланов. Суждение его тем более ценно, что он является одним из самых активных пропагандистов творчества Тихона Николаевича и одним из

виднейших знатоков его партитур. Говоря о Втором концерте для фортепиано с оркестром, Е. Светланов подчеркивает, что в драматургии его большую роль играет широко задуманная, доминирующая, в высшей степени виртуозная сольная партия (см. 14, с. 241), интенсивно насыщенная разнообразными каденциями, в которых большую роль играет полифоническое изложение музыкального материала. А многоголосная структура необходимо предполагает важнейшую роль мелодического начала.

Хорошо сформулировал значение, которое имеет мелодия в качестве определяющей черты музыкального языка Т. Н. Хренникова, А. Н. Холминов. «Именно мелос определяет жизненную силу его сочинений, — пишет он. — Мелодическая неиссякаемость — одна из самых привлекательных сторон музыки композитора — уходит корнями в какой-то особо фундаментальный интонационный пласт. Он сумел сплавить элементы фольклора, революционной песни, городского романса, создав в результате новое музыкальное качество. Его мелодии всегда индивидуальны — без вычурности, претензий, псевдоновизны, они льются широким эмоциональным потоком, „от сердца к сердцу"» (65, с. 177).

Проблема мелодии всегда прочнейше связана с интонационным тематизмом произведения, с кристаллизацией музыкального образа, со структурой его. Однако связь эта в современном музыкальном творчестве обретает самые различные формы. Тема-мелодия как ядро музыкального образа, как концентрированный импульс развития мысли в XX веке композиторами понимается и трактуется в широком смысловом диапазоне. Особенно ощутима эта расширительность в разного рода «авангардных» течениях первых двух третей нашего столетия. Полярно крайние точки отсчета здесь додекафонная и серийная техники с их жесткой фиксацией интервалики последования звуков в мелодии-теме и «размытость» музыкальной ткани в алеаторике и сонористике. Примечательно однако, что противоположности эти сходятся в одном и весьма существенном: пластичность, скульптурная рельефность музыкального образа, его мелодическая красота в подобных случаях выхолащиваются. Оголенный каркас 12-тоновых серий иссушает интонационную атмосферу музыкального произведения, увлечение сонорными эффектами превращает образную структуру его в подобие первичной

«звуковой протоплазмы», в некий еще не упорядоченный звуковой хаос.

Композиторы, стоящие на позициях реалистического мышления, решительно отвергают подобного рода новации. Мелодия неизменно является у них основой музыкального образа. Интонационная сфера ее в XX веке стала значительно более объемной. Симфонический мелос включает сейчас в себя и протяженную монодию (во многих случаях она — результат «уз законного брака» общемирового симфонизма с традициями восточных музыкальных культур),[и]полуречитативные монологи, и афористические, «сжатые в музыкальном времени и пространстве» тематические зерна, становящиеся импульсом напряженного мотивного развития.

Т. Н. Хренников в своем мелосе, если так можно сказать, более «классичен». Он непоколебимо верит в выразительную силу мелодии кантиленой, пластично-рельефной, мелодии, несущей яркий музыкальный образ. Верит и убеждает нас в этом. Каждая его мелодия и сама по себе весьма впечатляюща и органически сцеплена со структурой эпизода, части, формы в целом. Она вырастает из нее и в то же время определяет ее направленность как сложного драматургически конфликтного интонационного процесса.

В подавляющем большинстве случаев мелодии произведений Т. Н. Хренникова кантиленны. Известный советский композитор А. П. Петров замечает, что мелодии Т. Н. Хренникова «это — «песни без слов». Многие из его инструментальных мелодий могли бы стать романсом. Таковы, например, мелодии скрипичного концерта. Но композитор с таким щедрым мелодическим даром отнюдь не занимается рапсодическим нанизыванием одного напева на другой. Перед нами всегда их сцепление по сложным ассоциативным законам, подлинное симфоническое развитие» (45, с. 163).

Действительно, кантиленность мелоса Т. Н. Хренникова особого рода. Вокальная первооснова его во многих случаях ощутима и здесь. А. П. Петров прав. Но это кантиленность в самом широком смысле, понимаемая как мелодичность интонационного тематизма и мотивная яркость. Разумеется, мелодии Т. Н. Хренникова бывают и инструментально-виртуозными. Такого рода примеров много во всех его партитурах, построенных «по сложным ассоциативным законам», насыщенных подлинным симфоническим развитием.

И самое основное: мелодии Т. Н. Хренникова всегда и во всех случаях индивидуально-неповторимы. Раньше принято было в качестве высшей похвалы композитору говорить о щедрости его мелодического дара. Думается, такого рода критерий ничуть не устарел, да и не устареет, «доколь в подлунном мире» живо будет прекрасное искусство музыки. Ведь красота, образная содержательность ее неотделимы от мелодической щедрости композитора-творца. Т. Н. Хренникову это качество свойственно в самой высшей степени. Безмерно богатство его мелодий, и каждая из них наделена «лица необщим выраженьем»…

Музыкальный язык — понятие цельное и неделимое, вычленение отдельных элементов его возможно и необходимо лишь в процессе аналитического исследования. Характерно, кстати, что в творческом почерке каждого крупного профессионала при этом обнаруживается теснейшая связь одного элемента музыкальной лексики с другим. Так и у Т. Н. Хренникова. Мелодия, гармония, полифония, ритм, инструментовка — все у него взаимно связано, взаимообусловлено.

Гармоническая лексика в произведениях Т. Н. Хренникова, как правило, ясная и простая. Но это простота, которая возникает отнюдь не из-за «бедности ее словарного запаса». Он вовсе не ограничен. В нем находят свое место и сложные альтерации, и бифункциональные элементы, и разного рода необычные ладовые образования. Однако композитор пользуется ими с лаконичностью истинного мастера.

Один неуловимо тонкий штрих — и вот «вспыхивает» в музыкальной ткани изысканно-терпкий красочный аккорд, легкий «интонационный поворот» — и перед нами возникает на момент иная ладовая освещенность, дающая иной эмоциональный колорит. Тихон Николаевич изумительно умеет пользоваться этими звуковыми бликами, светотенями. В значительной мере именно они придают неповторимую прелесть, «мгновенную узнаваемость» его мелодиям. Сопряжение интонационной сущности мелодического мотива и гармонического аккорда в его музыке всегда наитеснейшее. Гармония у него в полной мере является «резонатором мелодии», и резонатором сильнейшим, дающим эмоциональную объемность развертыванию мелодической линии. Ни один аккорд не возникает у него «просто так», в соответствии с прописями музыкальной технологии. Каждый

рождается активным, строжайше выверенным композиторским слухом.

Столь же органично рождаются в музыкальной ткани произведений Т. Н. Хренникова и полифонические приемы. Тихон Николаевич очень любит их, что, видимо, связано с его пиететом по отношению к И. С. Баху. Пиететом большого художника, вдумчиво претворяющего опыт великих классиков. Ни о прямых реминисценциях, ни об «интонационных аналогиях» здесь и речи быть не может. Никаких столь любимых за последнее время многими композиторами «воспоминаний о Бахе», никаких коллажей! Своя ярко индивидуальная манера полифонического мышления с очень широким спектром образной палитры и стилистики, в которой находят место и техника фуги, и иные приемы имитационной полифонии вплоть до самых виртуозных (напомним хотя бы о сложнейших двойных канонах в коде I части Третьей симфонии, о блестящей фуге в сцене битвы русских и французских войск в балете «Гусарская баллада»), и русская по генезису песенная гетерофония, и полифония контрастная, сопрягающая в едином образе драматургически конфликтные его компоненты. Кстати говоря, в упомянутом выше анализе Е. Ф. Светлановым Второго концерта для фортепиано с оркестром неоднократно подчеркивается роль полифонии в музыкальной драматургии его партитуры, которую он сразу услышал своим тончайшим слухом. Е. Ф. Светланов говорит, что «уже самое начало произведения (фактически вся I часть его) является большим сольным фортепианным эпизодом, в начале которого от скромного одноголосного изложения первой темы далее полифонически развивается музыкальный материал. Вступают новые голоса, усложняется полифоническая структура, постепенно включаются все новые регистры фортепиано, вырастая в огромную лавину звуков» (см. 14, с. 241).

Здесь существенно, что Е. Ф. Светланов не проста констатирует факт, но акцентирует закономерную повторяемость данного приема в партитуре концерта, фиксируя наличие его во всех каденциях концерта — развернутых, полифонически насыщенных, виртуозных — и делая отсюда важный вывод: «… форма произведения рассчитана очень точно и убедительно. Здесь проявилось очень точное ощущение целого, пропорций между частями, а также и внутри каждой из них. И

чем больше слушаешь концерт, тем больше убеждаешься в органичности концепции, предложенной автором» (см. 14, с. 242).

Важен вывод этот вот почему: в музыке Т. Н. Хренникова органичность концепции играет первостепенное значение. Она всегда убеждает нас своей выразительной силой, волнует страстностью эмоционального высказывания. Но рождаются эти качества как результат высокого мастерства, виртуозной композиторской техники, все элементы которой подчинены созданию стройного целого.

Это ясно ощутимо в хренниковской инструментовке. Точнее, в данном случае надо говорить не об инструментовке, а об оркестровом мышлении композитора. У него никогда нет случаев последующей «тембровой раскраски» ранее созданного клавира. Каждая партитура у Т. Н. Хренникова во всем комплексе ее музыкальных образов рождается изначально в «оркестровом одеянии». Мелодическая интонация в них неотделима от тембровой, «аккордовый резонатор» гармонических комплексов не абстрагирован по инструментальному колориту, а всегда имеет свою определенную тембровую окрашенность. Быть может, именно это качество хренниковских партитур — нераздельность звукотембральной и мелодической интонаций — обусловливает прозрачность и ясность звучания. В их тембровой атмосфере привольно и легко дышится, она не засорена излишними подробностями, не отягощена драматургически необоснованными массивными звуковыми комплексами, в их хрустальном, чистом воздухе особенно впечатляющей становится каждая выразительная деталь. Хорошо сказал об этой грани творческого почерка композитора А. П. Петров: «Инструментовка — нарядная, элегантная. Я бы сказал, что эта музыка — всегда праздник оркестра. Хренников оставался верен «прокофьевской легкости» оркестра даже в те периоды, когда господствовала мода на звучания массивные, на монументальность, на густые смешанные краски. Легкие, бегущие струнные; скачущее стаккатное «дерево»; медь, то звонкая, ликующая, то изящная, — все это очень характерно для его партитур» (45, с. 163–164).

Энергия и живость музыкальной речи Т. Н. Хренникова во многом обусловлены динамизмом ее ритмического начала. Ритм во всех произведениях — от песни до симфонии, от оперы до инструментального концерта — играет у него важную роль, и как

тактово-метрический каркас фразы, предложения, эпизода, большого раздела формы, и что особо Существенно, как «энергетический наполнитель» музыкальной драматургии целого. Он полон пружинной упругости, моторной динамики, его властная сила захватывает нас. Но, пожалуй, самая любопытная его черта — широкое разнообразное применение приема обобщения через жанр.

Ритмы маршей, танцев, праздничных шествий, мерная поступь народных колонн, буйный вихрь коллективной пляски, очарование поэзии вальса, завораживающей печали скорбного танго, отзвуки фанфарных сигналов пронизывают ткань его клавиров и партитур и во многом дают им конкретные приметы конкретного времени.

Теперь мы подходим к итоговой важнейшей проблеме — насколько современен язык Т. Н. Хренникова и, шире, насколько современно его творчество в целом. Прежде всего: насколько современна тематика его произведений, сколь сильна ее обусловленность жизнью, сколь велика типизация обобщений жизненных явлений в музыке композитора? Ответ здесь предельно ясен и однозначен: Т. Н. Хренников — один из тех виднейших мастеров советской композиторской школы, в чьем творчестве пульс окружающей жизни бьется с особой интенсивностью. Пафос созидания нового; стальная несокрушимость в борьбе с озверелым врагом; радостное, распахнутое навстречу будущему восприятие мира; эпическое осмысление революционного прошлого; жизнь во всей полноте ее событий и чувств — все это предстает перед нами в его произведениях. Произведениях самых различных жанров и самой различной образной наполненности, но всегда несущих нам пламень сердца творца, волнующих, потрясающих нас силой своей выразительности. Разумеется, здесь вопрос *о* чем именно пишет художник прочнейше связан с тем, как, какими средствами, с помощью какой лексики ведет он разговор с аудиторией. *Что* неотрывно от *как,* форма обусловлена содержанием, но именно она придает завершенный стройный вид художественному образу.

В связи с музыкой Т. Н. Хренникова часто говорят об особой советской интонации, которая ей присуща и которая именно в ней раскрывается особенно ярко. Раскрывается в самых различных сюжетах, в образах широчайшего эмоционально-психологического диапазона. Это действительно так. Т. Н. Хренникову в высшей степени

свойственно то качество восприятия мира, когда художник аккумулирует в своих произведениях типические приметы окружающей действительности и в образном строе их, и в мельчайших «звукоатомах» языковой лексики. Аккумулирует и придает им новую кристаллически завершенную форму, которая сама в свою очередь активно воздействует на художественную практику, а затем через нее — на окружающую жизнь, формируя духовный мир современников. Не случайно многие песенные мелодии Т. Н. Хренникова получили такое широчайшее распространение, что стали в этом смысле подлинно народными.

Та же ярко выраженная интонация, типизированно-обобщенная и индивидуально-неповторимая, пронизывает его симфонические, музыкально-театральные партитуры. Конкретные ассоциативные аналогии с теми или иными яркими явлениями советской композиторской школы в них многообразны и потому не следует их детализировать, добавлять здесь что-либо к ранее сказанному. Важнее акцентировать главное: музыка Тихона Николаевича Хренникова неизменно находилась и находится в эпицентре творческой практики, творческих исканий советского многонационального композиторского искусства, представляя собой одно из его самых весомых художественных явлений. Так было в 30-е годы, когда первые же симфонические сочинения молодого музыканта вызывали, в восприятии современников параллели с поисками Д. Д. Шостаковича.

Так было после премьеры оперы «В бурю», одного из первых по времени творений советской оперной классики (характерно, что она сразу же была соотнесена с музыкой другого гиганта советской музыки С. С. Прокофьева). Так было в пору Великой Отечественной войны, когда мелодии песен композитора были любимейшими спутниками воинов и всех советских людей, а его Вторая симфония встала в ряд с крупнейшими антигитлеровскими сочинениями Д. Д. Шостаковича, С. С. Прокофьева, А. И. Хачатуряна, Д. Б. Кабалевского. Так было и продолжает быть в пору послевоенного, созидания общества развитого социализма, коммунистического строительства и борьбы за мир.

И это естественно. Ведь Т. Н. Хренников, по его собственным словам, пишет всегда о любви к жизни: «О чем я пишу? О любви к

жизни. Я люблю жизнь во всех ее проявлениях и высоко ценю в людях жизнеутверждающее начало» (см. 14, с. 275).

Сказано это было Тихоном Николаевичем в беседе с авторами книги «Его выбрало время» Л. Григорьевым и Я. Платеком. В этой же книге впервые приводится одна интереснейшая запись из дневников композитора, которой мы и закончим наше исследование, ибо запись эта концентрированно и ярко отвечает на самый важный вопрос — какова стилевая основа его музыки, на что опирается он в своем творчестве.

Итак, перед нами эстетическое кредо крупнейшего мастера советской композиторской школы: «Социалистический реализм — это стиль… советский, пролетарский… всех искусств и литературы. И с точки зрения стиля мы должны подойти к отдельным элементам, складывающим музыкальное целое, для того, чтобы определить, каковы же должны быть эти элементы в произведении, написанном в стиле соцреализма. Всякое настоящее произведение искусства и литературы является памятником, отображением своей эпохи. То есть в каждом настоящем сочинении мы можем уловить и почувствовать дух, в каком оно писалось. И поэтому нам нужно как следует, внимательно приглядываясь, посмотреть на свою эпоху и почувствовать дух нашего времени как целиком, так и в отдельных, складывающих его элементах…

Какие же черты являются характерными для нашей эпохи, отобразить которую можно по-настоящему, только овладев методом соцреализма? Несомненно, что ритмическая четкость, ясная перспектива, плановость, простота, динамичность, смелость дерзаний, развитие личной инициативы, монументальность, мужественная твердость, целесообразность, глубина и выразительность есть черты, характерные для нашей эпохи.

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 целостность 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 большей 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. Но это только формальные признаки. 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» (см. 14, с. 28–29).

Написано это было Тихоном Николаевичем еще в годы учения, в пору ранней творческой молодости. Написано для себя лично как размышления наедине с собой о творческих принципах советской музыки, которой он решил посвятить свою жизнь. Вся его последующая творческая и общественная деятельность, все его произведения подтверждают нерушимую верность избранному им эстетическому кредо. Крупнейший вклад в развитие метода социалистического реализма в советском музыкальном искусстве внес Т. Н. Хренников. Метода, опора на который помогла так ярко и многосторонне раскрыться его замечательному таланту.

Велико значение творчества Т. Н. Хренникова, представляющего достижения музыкальной культуры первой страны социализма. В современной напряженной обстановке его творчество, передовое по своей идейной и эстетической направленности, гуманное, оптимистическое, жизнеутверждающее, находит широкий отклик в сердцах тех, кому действительно дороги судьбы человечества.

Только в великой социалистической стране, где государство и Коммунистическая партия Советского Союза проявляют постоянную заботу о расцвете музыкального искусства, возможно появление и развитие такого замечательного таланта: вера в будущие успехи коммунистического общества окрыляет композитора, является основанием его оптимистического взгляда на мир. Поэтому творчество Т. Н. Хренникова стало знаменательной вехой в жизни современного искусства. Советский народ и прогрессивно настроенные любители музыки всего мира знают и любят его сочинения.

В настоящее время многие достижения отечественного музыкального искусства связаны с именем Т. Н. Хренникова. Его роль в развитии советской музыки слагается из всех компонентов его кипучего созидательного труда — композиторского творчества, исполнительского искусства, широкомасштабной общественно-музыкальной и публицистически-журналистской деятельности, педагогически-воспитательной работы в Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Творческая деятельность Т. Н. Хренникова разнообразна, и это типично для жизненного облика творческой интеллигенции Советского Союза. Как правило, чем крупнее масштаб дарования художника, тем весомее его общественно-организаторская и партийно-государственная забота о людях, о судьбах доверенных ему дел и проблем. Многогранность деятельности Т. Н. Хренникова — закономерное явление, отражающее глубину и разнообразие задач, поставленных современным искусством перед советскими художниками. Все его творчество тесно переплетается с судьбой советского народа.

Неслучайно Т. Н. Хренников утверждает, что «демократичность как одна из основополагающих эстетических категорий нашего искусства подразумевает тесную связь художника с жизнью, его способность черпать творческие импульсы в окружающей действительности, в духовном мире современника» (68а).

Активная гражданская позиция помогает Т. Н. Хренникову вносить весомый вклад в сокровищницу самых лучших сочинений советских композиторов. С удовлетворением можно констатировать, что в семью советских композиторов-классиков, в которой ведущее место занимают Н. Я. Мясковский, С. С. Прокофьев, Д. Д. Шостакович, А. И. Хачатурян, безусловно, вписывается имя Т. Н. Хренникова — выдающегося симфониста современности.

Список цитированной литературы

1. Ансимов Г. Тихон Хренников и новое в театре оперетты. — В кн.: Тихон Хренников: Статьи о творчестве композитора. М.: Сов. композитор, 1974.

2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. — М.; Л.: Музгиз, 1947, кн. 2: Интонация.

3. Асафьев Б. Опера. — В кн.: Тихон Хренников: Статьи о творчестве композитора. М.: Сов. композитор, 1974.

4. Асафьев Б. Опера. — В кн.: Очерки советского музыкального творчества. М.; Л.: Музгиз, 1947.

5. Балыкин Т. «Белая ночь». — Красное знамя, Томск, 1971, 18 дек.

6. Белинский В. Г. Русская литература в 1841 году. — Собр., соч. в трех томах. М., 1948, т. 2.

7. Блок В. Вдохновенное творчество. — Известия, 1983, 13 апр.

8. Буш А. — В кн.: Тихон Хренников: Статьи о творчестве композитора. М.: Сов. композитор, 1974, Высказывания.

9. Вайсфельд И. Кавалер Золотой Звезды. — Искусство кино, 1951, № 4.

10. Виноградов В. «В бурю». — Известия, 1939, 11 окт.

11. Волжская коммуна, 1979, 13 окт.

12. Говорит и показывает Москва, 1978, 21–27 авг.

13. Горький М. Собр. соч. в 30-ти томах.—М. Гослитиздат, 1950–1952, т. 17.

14. Григорьев Л., Платек Я. Его выбрало время. — М.: Сов. композитор, 1983.

15. Гринберг М. Воспитание таланта. — Лит. газета, 1939, 15 ноября.

16. Дашичева А. Мудрость простоты. — Сов. культура, 1983, 14 апр.

17. Дзержинский И. «В бурю», опера Тихона Хренникова. — Комс, правда, 1939, 5 июня.

18. Думитреску И. — В кн.: Тихон Хренников: Статьи о творчестве композитора. М.: Сов. композитор, 1974, Высказывания.

19. Ермолаев А. Простота прекрасного. — Сов. Россия, 1963, 9 июня.

20. Жубанова Г. Дни дружбы. — Сов. музыка, 1976, № 1.

21. Звучит музыка Хренникова. — Моск, комсомолец, 1974, 12 марта.

22. Игнатьева М. Каждая тема — образ. — Сов. культура, 1978, 24 ноября.

23. Из неопубликованных стенограмм Вл. И. Немировича-Данченко. — Сов. музыка, 1963, № 7.

24. Канделаки В. — В кн.: Тихон Хренников: Статьи о творчестве композитора. М.: Сов. композитор, 1974, Высказывания.

25. Карманов П. «Белая ночь». Гастроли Черкасского театра. — Тамбовская правда, 1969, 28 июня.

26. Корев С. «В бурю» в Музыкальном театре им. Вл. И. Немировича-Данченко. — Моск, большевик, 1939, 14 окт.

27. Корев Ю. Хренников и его Вторая симфония. (В помощь слушателям концертов.) — Московская гос. филармония, 1955.

28. Крейтнер Г. Новая советская опера. — Сов. искусство, 1939, 14 ноября.

29. Кремлев Ю. Избр. статьи и выступления. — М.: Сов. композитор, 1959.

30. Кремлев Ю. «Мать» Т. Хренникова. — Сов. музыка, 1957, № 12.

31. Кремлев Ю. Опера «В бурю» Т. Хренникова. — В кн.: Тихон Хренников: Статьи о творчестве композитора. М.: Сов. композитор, 1974.

32. Кремлев Ю. Опера «Мать» Т. Хренникова. — В кн.: Тихон Хренников: Статьи о творчестве композитора. М.: Сов. композитор, 1974.

33. Кремлев Ю. Т. Хренников. — М.: Музгиз, 1963.

34. Кухарский В. Тихон Хренников: Критико-биографический очерк. — М.: Музгиз, 1957.

35. Кухарский В. Тихон Хренников — автор оперы «Мать». — В кн.: «Мать». ГАБТ СССР, 1957.

36. Lanson G. Histoire de la litterature franijaise. — Paris, 1906.

37. Левтонова О. Симфонии и концерты Т. Хренникова.—М.: Сов. композитор, 1979.

38. Маинино Ф. — В кн.: Тихон Хренников: Статьи о творчестве композитора. М.: Сов. композитор, 1974, Высказывания.

39. Мартынов И. — В кн.: Т. Хренников. Симфония № 1. М.: Музгиз, 1961.

40. Мартынов И. Тихон Хренников: Творческий портрет.—М.: Музыка, 1967.

41. Мартынов И. Черты творческого облика. — В кн.: Тихон Хренников: Статьи о творчестве композитора. М.: Сов. композитор, 1974.

42. Милютин Ю. — Известия, 1963, 7 июня.

43. Минх Н. Премьера состоялась вчера. «Дуэнья». — Веч. Москва, 1978, 28 авг.

44. Немирович-Данченко Вл. И., М а р к о в П. К постановке оперы «В бурю». — Правда, 1939, 11 окт.

45. Петров А. — В кн.: Тихон Хренников: Статьи о творчестве композитора. М.: Сов. композитор, 1974, Высказывания.

46. Покровский Б. — В кн.: Тихон Хренников: Статьи о творчестве композитора. М.: Сов. композитор, 1974, Высказывания.

47. Покровский Б. Размышления об опере. — М.: Сов. композитор, 1979.

48. Попов А. Д. Воспоминания и размышления о театре. — М.: Искусство, 1963.

49. Попов Ин. Блестящая творческая победа. — Сов. музыка, 1974, № 7.

50. Попов Ин. От сердца к сердцу. — Известия, 1974, 12 марта.

51. Попов Ин. Премьера в Ярославле. Второй концерт для скрипки с оркестром Тихона Хренникова. — Муз. жизнь, 1976, № 4.

51а. Попов Ин. «Сто чертей и одна девушка». Новый спектакль Московского театра оперетты. — Сов. культура, 1963, 21 мая.

52. Родионов Р. Образы фильма. — Искусство кино, 1951, № 3.

53. Рыжова В. Успех эксперимента. «Белая ночь» в Театре оперетты. — Моск, правда, 1967, 7 дек.

54. Савранский В. «Белая ночь», — Правда Востока, 1968, 13 июня.

55. Саква К. «Белая ночь». — Избр. статьи о музыкальном театре. М.: Сов. композитор, 1975.

56. Сац Н. Первая театральная работа Тихона Хренникова. — В кн.: Тихон Хренников: Статьи о творчестве композитора. М.: Сов. композитор, 1974.

57. Светланов Е. Жизнеутверждающий талант [о Втором фортепианном концерте Т. Хренникова]. — В кн.: Светланов Е. Музыка сегодня: Сб. статей, рецензий, очерков. М.: Сов. композитор, 1976.

58. Светланов Е. О Первой симфонии Тихона Хренникова. — Там же.

59. Светланов Е. С Тихоном Хренниковым на концертной эстраде. — В кн.: Тихон Хренников: Статьи о творчестве композитора. М.: Сов. композитор, 1974.

60. Светланов Е. Тихон Хренников. — В кн. Светланов Е. Музыка сегодня. М.: Сов. композитор, 1976.

61. Спиваков В. — В кн.: Тихон Хренников: Статьи о творчестве композитора. М.: Сов. композитор, 1974, Высказывания.

62. К. Станиславский и Немирович-Данченко об искусстве актера-певца: Сборник материалов. — М.: Искусство, 1973.

63. Ткаченко Л. Героика революции. — Пензенская правда, 1969, 6 июля.

64. Хачатурян А. Многогранность. — В кн.: Тихон Хренников: Статьи о творчестве композитора. М.: Сов. композитор, 1974.

65. Холминов А. — В кн.: Тихон Хренников: Статьи о творчестве композитора. М.: Сов. композитор, 1974, Высказывания.

66. Хренников Т. «Белая ночь»: Аннотация к пластинке. — М.: Мелодия, СМ 03709-12. '

67. Хренников Т. Интервью — Сов. искусство, 1952, 26 ноября.

68. Хренников Т. Песни. — М.: Музыка, 1982.

68а. Хренников Т. Смотр музыки мира. Художник и время. — Правда, 1984, 20 июня.

69. Хубов Г. «В бурю» (опера Т. Хренникова в постановке Театра им. Вл. Немировича-Данченко). — Правда, 1939, 3 июня.

70. Ценин С. Т. Н. Хренников в работе над оперой. — В кн.: Тихон Хренников: Статьи о творчестве композитора. М.: Сов. композитор, 1974.

71. Чайковский А. — В кн.: Тихон Хренников: Статьи о творчестве композитора. М.: Сов. композитор, 1974. Высказывания.

72. Черепанов Ю. В комическом зеркалё оперетты. — Черноморская здравница, 1968, 16 июля.

73. Шапорин Ю. — В кн.: Тихон Хренников: Статьи о творчестве композитора. М.: Сов. композитор, 1974, Высказывания.

74. Шлифштейн С. Большие идеи и маленькие чувства. — Сов. искусство, 1939, 14 ноября.

75. Щедрин Р. Авторитет музыканта и человека. — В кн. Тихон Хренников: Статьи о творчестве композитора. М.: Сов. композитор, 1974.

Редактор И. Прудникова. Художник Е. Шворак.

Худож. редактор Л. Рабенау.

Техн. редактор Л. Мотина.

Корректор Е. Васильева.

ИБ М 2038

Сдано в набор 09.07.84. Подл, к печ. 03.12.84. А 14806. Форм. бум. 84Х108 1/32. Бумага типографская № 1. Гарнитура шрифта литературная. Печать высокая. Печ. л. 10,56. Усл. печ. л. 17.74. Усл. кр. — отт. 17, 74. Уч. — изд. л. 19,84 (с вкл.). Тираж 9400 экз. Изд. № 7153. Зак. 1613. Цена 1 р. 80 к. Всесоюзное издательство «Советский композитор», 103006, Москва, К-6, Садовая-Триумфальная ул., 14–12. Московская типография № 6

Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, 109088, Москва, Ж-88.

Южнопортовая ул., 24.

---

notes

Примечания

1

Исследователи творчества Т. Н. Хренникова находят у него сходство с восточными темами Н. А. Римского-Корсакова. По-видимому, воспоминание о красочном Востоке в интерпретации русского классика явилось данью уважения Т. Н. Хренникова к одной из существенных сторон творчества композиторов «Могучей кучки».

2

Автор не согласен с трактовкой этой кульминации в книге О. Левтоновой как темы символа, имеющей сходство с мотивом «Dies irae» («День гнева») (37, с. 17). Смысл нагнетания здесь другой: утверждающий, жизненно стойкий, мужественный.

3

Первая редакция Второй симфонии появилась в 1943 году и была впервые исполнена 10 января 1943 года; вторая, окончательная редакция, законченная в 1944 году, была впервые исполнена 9 июня 1944 года (дирижер Н. С. Голованов). Переработке подвергался финал. В дальнейшем речь будет идти об окончательной, второй редакции симфонии.

4

Песня «Красная Армия всех сильней» возникла в начале 20-х годов во время борьбы с Врангелем. В 1929 году она была записана А. В. Александровым. В романе Н. Островского «Как закалялась сталь» песня эта упоминается как весьма популярная в комсомольской среде. В годы Великой Отечественной войны она была одной из любимых песен советских бойцов, повсеместно распевалась и получила, в сущности, свою вторую жизнь.

5

Из бесед автора с Т. Н. Хренниковым.

6

Музыковед Ю. А. Кремлев высоко оценил этот монолог: «Мелодический речитатив, — писал он, — здесь очень к месту: несмотря на все свое мужество, Павел не может не волноваться — как примет его признание мать; законченная ария прозвучала бы здесь пустой декларацией. Очень просто, хорошо найдено и заключение монолога («Я с ними, мать, до гроба, навсегда»), звучащее как непреклонная клятва» (32, с. 100).

7

В партитуре количество номеров несколько больше, но нового, по сравнению с клавиром, музыкального материала они не содержат, а представляют собой лишь повторы ранее звучащих музыкальных образов, органично включенные в драматургию произведения в целом.

8

Имеется в виду постановка оперы в Московском музыкальном театре им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко.

9

Сейчас Т. Н. Хренников работает вместе с поэтом-либреттистом Я. А. Халецким над созданием комической оперы «Золотой теленок».