



И. И. Мартынов

**Тихон
Николаевич
ХРЕННИКОВ**

Москва «Музыка»

И.И.Мартынов

Тихон Николаевич
ХРЕННИКОВ



МОСКВА «МУЗЫКА» 1987

Мартынов И. И.

М 29 Тихон Николаевич Хренников.—М.: Музыка, 1987.— 144 с., нот., ил.

Книга посвящена творчеству выдающегося советского композитора и музыкально-общественного деятеля. Автор характеризует основные произведения Т. Н. Хренникова, ставшие вехами становления советской музыки, рассказывает о жизненном и творческом пути композитора, его многогранной общественной деятельности. Издание рассчитано на музыкантов-профессионалов и всех интересующихся проблемами советской музыки.

М 4905000000—287 94—87
026(01)—87

ББК 49.5
78 С2

Щедрость таланта

«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...»

Выбираю из бесчисленного множества высказываний о Тихоне Николаевиче Хренникове именно это, принадлежащее Юрию Александровичу Шапорину. Прозвучало оно около четверти века назад, но в нем с редкой концентрированностью и образной яркостью раскрыто существо неповторимого творческого дарования и характера виднейшего мастера советской музыки, уже более полувека самым активным образом участвующего в ее развитии, в ее исторических судьбах.

Мы часто справедливо фиксируем внимание на том, что социалистическая действительность вызвала к жизни новый тип художника-гражданина, в облике которого творческое созидание неотделимо от общественной деятельности и более того, одно из них обогащает другое, обеспечивая теснейшую связь художника с жизнью, расширяя спектр жизненных наблюдений, углубляя их постижение, активизируя творческую фантазию. Хренников — едва ли не самый яркий аргументирующий пример в данном случае. Чрезвычайно широк круг его деяний. Руководство на протяжении ряда десятилетий Союзом композиторов СССР, ассоциацией деятелей советской музыки в Союзе обществ дружбы и культурных связей с зарубежными странами, классом композиции в Московской консерватории, интенсивная концертная деятельность и одновременно непрерывное активное участие в работе партийных и государственных органов (Хренников — кандидат в члены ЦК КПСС, депутат Верховных Советов СССР и РСФСР многих созывов, заместитель председателя комитета по Ленинским и Государственным премиям в области литературы, искусства и архитектуры при Совете Министров СССР)...

Но при всем этом главное, определяющее в его многогранной жизни — композиторское творчество. В самых различных жанрах Хренниковым созданы произве-

дения непреходящего значения. История советской оперы, симфонии, инструментального концерта, балета, мюзикла, романса, музыки для кино и драматического театра, массовой песни неотделима от творений Хренникова. Крылатые, от сердца к сердцу летящие мелодии, полнозвучный красочный оркестр, виртуозная, но лишенная какого бы то ни было ученого глубокомыслия полифония, фактура ясная, прозрачная и вместе с тем насыщенная — «технологические» приметы его музыкального языка. Сердечная задушевная лирика, зажигательная энергия, драматизм экспрессивный, вырастающий из прямоты чувств, — основные компоненты эмоциональной атмосферы его музыки. И еще одна характерная черта: неослабевающий с годами тонус творческой активности. Энергия жизнерадостности, полнота мироощущения — свойство всех без исключения произведений Тихона Николаевича.

Естественна горячая неослабевающая любовь слушателей к музыке Хренникова, естествен и интерес к ней советских музыковедов и критиков. Творчеству выдающегося композитора посвящены сотни статей, несколько книг и брошюр. В каждой из них высвечивается та или иная грань его почерка, его художественного облика. Наиболее содержательны в данном ракурсе работы последних лет. Это книги И. Воронцовой, рассматривающей характерные черты музыкального языка Хренникова, Л. Григорьева и Я. Платека, дающих в своем труде обобщенный скульптурно-выпуклый образ композитора-гражданина в его нераздельном единстве, И. Шехониной, обстоятельно и глубоко анализирующей полувековой творческий путь крупнейшего музыканта, чье имя неотделимо от истории советской художественной классики.

Предлагаемая вниманию читателей книга видного и авторитетного советского музыковеда И. Мартынова продолжает и углубляет исследования, посвященные жизни и творчеству этого композитора. Автор — один из лучших знатоков музыки Хренникова. В книге много тонких и проницательных наблюдений касательно нее. Перед нами ярко живописуется облик художника щедрого таланта, щедрой души. Вспомним еще раз прекрасные слова Шапорина и сосредоточенно вдумаемся в них...

Иннокентий Попов
заслуженный деятель искусств РСФСР

Годы учения

Родной край Тихона Николаевича Хренникова — истинно русская земля, город Елец, где он появился на свет 10 мая 1913 года. Елец — один из древних русских городов, впервые упоминающийся в летописи середины XII века, стал свидетелем многих исторических событий, пережил нашествие Тамерлана, долгое время был опорным пунктом Московского княжества. Город стоит на берегах реки Сосны, впадающей в Дон, отсюда рукой подать до Орла, Тамбова и Смоленска. Это край чисто русской природы, в нем сохранились старинные песни, традиции народного ремесла — по всей России славились елецкие кружевницы. Уроженцами этих мест были Иван Тургенев и Федор Тютчев, Николай Лесков, Леонид Андреев и Василий Калинин, в Орле прошла юность Ивана Бунина. Словом, орловская земля, раскинувшаяся в центре России, много дала родной культуре, бережно хранила национальные традиции.

Такой она вошла и в сознание будущего композитора, тепло вспоминающего свои родные места, «где не только в природе царило спокойствие, цельность, гармония, но и бытовая традиция, уклад, народное искусство — все было очень русским, очень самобытным, имело свое очарование, наполнено было своеобразной поэзией» (40, 12).

Тихон Николаевич родился в семье Николая Ивановича и Варвары Васильевны Хренниковых. Они были людьми скромного положения и достатка (отец служил приказчиком в одной из купеческих лавок), но исполненными чувства достоинства и ответственности за свою большую семью (Тихон появился в ней десятым ребенком). Отец был веселым, общительным и жизнерадостным человеком; мать, получившая всего лишь четырехклассное образование, обладала недюжинными способностями, много читала, заботилась о том, чтобы приобщить детей к культуре, дать им образование. К этому стремился также и отец, делавший все, что было возможно, для воспитания и обучения детей, не считаясь с немалыми материальными трудностями, возникавшими перед ним — главою большой семьи. Впрочем, Ти-

хон знал о прошлом лишь по рассказам старших — ведь ему исполнилось всего четыре года, когда в России произошла Великая Революция, открывшая перед всеми двери школ и других учебных заведений.

Шести лет Тихон, уже умеющий читать и писать, поступил в школу. Там сразу обратили внимание на его выдающуюся музыкальность. Первым заметил ее учитель Иван Матвеевич Зазыкин, вовлекший мальчика в хоровое пение и игру в струнном оркестре, где ему подчас поручалась не совсем обычная роль. «Знаете, с чего началось мое увлечение музыкой? — вспоминает композитор. — С игры на стаканах. Да, да, не смейтесь, я даже солировал в школьном оркестре. Разный уровень воды в стаканах позволял извлекать из них звучания полной октавы, и это было наподобие ксилофона» (28). Что же, в этом можно увидеть раннее проявление творческой фантазии и инициативы!

В Ельце могли оценить эти качества: в городе очень любили музыку. «По вечерам мандолины, гитары звучали в яблоневых садах. Городской романс, народные и студенческие песни доносились из многих окон. И в нашей многодетной семье почти все играли и пели» (40, 12). Музыкальны были его родители, братья любили мандолину и гитару, сестры с увлечением распевали крестьянские и городские песни. Старший брат Глеб обладал прекрасным тенором и, став студентом Московского университета, был одновременно принят в консерваторию. Естественно, что в такой среде внимательно отнеслись к музыкальным задаткам младшего сына, тянувшегося к гитаре, мечтавшего о рояле. Но в доме не было этого инструмента, и лишь время от времени мальчику удавалось поиграть на нем у знакомых.

Тихону было девять лет, когда сбылась его давняя мечта: он начал учиться играть на фортепиано. Первым учителем стал Иосиф Кветон — один из многих чешских музыкантов, работавших в то время в России и вносивших немалый вклад в ее музыкальное просвещение.

До сих пор композитор сохранил благодарную память о своем первом фортепианном учителе и сменившем его два года спустя воспитатнике Московской консерватории Владимире Петровиче Агаркове, прошедшем школу замечательного музыканта и педагога Константина Николаевича Игумнова. Мальчик делал быстрые успехи, обнаруживал отличные технические данные, в

его игре уже тогда проявлялись свойственные ей и ныне живость и образность. Агарков много сделал для развития музыкального дарования своего ученика, приветствовал его первый композиторский опыт.

В канун 1926 года в шумной предпраздничной обстановке тринадцатилетний мальчик написал этюд для фортепиано, явившийся приятным сюрпризом для родных и близких. «Потом появились и другие пьесы, новые этюды, вальсы, программные фортепианные миниатюры, а затем и романсы. Так что к четырнадцати годам у меня появилось немало сочинений. Их первыми слушателями были мои сверстники, елецкие школьники» (16). Они относились к музыке своего соученика с живым интересом, его известность в кругу любителей музыки быстро росла, без него не обходился ни один городской концерт. Хотя, вероятно, никто не думал в то время, что он в будущем станет композитором.

С 1927 года начались занятия с Анной Федоровной Варгуниной. Она была, как вспоминает Тихон Николаевич, «человеком высокой культуры, много видевшим и слышавшим выдающихся музыкантов» (11, 2). В ее доме он слушал много музыки, прочел немало книг об искусстве, расширил свой художественный кругозор. Ему очень повезло с учителями: они окружили его дружбой и благожелательным отношением, столь необходимыми для роста молодого дарования, которое все ярче проявлялось в фортепианной игре, в ансамблевом музицировании и в композиторских опытах. Музыка занимала большое место в жизни юноши, все чаще и серьезнее задумывавшегося о своем будущем. В конце концов он ощутил необходимость посоветоваться с компетентными столичными музыкантами.

В 1928 году ему удалось осуществить свою мечту, побывать в Москве, где его слушал композитор Михаил Фабианович Гнесин, сразу распознавший в нем выдающиеся способности. Эта встреча оказалась чрезвычайно важной. Сам Тихон Хренников говорил впоследствии: «Первый человек, который посоветовал мне избрать музыку своей специальностью, который обласкал меня, подарил мне много нот для изучения и начал обучать теории композиции, был Михаил Фабианович Гнесин» (17, 5). Он не торопил своего нового знакомого с окончательным решением, посоветовал ему закончить среднюю школу в родном городе, просил писать, сообщать о жизни и музыкальных занятиях. «Учитесь, думайте и,

«Главное, учитесь думать, молодой человек, а когда решите для себя окончательно, быть или не быть музыкантом, приезжайте в Москву» — так напутствовал Гнесин своего елецкого посетителя (17, 6).

Вернувшись домой, он продолжал занятия с Варгуниной, часто выступал в любительских концертах. Весной Тихон Хренников окончил школу. Необходимо было выбирать жизненный путь. И снова юноша обращается за советом к Гнесину. Ответ был быстрым и определенным — надо начинать профессиональные занятия музыкой. А это означало переезд в столицу и прощание с родным городом.

Конечно, Москва манила юношу, но в Ельце он оставлял частицу своего сердца. Родной город был к нему благосклонен, в нем оставались родные, друзья, учителя, все привычное, знакомое, любимое. С Ельцом были связаны и иные воспоминания, оказавшие решительное влияние на формирование его личности: город оказался в сфере событий гражданской войны, навсегда оставшихся в памяти.

Много лет спустя, вспоминая о днях, когда к Ельцу подходили полки Деникина и Мамонтова, приближались банды белоказаков и антоновцев, Тихон Николаевич писал: «Разве забыть, как мы, мальчишки, провожаем восторженным взглядом отряд красных курсантов, который проходит по нашей улице, направляясь на фронт! А во главе его идет мой брат! И я шагаю за ним гордый, счастливый и не слышу, как на окраинах уже строчат пулеметы белых» (40, 12).

Все это наполняло детские души живой памятью славного и грозного времени, в котором росло новое поколение. Поэтому глубоко справедливы слова композитора, что «тревожное напряжение тех дней неизгладимо и навсегда осталось в сердце вместе с тихой поэзией мирной жизни родимого города и музицирования в яблоневых садах» (40, 12).

Да, чтобы по-настоящему узнать и понять композитора, надо пойти в страну его детства и юности. Там скрываются истоки того, что характерно для его личности. Как много дал Хренникову родной город, куда он возвращался затем не раз, встречаясь с друзьями далеких юных лет! Конечно, впереди была Москва, которая стала для него второй родиной, приобщила к большому искусству, принесла первые успехи. Без нее невозможно представить себе расцвет дарования компози-

тора. Но Елец пробудил в нем музыканта, воспитал черты демократичности и общительности, сохранившиеся навсегда как неотъемлемые качества. Он был хорошо подготовлен к вступлению в новый период своей жизни, с каждым днем приносившей ему все больше и больше ярких впечатлений.

Москва щедро поделилась с юношей своим культурным богатством, раскрыла перед ним двери театров, концертных залов. Он получил возможность слушать симфонические оркестры и крупнейших солистов. Хреников поступил в Музыкальный техникум имени Гнесиных — одно из лучших музыкальных учебных заведений столицы, занимался там в классах таких педагогов, как Михаил Фабианович Гнесин (композиция), Генрих Ильич Литинский (полифония) и Эфраим Григорьевич Гельман (фортепиано). Перед ним открылись широкие горизонты искусства, он жадно впитывал новые впечатления, его талант развивался бурно, привлекая внимание учителей и товарищей. Все они оценили также и его личные качества — доброжелательность и жизнерадостность. Таким он предстает в воспоминаниях одного из соучеников.

«Он был „новенький“ и сразу привлекал внимание своей юностью, свежестью миловидного лица, рассыпающимися светлыми волосами и серьезной сосредоточенностью, внимательностью, неожиданно сменяющимися открытой 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 улавливал в нем тоже „не москвича“ и оттого чувствовал к нему большую симпатию» (23, 115).

Студенты-вокалисты полюбили его и как талантливое пианиста, никогда не отказывавшегося поработать с ними, а если придется — и выступить на эстраде. Навыки, приобретенные в Ельце, быстро окрепли в московских условиях, возросла культура исполнения и чувство ансамбля. «Его выступления в качестве аккомпаниатора произвели на нас, вокалистов, большое впечатление, — пишет Сергей Ценин. — Запетые вещи вдруг воскресали под его энергичными, певучими пальцами. Не испытывая никакого смущения или неловкости, он весь отдавался музыке. Чувствовалось, что он всегда с певцом, которому было легко и радостно следовать за ним. Я не говорю уже о техническом блеске, не говорю

О великодушном раскрытии эмоциональной сущности каждого исполняемого произведения» (23, 115).

Занятия в техникуме по-настоящему увлекали молодого музыканта, отдававшего им почти все свое время — столько надо было услышать, столько изучить! Не раз, вероятно, вспоминал он слова Гнесина, сказанные при первой встрече: «Вам предстоит еще многое узнать. И то, что создается сейчас, и то, что было создано в прошлом» (26). Наставник неустанно заботился о расширении музыкального кругозора одаренного ученика, знакомил его с московскими композиторами, вводил в круг новых проблем. Это захватывало Хренникова и его товарищей. Каждый из них понимал, что надо работать во всех без исключения классах с полной отдачей сил, тем более что сама атмосфера гнесинского техникума воодушевляла его питомцев, развивала в них дисциплину и любовь к труду.

Юноша быстро воспринимал новое, занимался с увлечением. В классе Гнесина были написаны вокализ для голоса и струнного квартета, соната для скрипки с виолончелью и другие произведения. Всего три года понадобилось Хренникову для того, чтобы закончить полный курс техникума по специальностям композиции и фортепиано. Его подготовка была настолько основательной, что в 1932 году он поступил сразу на второй курс Московской консерватории, в классы Виссариона Яковлевича Шебалина (композиции) и Генриха Густавовича Нейгауза (фортепиано).

Автору этих строк памятно появление Тихона Хренникова в консерватории. Он вошел в нашу семью талантливым музыкантом, о котором заговорили в среде профессоров и студентов, особенно после выступления с Первым фортепианным концертом. Быстрые успехи были обусловлены, конечно, его талантом, а также и общими условиями того времени.

В 30-е годы все большую роль в жизни советского музыкального искусства начинало играть поколение, выросшее и получившее образование в послеоктябрьскую эпоху. Оно развивалось в атмосфере общественного внимания, всенародного интереса к искусству. Это с особой силой сказалось в годы первых пятилеток, когда наше музыкальное творчество быстро набирало высоту, занимая все более видное место в общей картине культурной жизни. Композиторские новинки все чаще появлялись в программах концертов, по стране разлета-

лись новые песни, с огромным успехом выступали народные хоры и коллективы нового типа — ансамбли песни и пляски, отводившие в своих программах видное место произведениям советских композиторов. Во второй половине 30-х годов в Москве проходили декады национального искусства, раскрывавшие поистине неисчерпаемые сокровища поэзии, музыки и танца, а также выступления выдающихся зарубежных артистов. В то же время стремительно росло наше исполнительское искусство, уверенно шедшее к утверждению своего мирового значения.

Все это непосредственно ощущалось молодыми воспитанниками консерватории, которая, как и все музыкальные учреждения, переживала период обновления и подъема, связанного с воплощением в жизнь постановления ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций». Особенно широко развернулась деятельность композиторского факультета Московской консерватории, где преподавали Анатолий Александров, Литинский, Мясковский, Шебалин и другие выдающиеся музыканты, не жалевшие ни времени, ни сил для воспитания талантливой молодежи. Некоторое время в работе факультета принимал участие и С. Прокофьев. Студенты не замыкались в академических рамках, они стремились глубже узнать жизнь народа. Эти впечатления отображались во многих произведениях, создававшихся тогда в консерваторских классах. Жизнь требовала от начинающих свой путь композиторов немедленного отклика, и наиболее одаренные из них выходили со своими произведениями к широкой публике. Так стирались грани между учебными и самостоятельными работами, что наложило необычный отпечаток на биографии студентов, становившихся в один ряд со своими старшими коллегами, решавших общие с ними творческие задачи — и нередко с большим успехом.

Это во многом определило педагогическую и общественную атмосферу консерватории тех лет, очень благоприятную для роста талантов не только исполнительских, но также композиторских и музыковедческих, в особенности после того, как в жизнь вошла новая сила — Московская организация Союза советских композиторов, созданная в 1932 году.

Трудно передать словами, какое впечатление произвело на нас создание творческого союза, влияние которого стало сразу ощутимо во всех областях музыкаль-

ного искусства. В него вошли признанные мастера, а рядом с ними было принято и немало студентов — композиторов и музыковедов. Это был смелый, но для того времени вполне оправданный шаг: речь шла о пополнении рядов организации уже зарекомендовавшей себя молодежью, которая через несколько лет должна была стать ее ведущей силой. Руководители Союза понимали это и постоянно заботились о творческом и общественном росте молодежи.

Молодых авторов включали в список творческих заказов Союза советских композиторов, привлекали к работе театров и радио, их имена становились известны широкой общественности, о них писали на страницах газет и журнала «Советская музыка». Это способствовало быстрому росту молодежи, что можно видеть на примерах Арама Хачатуряна, Тихона Хренникова и многих их сверстников. Все они рано начали самостоятельную деятельность, их произведения принимались без скидок на молодость, немало из них сохранилось в репертуаре на долгие годы. Словом, происходило быстрое выдвижение молодежи, объяснявшееся ее яркой талантливостью и типическими условиями времени, когда искусство интенсивно пополнялось новыми силами, когда сама жизнь открывала им широкую перспективу.

Хренников легко освоился в потоке событий музыкальной жизни, нашел в нем свое место и в ближайшие годы проявил себя растущим композитором, чьи произведения становились достоянием широкой аудитории. Для него, как и для ряда талантливых сверстников, путь к ней начинался еще в стенах учебного заведения.

Консерваторским учителем Хренникова стал Шебагин, завоевавший себе к этому времени славу одного из виднейших советских педагогов. Выдающийся композитор, музыкант высокой культуры и огромной эрудиции, он пользовался у своих учеников исключительным авторитетом. Профессор уже знал степень одаренности своего ученика по предшествующим встречам и сразу поставил перед ним трудные задачи, потребовавшие полного напряжения сил. Их, однако, хватило в то время и на занятия в классе Нейгауза, считавшего Хренникова многообещающим пианистом. Возраставший объем композиторских занятий отвлек юношу спустя некоторое время от класса специального фортепиано, но он успел получить там солидную школу и подготовку, позволяющие ему с блеском выступать на концерт-

ной эстраде. Успешно шли занятия по полифонии у Литинского. Молодой музыкант, у которого рано проявились черты творческой самостоятельности, выделялся среди студентов композиторского факультета. Однако едва ли кто мог предполагать, что пройдет совсем немного времени и он обратит на себя всеобщее внимание музыкальной общественности. Это произошло после исполнения Первого концерта для фортепиано с оркестром, сочинявшегося в 1932—1933 годах. С ним в наше искусство вошло новое яркое дарование.

Первая часть концерта, написанная осенью 1932 года в духе романтических традиций, не удовлетворила ни студента, ни профессора. В начале 1933 года она была радикально переработана в течение нескольких дней. К весне появились и две следующие части, и в такой — трехчастной — версии произведение прозвучало 21 июня 1933 года в студенческом симфоническом концерте под управлением Николая Павловича Аносова. Осенью, когда был написан финал, концерт исполнялся автором по радио с дирижером Константином Соломоновичем Сараджевым. В 1935 году Хренников играл свой концерт в Ленинграде на II Международном фестивале искусств. На этот раз дирижировал Александр Шамильевич Мелик-Пашаев. «Юный композитор и пианист так волновался, что никак не мог решиться выйти на эстраду. Мелик-Пашаеву пришлось буквально вытолкнуть его на сцену», — вспоминает один из современников (7, 11). Боязнь оказалась напрасной: публика очень тепло встретила новое произведение, появились отклики в советской и зарубежной прессе. Критика писала о «крупном, почти сенсационном успехе этого концерта», ставила вопрос о том, «по какому руслу направится поток его [Хренникова] творческой мысли после предыдущего стремительного разбега» (4, 78).

Концерт отмечен печатью молодости композитора, всего советского искусства, обогащенного образами и чувствами бурно расцветающей новой жизни. Отсюда оригинальность музыки, которая покоряет и теперь, пятьдесят лет спустя после премьеры. Произведение студента консерватории выдержало испытание временем. Успех примечательный, особенно если вспомнить, что всего семь лет отделяли его от первого композиторского опыта.

Концерт, посвященный Шебалину, сочинялся в его

классе и, конечно, под его педагогическим наблюдением. Но чуткий и тактичный профессор не ограничивал искания ученика, поддерживал их, и самостоятельность музыки ощутима в каждой части этого произведения. В нем заложены большие потенции развития, это заявка на будущее, в котором затем воскресали многие черты юношеского концерта. Он отличается ясностью замысла и отчетливостью его выполнения, и вместе с тем — молодым задором и увлекательностью музыки, яркостью фортепианного письма, явно связанного с особенностями авторского пианизма, отмеченного уже тогда блеском, темпераментностью и почти театральной образностью. Все это покорило слушателей, сразу принявших произведение молодого автора.

Необычна форма — редкая для этого жанра четырехчастность — и самый характер частей концерта. Музыка первой части вводит в круг жизнерадостных образов, возникающих в фантазии совсем еще юного автора, — отсюда ее легкость, живость, непринужденность. В сжато изложенном сонатном аллегро впечатляет контраст тем: первой, капризной, в постоянном чередовании двух- и трехдольного размера, и второй — лирической. Изящество и остроумие этой музыки во многом связаны с блеском фортепианной партии, часто выходящей на первый план и явно определяющей многие детали музыкальной ткани. Фортепиано отчетливо выступает на фоне красочного оркестрового звучания. В целом первую часть можно рассматривать как энергичную токкату, в ней господствует моторность движения, размеренность броских пассажей, острота ритма и гармонии, заставляющие вспомнить о распространенных в то время антиромантических тенденциях. Но вторая часть показывает, что автор не склонен полностью переходить на эти позиции.

Эта часть (Andante) вносит в развитие распеванное начало. Она начинается соло фагота, за ним вступает в свои права фортепиано с широкой, певучей, чисто русской темой, изложенной просто, с подкупающей задушевностью, открытостью эмоции (пример 1). Далее музыка Andante становится более взволнованной, сохраняя, однако, цельность общей линии. Фортепиано ведет главную нить повествования, оно нигде не отступает перед оркестром, нередко обретая полную самостоятельность в выразительном полнозвучии, определяя характер этой части. Она построена просто, здесь еще нет



той масштабности, которая станет в дальнейшем непременным качеством медленных частей крупных инструментальных произведений Хренникова. Впрочем, это несколько не умаляет впечатляющей силы музыки.

Лирическая экспрессия *Andante* оттенена динамикой последующих двух частей. В их сопоставлении присутствует не только момент контрастирования, но и общность национальной характерности. В третьей части, жизнеутверждающем скерцо, она проявляется в пятидольном размере, в своеобразии интонационного рисунка. Скерцо подготавливает вступление финала, в котором объединены лирическое и динамичное начала, характерные для предшествующих частей.

Финал начинается русским распевом кларнета, переходящим в энергичное *Allegro*. Первая тема, появляющаяся у фортепиано, захватывает упругостью синкопированной ритмики. Этот раздел, идущий на едином дыхании, приводит к более спокойному среднему эпизоду, в котором снова вступает в свои права лирика, заставляющая вспомнить о второй части. Центральное место отведено в финале большой фортепианной каденции, создающей яркое эмоциональное нарастание. Аккордовое полнозвучие явно преобладает над виртуозными пассажами. Впрочем, композитор не забывает о них в дальнейшем, особенно в заключении, где господствует бравурность, нарастающая вплоть до последних тактов. Финал написан сжато, в нем все отчетливо, выпукло, пропорционально. Это говорит о чувстве формы, незаурядном для молодого композитора, выступающего с первым крупным произведением.

Лаконизм письма станет в дальнейшем характерным для симфонической и концертной музыки Хренникова, своего рода стилистической нормой. Юношеский концерт показал и отличное понимание природы инструментализма, умение находить интересные эффекты сопоставления солирующего инструмента и оркестра. Компози-

тор чувствует себя свободно в крупном виртуозном жанре, смело и уверенно пользуется его ресурсами.

В свое время критика отмечала прежде всего антиромантическую устремленность музыки концерта. Это стилистическое качество воспринимается сейчас далеко не так определено, как в прошлом. Сейчас гораздо больше заметна связь музыки концерта с русскими интонационными истоками. Произведение Хренникова вполне органично продолжает традиции русского концертно-симфонического жанра. Время, которое строго уточняет критерии и проводит отбор художественных ценностей, подтвердило жизнеспособность первой масштабной партитуры Хренникова. Концерт, обозначенный как опус 1, продолжает и сегодня сохранять впечатляющую силу.

Под опусом 2 значатся Пять пьес для фортепиано, сочиненные одновременно с концертом и несомненно связанные с ним и по своему содержанию, и по музыкальному языку. Главным достоинством этих небольших пьес является яркая образность и несомненное чувство стиля, цельность и четкость построения каждой из них. Легкая скерцозность присутствует в первой пьесе. Лирико-эпическая вторая пьеса построена на выдержанном остином движении четвертей, выступающем в конце в виде классического нисходящего хроматического хода. А в четвертой преобладает свободная распевность, прямо ведущая к медленным частям симфоний и концертов Хренникова. При всей своей несложности пьесы хорошо звучат и привлекают внимание образной конкретностью, уже в ту пору отличавшей дарование молодого композитора.

Некоторое время спустя он написал Три фортепианные пьесы опус 5. Из них выделяется «Портрет» — законченное при всей лаконичности воплощение лирического образа, показанного в развитии, для которого оказалось достаточно нескольких тактов. Это отличная миниатюра, интересная страница творчества композитора, посвятившего тетради фортепианных пьес своим учителям — Варгуниной и Гельману.

От концерта Хренников вполне последовательно пошел к замыслу симфонии, сочинявшейся в том же 1933 году. Тогда же он работал и над произведениями других жанров, в которых раскрывались иные стороны его таланта. Хренникова привлекал театр, где открывались широкие возможности работы над современной те-

матикой. Заканчивая концерт, он уже начинал осваивать жанры театральной и массовой музыки, которые заняли впоследствии в его творчестве важное место.

Хренникову очень повезло с первых шагов: он начинал свою деятельность сценического композитора в содружестве с Наталией Ильиничной Сац, в руководимом ею Центральном детском театре (ЦДТ), где сразу освоился, почувствовал себя свободно и уверенно в новой для него атмосфере.

«Театр — конкретное искусство, — пишет Хренников, — и требует к себе очень конкретного отношения. Первая работа в театре помогла мне творчески ощутить это» (23, 19—20). Тем более, добавим мы, что к этому подвели коренные качества его дарования, тяготевшего к образной наглядности, если только такое определение применимо к искусству звуков. Вот почему так легко вошел он в работу над музыкой к спектаклю «Мик», в котором ему удалось создать яркую песню, ставшую его первым успехом в этом жанре. Мужественная и волевая, строгая в своих мелодических очертаниях, своеобразно гармонизованная, она пережила спектакль и вошла в качестве одного из главных номеров в партитуру написанной много лет спустя детской оперы «Мальчик-великан».

Сац вспоминает, как композитор Леонид Алексеевич Половинкин привел Тихона Хренникова в театр в 1933 году, когда молодому музыканту не исполнилось еще двадцати лет. «Он еще студент, — сказал Половинкин, — и, может быть, как композитор еще зелен, но есть в нем искры самобытности, свежесть мелодического дара, хорошо бы попробовать его в одной из постановок. Мы ничем не рискуем, а ему было бы очень полезно» (19, 105). Нельзя было не прислушаться к словам такого умного и проницательного музыканта, каким был Половинкин! Вскоре Хренников принес показать написанное им для спектакля. «Он пел смешным „композиторским“ голосом, срывающимся от волнения, и сам играл на рояле песню безработного». Всех присутствовавших встреча убедила в правильности сделанного выбора. «Договор был подписан, и аванс выдан, а трепетное отношение молодого композитора к своей первой театральной работе еще увеличилось» (19, 106). Более того, он стал активным участником всей работы коллектива над спектаклем. «Смелость и самобытность девятнадцатилетнего композитора, который никогда

прежде не писал для театра, казалась почти невероятной. Он очень чувствовал переходы от речи к пению, в ряде эпизодов снимал вокальные строчки и требовал говора на музыке, одинаково ярко чувствовал драматизм и сатирическую остроту, музыкальный юмор» (19, 107). В то же время, добавляет Сац, «радовала и какая-то очень русская основа его дарования. Он и был очень русский, коренастый и худой, с прямыми русыми волосами... чудесной улыбкой, которую мы видели редко, — обычно он был тогда очень озабочен» (19, 107). Все, кто встречался с Хренниковым в те годы, оценят верность штрихов, дополняющих его портрет в молодости.

Первый музыкально-сценический опыт Хренникова сделал его имя известным в московских театральных кругах. Вскоре состоялась еще одна его встреча с искусством сцены: в содружестве с Шебалиным он написал музыку к пьесе «Концерт» драматурга Алексея Файко, создавшего впоследствии для Хренникова либретто оперы «В бурю». Эта пьеса, поставленная на сцене Московского Театра Революции, посвящена теме борьбы старого и нового в искусстве. Молодой музыкант соприкоснулся в ней с проблематикой, которая стала для него впоследствии столь важной не только в области композиции, но и в музыкально-общественной деятельности на посту руководителя творческого союза. Позднее Хренников написал музыку к нескольким спектаклям, в том числе к блистательной постановке шекспировской комедии «Много шума из ничего» на сцене театра имени Вахтангова.

Все это сочинялось в консерваторские годы, когда много времени поглощала работа над академическими заданиями, тем более что приближалась столь волнующая и ответственная для каждого студента пора окончания курса. Хренников шел к ней отлично подготовленным, в его портфеле находилось произведение, не только подтвердившее, но и закрепившее первый успех. Речь идет о симфонии, представленной им в качестве дипломной работы, но, по существу, далеко вышедшей за академические пределы. Ее премьера стала событием нашей музыкальной жизни. Сыгранная впервые 10 октября 1935 года симфоническим оркестром Всесоюзного радио под управлением Георга Себастьяна, симфония затем многократно исполнялась в нашей стране и за границей, вошла в репертуар Леопольда

Стоковского, Юджина Орманди и других крупнейших дирижеров.

Хренников обратился к этому жанру не случайно. В композиторских классах Московской консерватории сложилась прочная симфоническая традиция, заложенная Мясковским и Шебалиным. Многие из их студентов, в том числе Арам Хачатурян, Нина Макарова, Владимир Бунин, Борис Мокроусов заканчивали курс созданием симфоний. Была и более общая причина интереса к симфоническому жанру: он приобретал все большее значение в советском искусстве, в нем наряду со старшими мастерами уже блистательно выступил представитель нового поколения Дмитрий Шостакович, чья Первая симфония вызвала широчайший отклик прежде всего среди молодежи.

Все убеждало в жизненности симфонического жанра, в росте общественного интереса к нему. В симфонизме привлекала широта возможностей обобщенного выражения современной тематики. Лучшие произведения молодых композиторов несли в себе это идейно-образное качество, в них намечались пути, по которым впоследствии пошли как их авторы, так и другие симфонисты: при всем различии индивидуальностей их роднила общность восприятия жизни.

Первая симфония Хренникова связана с русской классической традицией в том ее понимании, которое сложилось в творческой школе Мясковского — Шебалина. Это сказывается и в общем решении основных проблем симфонического жанра, и в конкретных приемах разработки. Вместе с тем произведение выпускника консерватории оказалось самостоятельным по своей концепции, языку и, главное, по образному содержанию музыки. Здесь улавливается близость к фортепианному концерту и одновременно виден решительный шаг вперед, к утверждению собственного стиля.

Композитор овладел приемами симфонического развития, заговорил ясным и выразительным языком, нашел свою собственную интонацию, свою образную сферу. В решительности развертывания движения первой части, в свободном распеве второй, приводящем к эмоциональной кульминации, в неожиданности ритмических поворотов и оркестровых контрастов — во всем выступает индивидуальность почерка. Это характеризует симфонию как вполне самостоятельное художественное произведение, в котором раскрывается мир чувств

и переживаний молодого человека 30-х годов. Вместе с тем в музыке ощущается устремленность в будущее, которая делает ее современной и сегодня.

Создавая свою симфонию, композитор уходил в сторону от напряженного драматизма и углубленной психологичности, которые так часто встречались в симфониях тех лет и даже рассматривались подчас как необходимое качество жанра. Такая концепция никак не привлекала автора, увлеченного потоком образов и впечатлений новой жизни, привыкшего мыслить самостоятельно и стремившегося к расширению идейно-образной сферы симфонической музыки. Здесь раскрывались широкие, по-настоящему новые возможности. Достаточно вспомнить, что одновременно с Хренниковым сочинял свою первую симфонию Хачатурян, намечавший совсем иной, по-своему определенный путь развития жанра. Разновидности нового симфонизма предопределялись не теоретическими дискуссиями или академическими предписаниями, а живым опытом композиторов всех поколений. Сила и привлекательность симфонии Хренникова в ее самостоятельности и уверенном воплощении замысла, в непосредственности музыки, отразившей подлинную реальность жизненных впечатлений.

Надо сказать и об умении пользоваться избранным кругом оркестровых средств. Легкость и прозрачность звучания, интересный выбор тембровых красок, тонкость очертаний инструментальных партий, изящество полифонического рисунка придают партитуре почти камерный характер: в ней важен каждый штрих, каждый динамический оттенок. Все тесно связано с внутренним содержанием музыки, которое определяет характер партитуры, написанной с присущим композитору лаконизмом, концентрированностью выражения.

Первая часть симфонии вводит в мир то шутливых, то гротескных образов, предвестником которых является причудливая, мелодически и ритмически изощренная тема вступления, порученная фаготу (пример 2). Она появляется и в разработке, и в кратком заключении,



связывая воедино основные разделы. Первая часть изобилует контрастами динамики и ритма, игрой тембров, в ней находит свое место интенсивная разработка главной темы и темы вступления. Все объединено здесь в точно рассчитанной конструкции. Мастерски сделанная кульминация выделяется насыщенностью звучания медных, поющих спокойно-величавую мелодию. В целом эта часть носит скерцозный характер, она полна неожиданных, капризных поворотов, в ней отсутствует драматическая конфликтность; на первом плане — игра контрастов, сплетающаяся нить остроумного и непринужденного развития, легко проносящиеся, изящно очерченные мелодические эпизоды.

В иной круг настроений вводит широко развернутое *Adagio*, в котором царит серьезное настроение, полнота и открытость чувства. Все это заставляет вспомнить о традициях русской классики, прежде всего Чайковского, при всем различии мелодических истоков и характера музыки. Общее здесь — в напряженности лирического повествования, поднимающегося к эмоциональной вершине. Выразительны, рельефны основные темы *Adagio* (пример 3 а, 3 б). Музыка нетороплива в своем разви-

3 а *Adagio. Molto espressivo*



36 *Adagio*
Cl. solo



тии, подводящем к кульминации, где искусно сочетаются обе темы. Они изложены в полнозвучном оркестровом *tutti*, обогащенном выразительными мелодическими подголосками. Подобный прием встречается и в медленной части фортепианного концерта, а затем повторится в партитуре Второй симфонии. Он является, таким образом, типическим для композитора и используется, как правило, весьма уместно и в высшей степени убедительно. Это имеет, как справедливо отмечает Борис Асафьев, и более общее значение: «что касается свойства нагнетать лирику до исступления, наблюдаемого у Хренникова... и в опере, где господствует эсте-

тика динамической экспрессии, то, в той или иной степени, оно присуще и симфониям крупнейших советских композиторов, особенно Шостаковича (пятая, седьмая), а также песням в их повышенно напряженном тоне» (15, 32). Таким образом, творчество Хренникова вводится в широкий круг явлений нашей музыки, индивидуально выражая ее общие тенденции.

Кульминация *Adagio* показывает умение композитора пользоваться ресурсами певучего интонирования струнных, равно как и других групп оркестра, создавать широкое симфоническое дыхание. Вторая часть стала эмоциональной вершиной симфонии, средоточием полнокровной лирической эмоции. Она контрастно оттенена стремительностью третьей части, в которой есть, однако, и лирический эпизод, непосредственно перекликающийся с *Adagio*, а вместе с тем — скрепляющий эмоциональной аркой общую композицию симфонии.

Этот эпизод возникает в окружении крайних разделов финала с их танцевальностью, непрерывностью ритмического движения, распределенного между отдельными инструментами и группами оркестра. Главная тема напоминает тарантеллу, ее упругий ритм господствует во всем первом разделе, где, так же как и в первой части, много неожиданных контрастов, кратких инструментальных реплик. Средний эпизод финала разворачивается неторопливо, композитор словно любит его певучей темой, постепенно подходя к новой кульминации. Дальше в музыку снова врывается стремительная тарантелла, господствующая вплоть до заключительных страниц, где в непрерывном движении фона струнных и деревянных у медных инструментов появляется главный тематический материал. Он как бы подводит итог финалу, а вместе с тем и всей симфонии, отмеченной легкостью полета фантазии, нарядностью яркой оркестровой палитры, жизнерадостной непосредственностью музыки.

Вслушиваясь много лет спустя в симфонию Хренникова, нетрудно понять причину успеха этой живой и остроумной музыки с ее контрастами, могучими нарастаниями. Слушатель с первых же тактов увлечен ходом композиторской мысли, очень логичной и убедительной в своем развитии. Симфония, так же как и написанный ранее фортепианный концерт, вводит в атмосферу музыкального творчества 30-х годов, успехи которого в значительной мере были связаны с ростом и деятель-

ностью поколения, к которому принадлежал и Тихон Хренников. Отсюда объективное значение симфонии как общественного явления при всей неповторимости ее облика. Это сочинение следует рассматривать поэтому в общей картине музыкального искусства того времени.

Первая симфония Хренникова вызвала множество откликов в прессе, в среде музыкантов. Естественно, их авторы вспоминали о концерте для фортепиано, проводили параллели между двумя произведениями и единодушно отмечали большой шаг, сделанный композитором, равно как и самостоятельность решения им сложных проблем симфонического жанра. Проницательный и вдумчивый музыкант Анатолий Дроздов писал: «Эволюционная преемственность в симфонии Хренникова нисколько не затушевывает его индивидуальности. Музыка симфонии ярка, свежа, выпукло контрастна без назойливости. Она звучит очень бодро, несмотря на преобладание минорных ладов, и безусловно доходчива, понятна массовой аудитории. Оркестровая палитра Хренникова интересна и ярка без излишней пестроты» (4, 79). В этом, как и в других отзывах, не было и тени «скидки на молодость». Всем было ясно, что из стен консерватории выходит вполне зрелый композитор, уже проявивший себя энергичным деятелем нашей музыкальной культуры. В 1936 году Тихон Хренников блестяще окончил Московскую консерваторию, его имя было занесено золотыми буквами на мраморную доску почета, установленную в фойе Малого зала. Тихон Хренников был одним из самых молодых композиторов-выпускников: ко времени окончания курса ему исполнилось только 23 года. Тем более многообещающими представлялись его творческие успехи.

Два года (1936—1938) он продолжал занятия в классе высшего мастерства у Виссариона Шебалина, успешно сочетая учебу с работой в театрах и на радио, с общественной деятельностью в Союзе советских композиторов. Окончание аспирантуры открывало путь к преподаванию в консерватории, но тогда эта перспектива мало привлекала молодого музыканта, отдававшего все свои силы композиторской работе. У него появилось немало интересных замыслов, нашедших воплощение в ближайшие годы.

Автор концерта и симфонии определил, казалось бы, свою приверженность к крупным формам инструментальной музыки. По крайней мере, так полагали многие

музыканты, с живым интересом следившие за его ростом. Однако сразу же по окончании консерватории Тихон Хренников сосредоточил свое внимание на театре, в чем проявилось его стремление к жанровому многообразию. Кроме того, как это уже отмечалось, в советском искусстве существовал живой интерес не только к симфонизму, но и к проблемам оперы, в особенности к работе над современной тематикой. Она привлекала внимание Хренникова еще в консерваторские годы, когда он искал подходящий сюжет для оперы. Но прежде чем эта мечта сбылась, ему пришлось пройти немалый путь, поработать и в камерно-вокальном жанре.

В 1937 году всенародно отмечалось столетие со дня гибели Пушкина, на которое живо откликнулась наша поэзия, театр, кино и, конечно, музыка. Было создано много произведений на слова поэта, и работа над его наследием оказала воздействие на дальнейшее развитие камерно-вокальной музыки. В ближайшие годы появилось много отдельных романсов и циклов, вдохновленных русской классической и современной поэзией. Немало из них осталось в числе выдающихся достижений нашего искусства, нашедшего неисчерпаемый источник вдохновения в творчестве Пушкина. На его слова писали и почти все консерваторские товарищи Хренникова, который с детства горячо любил великого поэта — еще в Ельце он написал музыку к песне Земфиры. В дни пушкинского юбилея прозвучали законченные им в 1935 году романсы «Зимняя дорога», «Не пой, красавица, при мне» и «Я здесь, Инезилья», явившиеся первым самостоятельным опытом в камерно-вокальном жанре. Романсы написаны рукой композитора, проявляющего равную заботу о вокальной и фортепианной партиях, старающегося прочесть поэтические тексты по-новому. А это было для него, как, впрочем, и для других авторов пушкинских романсов, трудным делом: очень часто все они, в том числе и Хренников, обращались к стихотворениям, уже распетым в классической музыке. Трудно было отрешиться от мелодических образов Рахманинова или Глинки, а с другой стороны, возникало желание по-своему положить на музыку несравненные пушкинские стихи.

Это и сделал Хренников с увлечением молодости. Его романсы сразу нашли путь к слушателям. Привлекательны своеобразие и богатство мелодики, стремление композитора проникнуть в поэтическую атмосферу,

оставаясь при этом в интонационной стихии своего времени. Некоторые моменты кажутся несколько необычными в сложившихся традициях камерно-вокального стиля — например, подчеркнутое использование приема пения без слов в «Зимней дороге». Но это не снижает лирической силы романсов. В них раскрылись стилистические черты, типичные для позднейшей вокальной лирики Хренникова и даже для его оперной музыки, где так часто используется найденный в романсах прием инструментального обобщения-кульминации. Это проявляется в широко развернутых фортепианных ритурнелях романса «Не пой, красавица, при мне». В романсе «Я здесь, Инезилья» привлекает уверенное и точное владение обобщенными формами аккомпанемента, умение найти в их универсальности конкретную характерность. Пушкинские романсы были для композитора немаловажным этапом на пути к овладению выразительными средствами вокальной музыки. Они остались для него памятным приобщением к пушкинской поэзии, с которой он снова соприкоснулся много лет спустя, сочиняя музыку к фильмам «Капитанская дочка» и «Руслан и Людмила».

В 1935 году композитор был с новой силой увлечен работой в драматическом театре: он вступил в творческое содружество с коллективом театра имени Е. Вахтангова, одним из самых популярных в Москве. Это сотрудничество оказалось на редкость плодотворным: первая же работа Хренникова — музыка к шекспировской комедии «Много шума из ничего» — явилась неотъемлемой частью знаменитого спектакля, вошедшего в историю как одно из лучших достижений нашего сценического искусства второй половины 30-х годов.

Публика восторженно принимала спектакль: великолепно играли в нем Рубен Симонов, Цецилия Мансурова, Дмитрий Дорлиак, декорации написал художник Вадим Рындин, с которым композитор был уже знаком по совместной работе в Центральном детском театре. Что же касается песен, написанных на слова Павла Антокольского, и танцевальных номеров, то они необычайно органично вошли в спектакль, украсили его россыпью мелодий, нежной лирикой и сочным юмором, сливаясь с неповторимой манерой игры, которой славятся вахтанговцы. Композитор прочел Шекспира во многом по-своему, он вложил в уста героев звонкие мелодии, которые полюбились театральной публике, ухо-

дившей вместе с ними домой, знакомившей с ними друзьями. Музыка Хренникова зазвучала на концертной эстраде, по радио — словом, приобрела самостоятельное значение. Композитор составил из отдельных номеров оркестровую сюиту. Она звучит и теперь, когда спектакль уже давно сошел со сцены. Песни из спектакля явились жемчужинами лирики, вместе с тем они истинно театральны, тесно связаны с образами Шекспира и с характером их артистического воплощения. Сценическое чутье развилось в композиторе уже во время работы в ЦДТ, теперь оно стало ясно осознанным. «Я полюбил Шекспира, актерски почувствовал силу его драматизма», — писал композитор незадолго до премьеры спектакля (34). Он шел от драматургии, никогда не забывая о чисто музыкальном интересе каждого эпизода и его роли в динамическом развертывании спектакля, в чем-то приближая его к тому разнообразно трактуемому жанру, который именуется теперь мюзикл. Музыка стала жизненным нервом спектакля. И не случайно композитор возвратился к ней много времени спустя, включив ряд ее главных эпизодов в комическую оперу «Много шума из-за сердец», а затем в балет «Любовью за любовь», в котором знакомые мелодии приобрели новый облик, новую интенсивность музыкально-сценического развития. Песни к шекспировской комедии вошли в антологию советской камерно-вокальной музыки.

Для многих музыкантов этот успех мог показаться неожиданным, ибо они видели в Хренникове прежде всего симфониста. А оказалось, что он чувствует себя совершенно свободно и в области сценической музыки, более того, имеет здесь свой почерк. Однако в этом не было противоречия: и в симфоническом, и в театральном, и в песенном жанре композитор оставался самим собою и повсюду находил самостоятельные решения.

В песнях к шекспировскому спектаклю нет стилизации английской народной музыки, тем более шекспировской эпохи. Их мелодии отмечены чертами современности. Лирика многопланова, богата оттенками. Серенада Клавдио, с ее легким мелодическим очерком, сразу вводит в настроение спектакля. Рядом с нею звучит еще одна серенада — «Ночь листвою чуть колышет», грациозная мелодия, которую расппевают Клавдио и его друзья. Она стала лейтмотивом спектакля. Ее куплеты сопровождаются припевом, где излюблен-

ный прием пения без слов использован очень уместно в соответствии со сценической ситуацией и характером самой мелодии, так непосредственно находящей свое продолжение в припеве. И наконец, третий лирический номер — прекрасная песня «Как соловей о розе». Мечтательная, несколько восторженная, полная обаяния мелодия звучит на фоне простого аккордового аккомпанеента, в котором рельефно выступают краткие отыгрыши. Каждая из песен обладает характерностью, определяющей ее место в развитии действия, оставаясь в то же время самостоятельной в выражении различных оттенков лирического чувства.

Другая грань музыки спектакля раскрывается в остро гротескной Серенаде Барахио, звучащей в сцене ложного свидания, которое должно опорочить героиню. Здесь царят развязность и бахвальство, воплощенные в бойкой мелодии, сопровождаемой типично гитарным аккомпанементом. Чертами почти буффонного юмора отмечена Песня пьяных: угловатость, нарочитая неуклюжесть мелодии, идущей на фоне мерного движения, создают почти карикатурный образ, не лишенный иронического оттенка. По-своему это не менее ярко, чем лирические страницы музыки спектакля, в котором так непринужденно сочетаются лирика и комедийность.

Спектакль «Много шума из ничего» сразу сделал Тихона Хренникова признанным театральным композитором. Он написал музыку к вахтанговским спектаклям «Без вины виноватые» (1937) и «Шел солдат с фронта» (1938). Последний непосредственно связан с тематикой оперы «В бурю», над которой композитор уже работал в то время.

Особенно интересна музыка к «Дон-Кихоту» Михаила Булгакова, поставленному на сцене театра имени Вахтангова в апреле 1941 года. Заглавную роль играл Рубен Симонов. Грозные события ближайших месяцев помешали спектаклю закрепиться в репертуаре, но песни сохранили свою привлекательность и художественную ценность. Прекрасным образцом типичной для композитора лирики является Песенка Антонины, написанная в несколько необычной форме: вслед за двумя вокальными куплетами идет третий — фортепианное соло, построенное на той же мелодии и приводящее к кульминации, а затем — к краткой заключительной реплике солистки.

Еще ярче Баллада — рассказ о всесильном волшеб-

нике, мудром Мерлине, о его безответной любви к девушке, полный грустной иронии, покоряющий благородством романтической интонации, простотой и лаконичностью выражения глубокого чувства. Можно причислить эту небольшую пьесу к лучшим страницам вокального творчества Хренникова: она обладает выразительной силой, мелодической обаятельностью и верностью поэтического тона спокойно-печального повествования. Контраст вносят острокомедийные Песня гуляк и Песня погонщика мулов, типичные для композитора по мастерству использования обобщенных формул аккомпанемента.

Песни из «Дон-Кихота» на слова Павла Антокольского произвели неизгладимое впечатление на первых слушателей, собравшихся в зале старого Дома композиторов на 3-й Миусской улице (ныне — улица Готвальда). В дружеском кругу как-то особенно чувствовалась проникновенность ощущения поэтического слова. Эти минуты дали нам очень много для понимания лирического дарования композитора.

Знаменательно, что оно раскрылось в соприкосновении со сценическим искусством. Это оказалось очень важным для дальнейших исканий, прежде всего, в области оперы, работа над которой началась еще в 1936 году. Автор концерта и симфонии, музыки спектакля «Много шума из ничего» привлекал внимание широких кругов ценителей искусства, от него ожидали ярких произведений. Композитор вступал в новую пору своей творческой жизни, шел к будущему с немалым багажом, накопленным в годы учения. Он был подготовлен к решению новых творческих задач, первой из которых стала давно задуманная опера.

Так, в очень короткий срок — десять-двенадцать лет — юноша из Ельца вошел в круг столичных музыкантов, сформировался в композитора смелого в своих поисках, создававшего музыку в духе реалистических традиций. Хренников, как и все его сверстники, стоял на пороге 40-х годов с их суровыми испытаниями и свершениями. В этих условиях продолжалось формирование новых качеств нашей культуры и искусства, по своему проявлявшихся у разных ее представителей. Но все они были захвачены устремленностью к будущему, которым жил и молодой в ту пору Тихон Хренников, увлеченный работой над своим первым музыкально-драматическим произведением.

Первая опера

В 30-е годы заметно возрос интерес наших композиторов к оперному искусству. Появились произведения на историко-революционную тематику, в которых отчетливо заметны тенденции демократического обновления жанра. Речь шла о поисках и освоении новых интонаций, правдиво раскрывающих характеры впервые появляющихся на оперной сцене героев во всей их социальной сущности. Это было свойственно, например, опере «Тихий Дон» И. Дзержинского (1935), где итоговым музыкально-драматургическим обобщением явился знаменитый хор «От края и до края», пользовавшийся в свое время широчайшей популярностью, часто звучавший в концертных и радиопрограммах.

Хренников был заинтересован этим опытом, тем более что в своей первой опере он тоже обратился к сюжету из эпохи гражданской войны. Однако композитор не был склонен к повторениям и нашел свой путь развития жанра, находившийся полностью в русле его индивидуальных устремлений. Более того, он поднял оперу на новую высоту, обогатил выразительную палитру, расширил музыкально-драматургический диапазон. Посвятив этому труду почти три года, композитор написал произведение, которое не только явилось самым значительным достижением в жанре «песенной оперы», но и вывело молодого автора на новые творческие просторы.

Характерно, что почти одновременно над оперным произведением, посвященным теме гражданской войны, работал и Прокофьев: его опера «Семен Котко» (по повести В. Катаева «Я — сын трудового народа») была поставлена в том же театре в 1940 году.

Хренникову посчастливилось работать над оперой «В бурю» в постоянном сотрудничестве с коллективом Московского музыкального театра имени Вл. И. Немировича-Данченко. Его основатель и руководитель относился к молодому музыканту с исключительным вниманием и любовью, вводил в круг новых для него проблем музыкальной драматургии, глубоко вникал во все детали работы. Композитор был окружен в театре атмосферой творческой заинтересованности, он практиче-

ский изучал и осваивал традиции Художественного театра, перенесенные в оперу, встречался с будущими исполнителями, что подсказывало немало деталей воплощения образов. Хренников оказался чутким и восприимчивым ко всему новому, с чем встретился в театре, многому научился, быстро освоил специфику оперного жанра. Это очень обогатило композитора, всегда с благодарностью вспоминаявшего впоследствии об этих днях работы с коллективом театра: «Сколько еще неизведанного открыл мне оперный театр, куда я пришел с первой своей оперой. Незабываемые репетиции, на которых в живых, непосредственных творческих поисках и спорах с актерами, со всей постановочной группой рождалось столько новых идей, так будораживших фантазию... Там я впервые и до конца прочувствовал талант выдающегося советского режиссера Владимира Ивановича Немировича-Данченко, который сыграл огромную роль в моей дальнейшей работе над оперной музыкой» (38).

В этих условиях работалось легко и увлеченно. Как вспоминал один из участников спектакля, старый друг композитора Ценин, «Тихон Николаевич приносил картину за картиной. Он сочинял, может быть, не так уж быстро, но ведь и перед авторами стояли задачи исключительные» (23, 118). Это отлично понимал и сам Немирович-Данченко. Нисколько не упреждая событий, он стремился создать для своего молодого друга самые благоприятные условия, «все время заставлял его работать, даже запирали в своем кабинете, чтобы никто не мешал молодому музыканту заканчивать оперу» (23, 118).

Хренников сразу установил тесный творческий контакт с коллективом, почувствовавшим в нем готовность к неустанной работе, чуткость к сцене, к запросам актеров. Все с нетерпением ожидали окончания оперы. Наконец она была написана, и участники будущего спектакля собрались для ее прослушивания, о котором сохранил живые воспоминания дирижер Евгений Акулов: «Я хорошо помню тот день. В театр пришел Тихон Николаевич Хренников, тогда еще молодой композитор, не спеша сел к роялю, разложил партитуру и начал показывать свою оперу. Делал он это с редкой убежденностью и отчетливостью, игра его была безукоризненной, вокальные партии звучали в его исполнении с глубоким чувством, взволнованно... Все, что я услышал,

легко представлялось в будущем сценическом решении, и мне тут же захотелось воплотить оперу сцена за сценой. Для себя я отметил особую черту его нового сочинения. Оно все было пронизано свежими песенными интонациями, яркой песенностью были наполнены и сольные партии, и дуэты, и ансамбли, оркестровые номера и хоровые эпизоды, в особенности ставший впоследствии знаменитым хор крестьян „Пахать бы теперь“» (23, 118).

Музыка была одобрена, началась горячая репетиционная страда, в которой еще раз проверялись все детали, и наконец 7 октября 1939 года состоялась московская премьера. Вскоре, 29 октября опера появилась и на ленинградской сцене. Оперный дебют композитора прошел очень успешно, вызвал множество откликов прессы и, главное, принес признание публики, оценившей талантливую музыку и ее сценическое воплощение, равно как и современность звучания.

Это качество было заложено и в либретто, написанном по мотивам романа «Одиночество» Н. Вирты, в котором нарисована картина драматических событий на Тамбовщине, ставшей в 1919—1921 годах ареной кулацкого восстания, руководимого Антоновым. Роман дважды перерабатывался для сцены, претерпевая каждый раз существенные изменения. В пьесе «Земля», поставленной на сцене МХАТа, на первом плане находился образ крестьянина Фрола Баева, искателя жизненной правды и справедливости, играющего важную роль и в действии оперы. Однако в ней центр тяжести переместился на рассказ о сложных судьбах дочери Фрола Наташи и влюбленного в нее крестьянского парня — бедняка Лёньки. Правда, их судьбы тесно переплетены с перипетиями общественной жизни и борьбы, как это было характерно в прошлом для сюжетов многих русских исторических опер — «Опричника», «Мазепы», «Царской невесты».

Вместить в рамки оперного либретто содержание романа Вирты было нелегкой задачей. Надо отдать должное драматургу А. Файко, впервые обратившемуся к опере: он дал композитору благодарный материал для работы, основу для интенсивного развития сценического действия и воплощения характеров.

Действие романа разворачивается в бурные годы гражданской войны недалеко от тех мест, где прошло детство и ранняя юность Хренникова. Он не раз слы-

шал рассказы очевидцев о борьбе с антоновцами, в которой участвовали и его старшие братья. События, запечатленные на страницах романа, обретали поэтому для него черты жизненной реальности. Да и сама музыкальная атмосфера, в которой должно было разворачиваться повествование, была для композитора родной, хорошо знакомой. Ему были близки и черты романтики, проявившиеся в романе Вирты и во многом определившие характер музыки. Эмоциональная и темпераментная, она впитала в себя множество органически усвоенных бытовых интонаций, тесно связанных с обликом героев, со всей обстановкой, в которой разворачивается действие. Отсюда подлинная реалистичность произведения, глубоко прочувствованного автором.

Выбор сюжета и жанра имел для композитора личные основания. Однако сама направленность его поисков была связана с характерным для 30-х годов ростом интереса к событиям гражданской войны, о которых рассказывалось во многих произведениях искусства. Напомним, что в это время появились фильмы «Чапаев» и «Мы из Кронштадта», что люди всех поколений зачитывались романами «Тихий Дон» и «Как закалялась сталь», повестями Гайдара, что образы революционной романтики оживали во многих песнях, получивших всенародную популярность. Все это воодушевляло Хренникова, который еще на консерваторской скамье «мечтал написать оперу о людях гражданской войны, о героических подвигах партизан, о замечательной Красной Армии» (36).

Вполне понятно, что у него, как и у других молодых композиторов, возникла потребность воспеть то, что волновало сердца миллионов советских людей, воодушевляло молодежь, строившую Комсомольск-на-Амуре, Магнитку. Опера Хренникова, написанная с искренней увлеченностью сюжетом и глубоким сочувствием к судьбам героев, явилась, таким образом, типичным произведением своей эпохи, ему действительно «удалось выразить все то, чего хотелось добиться выступившей на оперное обновление композиторской молодежи исключительно благодаря убеждению, что надо делать вот так-то, и благодаря, можно сказать, непредвзятости его таланта» (15, 31).

К этим словам академика Асафьева хочется добавить, что сам талант композитора предрасполагал к работе над оперой. Здесь в полной мере могло проявиться

мелодическое дарование Хренникова во всем многообразии его истоков, уже приобретенные сценические навыки и то новое, что приносило общение с артистическим коллективом. Словом, он располагал очень многим, что помогало решению сложной и трудной задачи создания оперы на историко-революционный сюжет.

Характеристики действующих лиц и вся музыкальная драматургия строятся на основе глубоко прочувствованных, по-настоящему современных интонаций. Органично вошли в ткань произведения лирико-драматические коллизии, тревоги и надежды грозových лет. Увлечательность эмоционального высказывания, «общительность» интонации — все это дало возможность Асафьеву назвать оперу Хренникова «самым талантливым выражением того направления в советской опере, которое справедливо стремилось 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» (15, 29). И позднее композитор неизменно выступал поборником живого и непосредственного оперного высказывания. При этом он никогда не ищет упрощенных решений, использует широкий диапазон средств. Поиски выразительности неизменно ведут к прямоте и искренности музыкальной речи — качествам, тесно связанным с композиторскими и фольклорными традициями русской музыки.

Правда, Хренников редко цитирует народные обороты, не говоря уже о целых мелодиях, но весь характер его оперной музыки — чисто русский. Композитор говорит на своем родном языке с полной свободой и непринужденностью. В этой связи снова хочется вспомнить Асафьева, писавшего, что автор оперы «В бурю» «как бы заявляет: — вот возьму, так и скажу, как слышу, чтобы не запутать свою интонацию ухищрениями модного, хорошего тона!.. А ведь это очень ценится в живописи — увидеть для себя кусок действительности совсем в первый раз, словно его до того не было. Мне кажется, что это качество есть в таланте Хренникова» (15, 29). Не это ли является особенно важным в жанре, по самой природе своей обращенном к широчайшей аудитории, которая особенно ценит в опере широкий разлив мелодии, о чем красноречиво говорит история му-

зыкально-драматического искусства XIX века. Эта направленность полностью сохранила значение и для нашего времени, обретая новую интонационную основу, которая определяет самые разнообразные индивидуальные формы воплощения содержания. Все дело в том, насколько удачно они служат композитору для выражения его замысла. Опера «В бурю» отвечает на такой вопрос утвердительно, ее язык и музыкальная драматургия полностью соответствуют избранному сюжету.

Композитор ищет точные, социально оправданные характеристики, создавая мелодии, согретые теплотой лирической эмоции и несущие в себе драматургическую функцию. Он никогда не забывает о законах театра, точно находит моменты сценических кульминаций. С этим неизменно связана и забота о вокальной выразительности: Хренников постоянно думает о певце-актере, о том, как тот будет жить и действовать в его музыке.

В опере рассказывается о судьбах русского крестьянства в годы гражданской войны. Среди действующих лиц — ходок Фрол Баев, отправляющийся в Москву к Ленину, чтобы получить от него ответы на вопросы, волнующие весь народ. В течение исторических и общественных событий включается рассказ о трудной любви дочери Фрола Наташи к бедному крестьянскому юноше Лёньке, пылкому и искреннему, но с трудом определяющему свое место в водовороте бурных событий. В этом ему во многом помогает старший брат Листрат, стойкий и мужественный борец за правое дело. Их взаимоотношения играют важную роль в развитии действия. Первоначально опера называлась «Братья», затем появилось новое название, возможно, по совету Немировича-Данченко, который говорил: «Ведь мы с вами не напрасно нашу оперу переименовали» — и требовал, чтобы уже в первой картине была представлена «визитная карточка» бури (цит. по: 6).

Правде и молодости, устремленности в будущее противостоят в опере яростно сопротивляющиеся силы старого мира — антоновцы и идущий вместе с ними хитрый и злобный враг, кулак Сторожев. Он не останавливается ни перед чем — клеветает на Лёньку, убивает Фрола. Однако ни он, ни озверевшие банды не могут запугать народ, остановить его движение к новой жизни. Она торжествует над призраками прошлого, и весенней порой вновь распахиваются поля, «поет крестья-

янская душа, стосковавшаяся по радостям мирного труда» (15, 32), торжествует большое и чистое чувство любви, прошедшее через тяжелые испытания. В оптимистической развязке драмы сокрыт глубокий смысл: личная линия тесно переплетена с общественной, большая социальная проблематика раскрывается в волнующих музыкальных образах.

Композитор создал яркие образы действующих лиц, нашел верный строй интонаций. Действие развивалось в мало освоенной музыкой области деревенской жизни времен гражданской войны, где приходилось углубляться в новую мелодическую сферу, искать в ней опору для создания правдивых характеристик действующих лиц.

Это относится прежде всего к молодым героям оперы, к их сложной и трудной судьбе, тесно связанной с грозными событиями гражданской войны. Динамика развития образов поднимается в четвертой картине до подлинно трагедийного накала. Музыкальные портреты написаны с правдивостью и искренностью, идущими от сердца к сердцу. И что очень важно, в музыке раскрывается внутреннее развитие характеров, создающее основу для актерского воплощения.

Так, Наташа выступает вначале в чисто лирическом облике деревенской девушки, распеваяющей вместе со своими подругами веселые частушки («Я надену платье бело»). Дальше, в ее дуэтах с Лёнькой, находит выражение вся полнота чувства, которому вскоре предстоит тяжелое испытание. Поверив клевете Сторожева, будто бы Лёнька бросил ее ради другой девушки, она впадает в отчаяние, в ней пробуждается готовность отомстить. Отсюда драматизм ариозо «Тиха я, безответна и кротка», звучащего на фоне мрачного хора антоновцев, которые уже предчувствуют неминуемую расплату за свои преступления. Следующая, наиболее драматическая фаза становления ее образа — в четвертой картине, где центральное место занимает ее монолог — размышление о трагизме своей судьбы. Чувство полной безнадежности приводит Наташу к решимости покончить с собой. Внезапное появление Лёньки, напряженность следующего далее дуэта, просветленное заключение (колыбельная) — все это захватывает и волнует как одна из вершин оперы, более того, одна из ярчайших страниц нашего музыкального театра вообще. Дунаевский в своей рецензии на ленинградскую премьеру полемически писал, что эта картина вместе со второй «превосходят, пожалуй, все, что

было создано до сих пор в советской опере» (5). Во всяком случае, музыка четвертой картины неизменно потрясает как в театре, так и в концертном исполнении.

Музыкальная характеристика Лёньки в основном сосредоточена в трех жанровых эпизодах — чувственном романсе (из первой картины), колыбельной (из четвертой), задорной частушке (из шестой), а также в его больших дуэтах с Наташей. Образ смелого, прямодушного, но бесшабашного паренька показан в музыке очень ярко. Однако в ней есть и другое, не менее важное — внутренний рост, переход от беззаботности к серьезности, пробуждение сознательности, определяющее решительный поворот в его судьбе. К этому приводит вся логика происходящих вокруг событий, так же как и влияние старшего брата Листрата — стойкого сторонника нового. Конфликт между братьями (вторая картина), возникающий из коренного несходства взглядов, сменяется взаимопониманием. Но до этого младший брат проходит трудный путь взросления, преодоления предрассудков и чуждых влияний.

Большой удачей композитора стала музыкальная характеристика Аксиньи — матери Листрата и Лёньки. Она впечатляет жизненностью и правдивостью, задушевностью чисто русской интонации, в которой сочетаются декламация и распевность. Особенно хороши первое ариозо с его печальной покорностью одинокой судьбе («Разлетелись соколы в разные сторонushки») и полный гневного чувства рассказ о Сторожеве. Здесь впервые возникает в музыке зловещий образ, каким он представляется одной из русских матерей, исполненной тревоги за судьбы своих сыновей и дочерей. Сцена размовки братьев, стоящих на разных позициях, приводит Лёньку к пониманию народной правды. Великолепное трио (пример 4) без слов могло бы стать завершением сцены. Но в нее внесен еще один драматический акцент: внезапно появляется Сторожев, безуспешно пытающийся найти спрятавшегося Листрата. Братья уходят вместе.

Сторожев обрисован в немногих эпизодах, но очень выпукло и точно. Полон драматизма его лаконичный монолог из шестой картины «Идут с севера люди» — еще одна кульминация действия, необычайно сжатая и тем более впечатляющая (пример 5). Это настоящее воплощение жестокости и беспощадности, в которых он страшнее самого Антонова с приспешниками, охаракте-

4 Lento (alla breve)

Аксинья:

Ленька:

Дюстрат:

5 Lento

Сторожев:

Идут се-ве-ра лю-ди, и-дут из Моск-

-вы за на-жи-тым доб-ром, за бо-гат-ством мо-им

ризованных мелодий бытовавшей в их среде песни «То ли солнышко не светит».

Антагонист Сторожева — Фрол Баев, тамбовский крестьянин, жаждущий правды и справедливости, но не всегда ясно разбирающийся в происходящем вокруг него, получивший от антоновцев жестокий урок. Он изливает свои горестно-недоуменные чувства в монологе «За что надругались надо мной», полном истинного благородства и величавой простоты. Фрол решает идти искать правду в Москву, к Ленину. Не случайно его рассказ о встрече в Кремле естественно сочетается с крестьянским хором «Пахать бы теперь»: он является обоб-

щенным образом трудового люда. Выступая против Сторожева, Фрол побеждает его силой веры в народ. Сама гибель героя возвышает действие до подлинной социально-исторической трагедии.

Важное место отведено в опере массовым народным сценам. Это опорные пункты в развитии сюжета. Одной из них открывается спектакль. Сначала дан портрет деревенской молодежи, распеваящей веселые частушки, затем в них вплетаются ноты тревоги и беспокойства, предчувствие надвигающейся беды. Но есть и сила, которая защитит народ. Она ощущается в прекрасной партизанской песне, свежей по своим интонациям, проникнутой духом героической романтики. Следующая массовая сцена — в третьей картине. В селе появляются антоновцы, начинается разбой и бесчинства. Звучит мрачный, полный скорби народный хор, очень выразительный в своей полифонической фактуре, — драматическая кульминация, за которой следует картина бесчинств и издевательств, чинимых антоновцами. Эта яркая сцена, как бы продолжающая первую, показывает, во что вылилось приближавшееся бедствие. В ней происходит и завязка личной драмы Наташи, поверившей клевете Сторожева.

Иною предстает перед нами тамбовская деревня в шестой картине: сходка крестьян, рассказ Фрола о Ленине, просветленный хор, в котором выражена надежда на будущее, родившаяся в сердцах в годину бедствия. Нельзя не согласиться с Асафьевым в том, что здесь выражена «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“» (15, 32). Хор (пример 6) имеет принципиальное значение, воплощая еще один аспект восприятия событий оперы. Три хоровые сцены характеризуют ее важнейшие фазы — путь к драматической кульминации и ее разрешение. Таким образом, они раскрывают суть событий, которые определяют личные судьбы героев, создают прочную основу разворачивания действия.

Особое место занимает в нем пятая картина — сцена в приемной Ленина, где среди крестьян-ходоков находится Фрол Баев, а также Листрат, к тому времени уже прошедший гражданскую войну. Сцена у Ленина стала идейной кульминацией спектакля, она освещает

6 Adagio

Т. *p* *cresc.*

Б. *p* *cresc.*

Па-хоть бы те-перь, — вес-на, бла-го-дать, со-мле-па зем-ля, не тер-пит-ся ждать

лучом света искания Фрола и его односельчан. Опера «В бурю» создавалась в то время, когда образ Ленина уже появился в ряде драматических спектаклей и кинофильмов. Теперь пришла очередь оперы. Новаторский почин композитора и коллектива театра имеет большое принципиальное значение, что и было оценено зрителями первых спектаклей, с живым интересом воспринимавших эту сцену во всей ее значимости и драматургической оправданности.

Первую оперу Хренникова следует рассматривать в контексте советского искусства 30-х годов, в котором часто разрабатывались темы гражданской войны, нередко получавшие романтическую трактовку. Композитор значительно расширил круг интонационных источников и, пожалуй, первым внес в оперную музыку элементы городского и нового крестьянского фольклора. Он использовал их естественно и свободно, поскольку эти интонации были усвоены в детские и юношеские годы, причем вблизи от места действия оперы. Это позволило ему точно воссоздать локальный колорит, который соответствовал содержанию оперы.

Богатство мелодических истоков, жизненность и многогранность характеров действующих лиц и массовых сцен обогатили выразительную сферу советской

оперы, внесли в нее много нового. Речь идет о многих находках, в том числе об эмоциональных кульминациях, которыми композитор пользуется с одинаковым мастерством и в оперной, и в симфонической музыке. Это стало одной из важных особенностей его творческого метода, одной из излюбленных форм выражения полноты и силы чувств с той непосредственностью и искренностью, которые неизменно отмечались в критических отзывах. Надо отдать должное смелости молодого автора, сумевшего найти свой ключ к решению сложной и трудной задачи в таком ответственной жанре, как опера на историко-революционную тему. Она создавалась композитором, ясно отдающим себе отчет в том, что время выдвигает новые, все более высокие требования, и стремившимся ответить на них своим творчеством. Хренников по-своему овладевал спецификой музыкального театра, чему, несомненно, способствовало всегда присущее ему качество конкретно-образного интонационного мышления, равно дававшее себя чувствовать не только в театральной, но и в инструментальной, особенно концертно-симфонической музыке.

Стремление освоить опыт оперной классики во всем богатстве накопленных ею традиций равно свидетельствовало и о росте таланта композитора, и об осознании им общих тенденций развития нашего оперного искусства. Важное значение придавалось в то время обновлению интонационной сферы оперы. Эта необходимость ощущалась в полной мере и очень отзывчивым к запросам современности автором оперы «В бурю».

В сущности, с первых своих произведений он неустанно искал собственные средства выразительности, делал это по внутренней потребности и, проявляя интерес к новациям, сохранял самостоятельность. Так обстояло дело и при работе над оперной партитурой, где он обрел много находок, сохранивших значение для дальнейшего. Правда, впоследствии композитор редко соприкасался с интонационной сферой своей первой оперы, поэтому, говоря о преемственности, следует иметь в виду общность самого отношения к музыкальному материалу.

Для Хренникова опера «В бурю» остается памятью его молодости, для театра — репертуарным произведением, а для истории — выдающимся явлением музыкально-драматического искусства 30-х годов, в известной степени — итоговым, если говорить об использова-

ний потенциал жанра, поднятого в ней на новую ступень.

Театр тщательно и с любовью подготовил премьеру оперы «В бурю», он раскрыл новизну ее идейно-образного содержания. Это в равной степени относилось и к музыкальной стороне спектакля (дирижер Е. Акулов), и к режиссерской работе П. Златогорова и П. Маркова. Душой спектакля, руководителем постановки был В. И. Немирович-Данченко, нашедший верный ключ к раскрытию сценических образов, не только главных, но и второстепенных, к глубоко реалистической трактовке массовых сцен, отмеченных тщательностью разработки деталей. Во всем чувствовалось стремление ввести в музыкальный театр новое жизненное содержание, которое несла в себе музыка Хренникова. Она нашла отличных исполнителей, среди них были И. Петров в роли В. И. Ленина, Н. Кемарская и Л. Кузнецова (Наташа), С. Големба (Аксинья), А. Аникиенко (Листрат), Н. Пермяков (Лёнька), В. Андриевский (Фрол Баев), В. Канделаки (Сторожев), С. Ценин (Антонов), Т. Янко (Косова) и другие. Все они, увлеченные музыкой Хренникова, талантливо раскрыли образы своих героев.

Постановка оперы «В бурю» показала плодотворность творческих принципов театра в работе над современной темой. Ее освоение началось еще в 1928 году, когда на сцене театра имени Вл. И. Немировича-Данченко появился «Северный ветер» Л. Книппера. Спектакль тепло принимался публикой, шел в переполненном зале, вызвал множество откликов, число которых увеличилось после ленинградской премьеры, подготовленной дирижером О. Броном и режиссером Л. Баратовым с участием таких артистов, как О. Мшанская, Г. Нэлепп, О. Каше-варова.

12 октября 1952 года опера «В бурю» появилась на сцене Московского Музыкального театра имени К. Станиславского и Вл. Немировича-Данченко в новой редакции, сохранившей все главные черты первой, но еще более отчетливо воплотившей композиторский замысел. В спектакле, возобновленном П. Златогоровым и Н. Кемарской, выступили и некоторые из участников премьеры: И. Петров, Т. Янко (на этот раз — в роли Аксиньи), В. Андриевский, В. Канделаки. К этому времени опера вошла в поле зрения многих советских и зарубежных театров, обрела широкую популярность, стала репертуарной.

Не имея возможности рассказать обо всех спектак-

лях, упомянем лишь о новой постановке оперы Хренникова, осуществленной в 1981 году на той же сцене, где сорок два года тому назад состоялась памятная премьера. Теперь в ней выступили новые артистические силы, воспринявшие все лучшее, что было в прежней постановке, и обновившие спектакль новыми красками. Нельзя не согласиться с музыковедом И. Шехониной, что в нем снова раскрылась неувядаемая красота музыки, звучащей со сцены вот уже более сорока лет и поставившей своеобразный рекорд долголетия современной оперы.

После окончания оперы «В бурю» композитор углубился в атмосферу Второй симфонии, первая часть которой была написана в 1940 году. Однако — при все возрастающей увлеченности этой партитурой — он находил время и для работы в драматическом театре, написал музыку к «Дон-Кихоту» М. Булгакова, а несколько раньше — к «Романтикам» Э. Ростана в постановке Центрального детского театра. Широкую известность завоевала его музыка к кинофильму «Свинарка и пастух», вышедшему на экраны в 1941 году. В этой киноленте музыка играет очень важную роль. Именно она обеспечила многолетнюю популярность картины, удостоенной в 1942 году Государственной премии СССР.

Особенным успехом пользовалась «Песня о Москве», прочно вошедшая в народный музыкальный быт. Распевная, широкая, она связана с кругом интонаций, складывавшихся в песенной музыке 30-х годов, и в то же время вполне самостоятельна в развитии традиции, задушевна и проста в непосредственном выражении чувства. Ее светлая лирика полюбилась людям, а мелодическая фраза, тесно слитая со словами: «Друга я никогда не забуду, если с ним подружился в Москве», стала почти афористической. Эта песня явилась одним из лучших музыкальных претворений поэзии В. Гусева, столь близкой сердцу композитора.

Его лирический талант раскрывается и во второй песне Глаши («Я спросила у матушки Волги») с ее спокойно раскрывающейся мелодией, и в колоритной сцене встречи Кузьмы с Глашей. Музыка окрашена в тона светлого юмора, интонационно близка городской песне в типичном для композитора преломлении. Иными — условно ориентальными — интонациями проникнуты две песни Абдуссалима. Хороша и лирическая песня «Ах ты, зимушка-зима», в которой оригинально исполъ-

зована скороговорка, звучащая на фоне колоритного инструментального сопровождения. Музыка связана с образами и ситуациями фильма, но выходит за рамки прикладного жанра, о чем свидетельствует самостоятельная жизнь песен. Они, так же как и ряд позднее написанных, сделали Хренникова одним из выдающихся и самобытных представителей песенного жанра, хотя он, в отличие от большинства мастеров-песенников, не замыкался в узких жанровых рамках, проявляя таким образом многогранность таланта.

Окидывая общим взглядом творчество Хренникова 30-х годов, можно отметить быстрый творческий рост и расширение жанрового диапазона. В течение шести лет, прошедших со дня окончания консерватории, композитор проявил себя в области симфонической и оперной музыки, песни и романса. Причем быстро пройдя этап влияний, неизбежный для каждого молодого композитора, он рано заговорил своим собственным языком. В дальнейшем Хренников оставался таким же многоплановым в своих исканиях. Время от времени на первый план выступал для него тот или иной жанр, в котором он находил новые аспекты, проявляя пытливість творческой мысли. За годы, прошедшие после окончания консерватории, Хренников вырос в яркого и самобытного композитора, завоевавшего широкое признание, в музыкально-общественного деятеля.

В конце 30-х годов он поселился в доме на 3-й Мусской улице (ныне улица К. Готвальда), где в то время жили многие композиторы и музыковеды. Здесь же помещался тогда Центральный дом композиторов. Это создавало благоприятную обстановку для повседневного творческого общения, столь необходимую для каждого художника. Наступала пора жизненной зрелости — вместе со своей женой Кларой он уже растил маленькую дочку Наташу. Жизнь наполнялась новым содержанием, новыми радостями и заботами, заставляла еще внимательнее прислушиваться к внутреннему голосу, говорившему о высокой ответственности композитора за каждый свой творческий шаг.

Очень верно отметил это большой русский композитор, старший товарищ и друг Хренникова Юрий Александрович Шапорин: «Пришел он в нашу музыку, и сразу в ней забурило, зазвенело что-то новое, живое, современное и в то же время очень русское. А можно ли не назвать щедростью ту динамичность, с которой он

проявил себя в творчестве? В двадцать пять лет он уже был автором фортепианного концерта, симфонии, оперы, поистине замечательной музыки к шекспировской комедии (я рад, что сыграл роль в ее рождении, порекомендовав театру имени Вахтангова заказать эту музыку юному Хренникову). Еще год — два — и новая симфония, музыка к кинофильмам, песни и песни... И ведь все это до сих пор живет и радуется, поется на сценах, эстрадах, и попросту в быту, на молодежных вечеринках, под звуки баяна, гитары, аккордеона... Это значит, что композитору удалось главное, ради чего вообще стоит быть композитором, — сказать свое новое и вместе с тем очень нужное людям слово, не кучке музыкантов, а всем людям, нашим современникам. Да, Хренников сумел по-своему, одному ему свойственными средствами, запечатлеть в звуковом мире музыки черты нового времени, черты героя нашей жизни. Разве это не есть самое главное назначение художника? И судьба Тихона Николаевича — лучшее доказательство этого» (23, 181—182).

К этому следует добавить только одно: Шапорин написал свои строки о композиторе, подошедшем к середине пути и в своей дальнейшей деятельности подтвердившем верность характеристики, данной его старшим коллегой.

Время грозных испытаний

В начале 40-х годов Хренников работал над партитурой Второй симфонии, был полон новых замыслов и планов. Но в июне 1941 года вспыхнула война, внезапно изменившая течение его жизни, как и всех советских людей. Страна вступила в суровые и грозные годы. С первых же дней войны народ был объединен одним чувством, одной решимостью — дать отпор врагу, отстоять Родину. Ради этого шла мобилизация всех сил, в том числе — сил советского искусства, перед которым встали актуальные задачи, требующие немедленного решения. И в кратчайший срок все внимание было сосредоточено на них: художественная культура держала испытание на гражданскую и общественную зрелость, ее голос звучал призывом к борьбе с врагом. Композиторы активно работали в этом направлении: достаточно вспомнить Двадцать вторую симфонию Мясковского, Седьмую симфонию Шостаковича и другие произведения, созданные в первый год войны. Особенно возросло значение песенного жанра как самого массового и оперативного. Боевые песни передавались по радио, входили в жизнь, вызвали небывало широкий отклик. Так было со знаменитой «Священной войной» А. В. Александрова, прозвучавшей на пятый день войны на перроне Белорусского вокзала перед направляющимися на фронт бойцами и сразу подхваченной всем народом. В это время по-новому зазвучали знаменитые строки Маяковского: «И песня, и стих — это бомба и знамя».

Центральный Дом композиторов стал местом ежедневных встреч авторов боевых песен и маршей. С утра до вечера в нем толпились композиторы, поэты и певцы, работавшие вместе, в большой и дружной семье. Прослушивались и обсуждались только что написанные песни, и лучшие из них тотчас же разучивались хорами и солистами, передавались по радио, входили в репертуар армейских ансамблей, направляющихся на фронт. Разумеется, все песни откликались на запросы жизни, часто приобретали подлинно публицистическую остроту. Это было необходимо, и композиторы работали в первую очередь над мужественными и призывными бо-

евыми песнями. Но в то же время не иссякала потребность в лирике, получившей теперь особое звучание: с новым чувством воспринималась красота родной земли, духовное богатство народа, на которые посягнул жестокий и коварный враг. На запросы времени надо было отвечать немедленно, ибо сейчас как никогда раньше возрастала ответственность художника — искусство выходило на передний край, становилось участником все-народной борьбы.

Все это в полной мере ощущалось и Хренниковым, написавшим в 1941—1942 годах песни, в которых чувствуется расширение образного, интонационного диапазона и в то же время верность коренным качествам композиторского дарования. Песни Хренникова, появившиеся в первые месяцы войны, по большей части выдержаны в четком, иногда маршевом ритме, в подчеркнuto строгих мелодических контурах. Одной из лучших среди них является суровая и мужественная песня «Прощание», живо напоминающая о плакате «Родина-мать зовет», смотревшем тогда со всех стен. Неожиданный отклик приобрела и созданная ранее «Песня о Москве», зазвучавшая с новыми вариантами слов, слагавшимися самими певцами, часто — фронтовиками и партизанами. Это снова подтвердило жизненность лирической мелодии, согревавшей сердца в трудные годы. Вместе с написанной в 1941 году «Песней о московской девушке», рассказывавшей о славных защитницах столицы, она отвечала чувствам и переживаниям народа в дни битвы у стен столицы. В лирической сфере появились новые патриотические мотивы, подобные тем, которые так ясно прозвучали и в других песнях военных лет, например в «Вечере на рейде» В. Соловьева-Седого. Потребность в лирике свидетельствовала о неиссякаемости глубоко человеческих чувств, сохранявшихся в людских сердцах, укреплявших волю и решимость к борьбе. Все это по-своему воплотилось в песенном творчестве Хренникова, сумевшего раскрыть новые возможности своей интонационной палитры, поставить их на службу самым неотложным задачам. Его боевые и лирические песни выделялись среди многих других самостоятельностью почерка и характерностью мелодического склада. Самое же главное заключалось в их точной направленности, со-звучности запросам времени.

Советские композиторы создали немало песен, вдохновленные Уралом, который стал в первые месяцы вой-

ны кузницей победы. К этой теме обратился и Хренников. Его песня для мужского хора «Есть на севере хороший городок» (слова В. Гусева), динамичная в своем интонационном разворачивании, проникнута волевой устремленностью. Тепло душевного чувства вложено композитором в рассказ о простых людях, тружениках и борцах. Рядом с ней возникла еще одна песня — «Уральцы бьются здорово», сочетающая в себе твердость ритмической поступи со строгостью мелодических очертаний. В ней особенно примечателен припев, маршеобразный и задорный в одно и то же время. Она как бы предвещает знаменитую «Песню артиллеристов», оставаясь вместе с ней одним из лучших достижений композитора в массовом жанре.

Эта песня на слова В. Гусева прозвучала в фильме «В шесть часов вечера после войны», вышедшем на экраны в 1944 году, когда события уже вступили в новую фазу. Она отвечала чувствам воинов, неудержимо продвигавшихся вперед, к победе. Пожалуй, ни в одной из своих песен композитор не достигал такой собранности и волевой устремленности. Песня оставалась в числе музыкальных памятников военных лет. С ней перекликается «Лихая артиллерийская», написанная для хора и оркестра в традициях солдатской песни, подчеркнута простая по фактуре и языку, а также песня «На грозную битву вставайте». Последняя напоминала о суровых песнях, слагавшихся в первые месяцы войны, память о которых продолжала жить в сердцах людей, прошедших путями суровых испытаний.

Вместе с этими боевыми песнями в фильме прозвучала «Москва», отмеченная характерной для композитора задушевностью и сердечностью. Ее ясная и светлая мелодия разворачивается в ритме вальса. Композитор возвратился позже к теме столицы в песне «Московские окна» с ее чисто лирическим поворотом мелодии, очень выразительной и доходчивой, завоевавшей широкую популярность.

Как и другие композиторы, Хренников часто выступал перед воинами Советской Армии в тылу и на фронте, где с таким жадным вниманием ловили каждую новую песню, новое стихотворение, где так радовались встречам с артистическими бригадами. Эти концерты оставались незабываемыми для всех их участников. С волнением вспоминает о них и Хренников: «Я пел свои песни в минуты затишья, когда ненадолго умол-

кала победная симфония всесокрушающего огня наших орудий» (27).

Общение с воинами вселяло уверенность в важности продолжения работы над этим жанром. Но композитор никогда не замыкался в его рамках, писал музыку к драматическим спектаклям — «День рождения» на сцене Центрального театра Красной Армии, «Офицер флота» в филиале МХАТа. Настоящей творческой удачей явилась музыка к пьесе драматурга А. Гладкова «Давным-давно», рассказывающей о русской девушке, доблестно сражавшейся против наполеоновских войск.

Эта пьеса, поставленная в 1942 году на сцене Центрального театра Красной Армии, оказалась созвучной времени. Спектакль пользовался большим успехом, чему во многом содействовала и музыка Хренникова. Жизнерадостная по своему эмоциональному тону, мелодически богатая, она пришлась по сердцу зрителям и пережила спектакль, воплотилась в новых произведениях, написанных много лет спустя, — фильме «Гусарская баллада» и одноименном балете.

В музыке к спектаклю развернута широкая жанровая и эмоциональная гамма оттенков, найдены точные и впечатляющие характеристики действующих лиц. Если Песня Шуры восходит к изящной альбомной лирике начала прошлого века, пленяет гибкостью мелодических очертаний, то в Песенке Жермон есть нечто от французской шансон, пересказанной языком русского композитора. Непринужденность декламационной манеры, легкость непрерывного движения придают этой мелодии характер грациозной скерцозности. Куплеты Лепелетье сразу стали одним из известнейших произведений Хренникова, выступившего на этот раз в эстрадном жанре. Они полны живости и остроумия, вводят в атмосферу чисто галльского юмора, лихости и беззаботности, тонко воплощенных в музыке.

В духе русского романа выдержана Колыбельная Светлане. Покоряет эмоциональная насыщенность и пластичность певучей мелодии, звучащей на фоне типичного для этого жанра простого сопровождения. Впрочем, это не стилизация, хотя она и могла бы быть здесь уместной, а скорее дань увлечения композитора музыкально-бытовой сферой, хорошо знакомой ему с юношеских лет.

Было бы невозможно умолчать о концовке — короткой песне «Давным-давно». Это своего рода постлюдия,

в которой достигнута истинная афористичность мелодического построения (всего один период), полностью высказывающего мысль композитора и ставящего точку в развитии сценического повествования. Музыка к пьесе А. Гладкова, по-своему продолжавшая линию, наметившуюся уже в спектакле «Много шума из ничего», прекрасно выполняла свою сценическую функцию. Более того, она утвердилась в концертном исполнении, в быту, а Колыбельная Светлане вошла в репертуар самодетальности. Музыка к спектаклю «Давным-давно» стала важной страницей творчества композитора, находившего в те годы время и для работы в других жанрах, в частности в области камерно-вокальной музыки.

Внимание к этой сфере не ослабевало в военные годы, когда было написано много романсов и вокальных циклов на слова современных и классических поэтов. В это время вышли в свет стихотворения Р. Бёрнса в прекрасных переводах С. Маршака. Они сразу привлекли внимание многих композиторов, причем нередко разные авторы писали музыку к одним и тем же стихотворениям, что свидетельствовало о притягательной силе и музыкальности строк шотландского поэта. К его стихотворениям обратился и Хренников, нашедший свой путь музыкального воплощения поэтического слова Бёрнса.

Мы выделили бы в его цикле «Застольную» («Забить ли старую любовь»). Оживленный ритмический рисунок ее благородной, красивой музыки подчеркнут простым по фактуре аккомпанементом, колорированным отдельными гармоническими штрихами. Стихи распеты в плавно развивающейся мелодии, отмеченной характерностью музыкального почерка композитора, которому оказалась столь близкой задушевность поэзии Бёрнса.

Очень хороши два последних романса цикла. Вдохновившись широко известным стихотворением «Ты меня оставил, Джеми», композитор написал не песню, как это делали другие обращавшиеся к нему авторы, а скорее лирический монолог. На фоне тонического органного пункта звучит грустно-задумчивая мелодия, оживленная хроматическими звуками. Она охватывает большой диапазон, идет на фоне мерных аккордов, создавая образ, быть может, несколько изысканный, но впечатляющий своей открытой эмоциональностью. Необычно и построение: после первого куплета следует темпера-

ментный фортепианный ритурнель, затем идет второй куплет (с несколько измененной мелодией), оттененный полнозвучным фортепианным сопровождением, в котором утверждается спокойное, чуть колышущееся движение. Песня строго выдержана в едином настроении, являя пример вдумчивого проникновения в поэтический текст, который воплощен в типичной для композитора манере лирического высказывания.

В последнем романсе цикла — «В полях под снегом и дождем» — верно найден спокойно-раздумчивый, печальный тон строгой, почти сплошь диатонической мелодии. Важная роль поручена фортепианному сопровождению, дополняющему вокальный образ новыми выразительными штрихами. Бурно романтический характер музыки фортепианной партии подчеркивает балладность этой пьесы. Таково яркое заключение вокального цикла, привлекающего оригинальностью композиторского восприятия и воплощения поэзии Бёрнса.

Вокальный цикл Хренникова имел успех не только благодаря тонкому претворению поэзии Бёрнса, но и в силу растущей потребности в лирике, вызвавшей появление многих произведений, отмеченных некоторыми общими чертами. В рамках этой тенденции композитор нашел возможность высказаться по-своему, с присущей ему искренностью и задушевностью, так естественно слившимися с внутренней сущностью стихотворений Бёрнса. Это и определило художественное значение цикла.

Обращение к камерно-вокальной музыке свидетельствовало и о расширении жанрового диапазона музыки военных лет, которое стало особенно заметным в 1943—1944 годах. Если в первые месяцы войны сочинялись почти исключительно песни и марши, то очень скоро начали появляться кантаты и оратории, оперы и симфонии, нередко приобретающие большое общественное значение. Зрелость нашего искусства проявилась в том, что оно смогло ответить на вопросы времени не только в массовых жанрах, но и в крупных формах. Тесная связь с жизнью помогла композиторам найти формы симфонического обобщения острых конфликтов современности. Это привлекало внимание общественности к лучшим симфоническим произведениям военных лет, которые получали широкую известность не только в нашей стране, но и за рубежом, в странах антигитлеровской коалиции.

Хренников продолжал работать в годы войны над партитурой Второй симфонии, законченной в 1944 году и ставшей самым значительным его достижением того времени. Интересно отметить, что Вторая симфония Хренникова появилась почти одновременно со Вторыми симфониями его консерваторских товарищей — А. Хачатуряна (1943) и В. Мурадели (1944). Каждый из них нашел своеобразное творческое решение в рамках некоторой общности симфонических концепций. Эта близость обусловлена обращением к одной и той же главной теме действительности, к образам борьбы, мужества и героизма, скорби и печали по погибшим.

Сам композитор рассказал историю создания своей Второй симфонии: «Еще до Великой Отечественной войны я задумал создать Вторую симфонию, посвященную молодежи. По замыслу это должно было быть произведение, проникнутое лирикой, радостью прекрасной мирной жизни. Такой и оказалась первая часть. Но три последующие писались в годы войны, и жизнь диктовала новое направление, рождала новые образы и картины: рассказ о печальном, тяжелом для Родины времени и жертвах фашизма — вот содержание второй части, повествование о жестокой схватке с врагом — третьей, предчувствие, несмотря на драматизм, победы, уверенность в ней — четвертой» (2).

Не раз отмечалось некоторое родство образов первой части симфонии, написанной в 1940 году, когда в воздухе уже реяли предвестники военной грозы, с оперой «В бурю», в которой рассказано о борьбе народа против жестокого и коварного врага. Так же как и во многих сценах оперы, в музыке симфонии возникали контрастные сопоставления драматизма и лирики. Война наложила отпечаток на восприятие ранее написанных страниц, звучавших теперь по-иному в сопоставлении с написанными позднее частями. Несмотря на большой промежуток времени между созданием первой и последующих частей, симфония несомненно обладает внутренним единством: эпико-героический характер первой части нашел продолжение во второй, третьей и четвертой. В симфонии снова очень ярко проявились те черты музыки Хренникова, которые позволили Асафьеву характеризовать его как «композитора своего пути», раскрывающегося в «образах нашей героической эпохи и в живых характерах нашего времени» (23, 39). Вторая симфония, масштабная и многоплановая, рас-

крыла новые возможности дарования композитора, накопившего ко времени работы над нею большой запас жизненных впечатлений.

Значительность идейно-образного содержания симфонии связана с глубиной восприятия реальной действительности, окружавшей композитора. Расширились горизонты, возросло мастерство, еще отчетливее проступили индивидуальные черты стиля художника, нашедшего свое место в общем русле развития советской музыки. При всей свежести музыкально-образной палитры, в новой партитуре заметны связи с Первой симфонией. В обоих произведениях центром явились медленные части, хотя, конечно, характер музыки в каждой из них иной. Лирическое начало преобразуется в патетически-скорбные образы, в звучание вступают гневные голоса, призывающие к борьбе. Во всем проявляется сила симфонического обобщения событий, ставших реальностью жизни. Она-то и определила весь строй симфонического повествования с его драматической страстностью и взволнованностью. Повышенная острота восприятия окружающего характерна для искусства той эпохи, приобретавшего все большее общественное воздействие. В этом отношении Хренников выступил в русле тенденций своего времени.

Первая часть симфонии монументальна. Впечатляют контрасты эпоса и лирики, в чем несомненно ощущается близость традициям русской классики. Сходство это касается некоторых особенностей формы и приемов развития, характера музыкального языка, в котором ясно чувствуются национальные корни, сказывающиеся в тяготении к русской диатонике. В этом отношении Вторая симфония заметно отличается от Первой, где широко использованы ресурсы хроматизма.

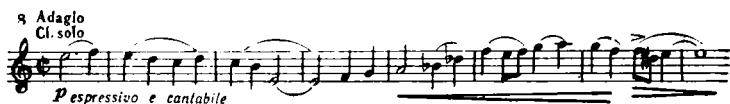
Особенности авторского мышления отчетливо выступают уже в первой части симфонии. Как и в первой симфонической партитуре, композитор пространно излагает каждую тему, разрабатывая тематические элементы уже в экспозиции. Основные темы экспонированы в развернутой трехчастной форме, они даются большими пластами, заставляя вспомнить о симфонической драматургии Бородина. В то же время материал экспозиции очень динамичен. Общий характер музыки определяется строгими диатоническими интонациями, типичными для русских эпических напевов. Это ощутимо и в энергичной первой теме, и в лирической второй, по-

являющейся у кларнета на фоне прозрачных, колышущихся звучаний фортепиано, арф и скрипок. Ее распеваемая природа ярче раскрывается далее, когда тема звучит у скрипок, сопровождаемая подголоском валторн,— прием, идущий от Чайковского и неоднократно воскресающий в различных формах в нашей симфонической музыке 30-х годов (пример 7 а, 7 б).



В разработке композитор широко использует полифоническую технику. Так, уже в начале появляется сочетание главной темы (струнные) с ее расширением (медные). Прием использован драматургически оправданно, без тени академического догматизма. Композитор широко пользуется сочетаниями крупных мелодических пластов. Можно даже сказать, что это является основой разработки, в которой преобладают полнозвучные сочетания протяженных мелодических линий. Эпико-лирический характер музыки первой части порождает спокойный тонус развития, построенного не на конфликтах, а сопоставлениях. Важную роль играет сохранение единства фактурных особенностей и приемов разработки, непрерывность ритмического движения. Первая часть закладывает солидный и прочный фундамент симфонического здания.

Центральное место в драматургической композиции симфонии занимает вторая часть — Adagio. Певучая, эмоционально насыщенная мелодия царит на всем ее протяжении, разливаясь широкой волной в медлительном нарастании, ведущем к мощной кульминации. Можно увидеть в этом близость к традиции Чайковского, учитывая, конечно, различие интонационного материала: его истоки у Хренникова по большей части уходят корнями в глубинные пласты городской песни. Тема Adagio (пример 8) звучит вначале у кларнета на фоне аккордового сопровождения скрипок. Повторение ее флейтами и гобоями закрепляет мелодию в памяти,



подчеркивая в ней черты романсового или песенного склада. Контраст вносится второй, взволнованной темой, создающей предпосылки драматизации повествования. Это отличает Adagio от более спокойной по характеру медленной части Первой симфонии. Там преобладает лирико-эпическое, здесь — лирико-драматическое настроение, что, несомненно, является откликом на окружающие события: в музыку проникают отголоски военных гроз.

Музыка Adagio изобилует мелодическими подголосками, наряду с которыми композитор пользуется и другими полифоническими средствами — каноническими имитациями, приемами расширения и сжатия темы. Во всех случаях полифония возникает в силу художественной необходимости. С этим связана и сложность общего построения, и драматизация тематизма, ведущая к кульминации. Вершиной развития Adagio является эпизод, где первая тема предстает в скорбно-патетическом облике. Она проходит в могучем унисоне струнных и деревянных, сочетаясь с несколько измененной второй темой (медные). Далее музыка возвращается в лирическую сферу, которая воспринимается теперь как воспоминание о прошлом, выдержанное в спокойно-повествовательном тоне, в прозрачных камерных звучаниях.

Третья часть — драматическое скерцо, полное отзвуков военных бурь и гроз; оно пронесится в стремительном движении, приобретающем подчас зловеще-фантастический характер. Музыка такого рода встречается в большинстве симфоний военных лет, она ассоциируется с образами зла и фашистского варварства, от которых невозможно было отрешиться в широкомаштабном музыкальном повествовании о жизненной реальности того времени. Однако композитор вносит в общую концепцию индивидуальный оттенок: его скерцо призрачно и трепетно. Оно несколько рационалистично, что, вообще говоря, мало свойственно произведениям композитора, но обретает вполне конкретный смысл в партитуре симфонии.

Скерцо начинается суховатыми звучаниями фагота и кларнета, идет в быстром движении. Этот характер со-

храняется в течение всего первого раздела, завершающегося бурным взлетом полного оркестра. Во втором эпизоде в музыке становится слышна нота глубокого чувства, но ее звучание постоянно нарушается вторжением тревожных интонаций главной темы. Этим определяется общий характер развертывания музыки, которая даже в лирических отступлениях остается озаренной отсветами пожара, встревоженной налетающими шквалами и грозами (пример 9). Введение этого эпи-



зод, перекликающегося с Adagio, имеет важное смысловое значение: музыка снова обращается к человеку, к миру его высоких духовных помыслов, что приобретало в те годы не символический, а вполне реальный смысл, понятный каждому без особых пояснений. Несколько видоизмененная реприза поднимает напряженность музыки скерцо на новый уровень, нарастающее движение становится вихревым, как бы вырывается из-под власти композитора, бушует с неудержимым размахом.

Первые три части создают большое драматическое напряжение, которое, по логике вещей, должно разрешиться в финале, ведущем к торжеству жизнеутверждающего начала, что соответствовало настроением тех дней и недель, когда Советская Армия неудержимо теснила врага. Однако решить проблему финала удалось не сразу — лишь после того, как композитор услышал первое исполнение симфонии по радио. У него возникла мысль о капитальной переработке ее заключения. В результате появилась вторая, окончательная версия партитуры. О сделанных изменениях сам автор говорит в следующих словах: «В первой редакции заключительная часть цикла звучала, по существу, как второе скерцо. Теперь финал обрел импозантное оформление благодаря более медленному (по сравнению с первой частью) темпу» (цит. по: 42, 194).

Финал начинается могучим унисоном струнных и де-

ревянных, фанфарами валторн и труб. В маршевой теме, особенно во второй ее половине, упорное повторение краткой интонации создает образ твердого шага, этот мотив оттеняют тревожные триоли. Вторая тема неожиданна из-за нарочитой хрупкости ритмических очертаний, прозрачной оркестровки. Широко развернутая заключительная партия основана на кратких фанфарных фразах. В разработке, отмеченной целеустремленностью, использован весь тематический материал. В процессе подготовки репризы музыка экспозиции приобретает новую силу, характер могучей устремленности. Оканчивается симфония, по выражению одного из критиков, «заключительным маршем-броском» (42, 198). Эти страницы, написанные на материале первой темы, идущей к окончательному утверждению в энергичной маршевой поступи и полном звучании оркестра, переключаются с первой частью. Они логично и импозантно завершают симфоническое повествование.

Симфония отмечена яркостью тембровой драматургии. Оркестровый аппарат Второй симфонии значительно увеличен по сравнению с Первой: тройной состав оркестра, расширенный набор ударных с введением ксилофона, челесты, арфы и фортепиано. Эти оркестровые ресурсы разнообразно использованы в мощных и полнозвучных эпизодах, однако чаряду с этим композитор не забывает и о гамме камерных оттенков, которые также занимают свое место в партитуре.

Вторая симфония ознаменовала новый этап эволюции симфонического мышления композитора, расширение его диапазона, обретение им большой масштабности. Это делает ее вместе с оперой «В бурю» наиболее крупным и значительным достижением целого творческого периода. Музыка симфонии отмечена русским характером, выступающим в складе основных тем, приемах развития, в связях с традициями отечественного симфонизма. Словом, это важное и своеобразное явление современной советской музыки.

Первое исполнение симфонии в окончательной редакции состоялось 9 июня 1944 года. Играл Большой симфонический оркестр Всесоюзного радио под управлением замечательного дирижера Николая Семеновича Голованова, высоко ценившего дарование композитора. Публика и критика тепло принимали произведение Хренникова, в многочисленных откликах отмечались современность темы и музыки симфонии, ее этапное

значение в творчестве автора. Сам композитор много лет спустя писал, что его симфония — «итог многолетних раздумий о жизни и месте человека в современном мире», указывал на органичность музыки, складывавшейся на основе длительных исканий, впечатлений окружающей действительности, глубоко проникших в сознание, пробуждавших творческую мысль. Это по-своему отразилось в музыке симфонии, современность которой — в ее созвучности настроениям и чувствам своего времени. Вторая симфония Хренникова во многом типична для московской композиторской школы, с которой композитор был связан в качестве ученика Шебалина. Отсюда особенности понимания жанра, логика конструкции целого, образная конкретность и эмоциональная насыщенность музыки. В то же время она вводит в образную сферу симфонизма военных лет, занимая в нем собственное место. Облик этой партитуры индивидуален в повороте темы, образной и интонационной сущности, в самом композиторском почерке.

Можно сказать, что создание Второй симфонии и замысел оперы «Фрол Скобеев», возникший в 1943 году под влиянием бесед с Немировичем-Данченко, выводили композитора на новые творческие рубежи, свидетельствовали о расширении круга замыслов и исканий. Конечно, в произведениях этого времени, к какому бы жанру они ни принадлежали, продолжали развиваться элементы стиля, сложившегося в 30-е годы. Но эта основа интенсивно обогащалась тем, что ежедневно приносила жизнь, бурный поток событий, требований к искусству — всем тем, что непосредственно влияло на рост общественного сознания композитора, что было не только его личным делом, но имело и общее значение. Велика впечатляющая сила лучших произведений Хренникова военных лет: они были написаны по велению сердца и в духе коренных особенностей таланта, находившего средства воплотить то, что стало главной реальностью жизни и искусства.

Как и всегда, творческая работа сочеталась у Хренникова с общественной, с участием в пленумах и других мероприятиях Союза композиторов. К этому прибавились теперь многочисленные концертные выступления перед воинами в тылу и на фронте. Трудно переоценить значение постоянных встреч с защитниками Родины, в особенности фронтовых поездок, выступлений в частях Советской Армии. Не имея возможности рассказать обо

всех, остановимся лишь на одной. Хренников находился на фронте в незабываемые весенние дни 1945 года, более пятидесяти раз выступал перед воинами Первого белорусского фронта. Вместе с ними он вошел в Берлин, стал свидетелем последних событий войны и ликования победителей. В его архиве сохранилась фотография, на которой он вместе с Матвеем Блантером стоит в группе солдат и офицеров у колонн рейхстага в день капитуляции фашистских войск. Хренников был в числе участников концерта для героических воинов, взявших штурмом последний оплот фашизма. Это осталось неизгладимым воспоминанием на всю жизнь. Тридцать лет спустя композитор писал: «Никогда не забуду и тех чувств безграничной радости и гордости, чувств бесконечной благодарности нашим воинам-освободителям, разгромившим в жестоких боях нацистские полчища и водрузившим над рейхстагом знамя победы» (25).

Военные годы оказали огромное влияние на становление личности композитора, на развитие качеств, которые стали определяющими в последующей эволюции художника. Он вступил в период полного раскрытия потенций своего таланта, нового размаха общественной и творческой деятельности, вырос в того выдающегося деятеля советского музыкального искусства, каким мы знаем его теперь. После окончания войны начинается новый период деятельности Хренникова — многогранной и плодотворной, связанной, как и прежде, с быстро растущими запросами жизни. Тихон Хренников стремился отвечать на требования эпохи, оставаясь неразрывно связанным с жизнью, она оставалась для него неисчерпаемым источником сил и вдохновения.

Первые послевоенные годы

Прошли ликующие майские дни 1945 года, прошел парад Победы. Страна вступила в период мирной жизни, восстановления и нового строительства, в которое вовлекались миллионы людей. Время было трудное, война нанесла стране огромный ущерб, но народ переживал небывалый подъем, отразившийся во всех областях его жизни, в том числе в искусстве. В нем еще долго преобладала военная тематика: слишком свежей была память о пережитом, но вместе с тем рождались и мирные образы, подсказанные самой жизнью. Все больше давали о себе знать и новые силы. Выдвинулась плеяда замечательных исполнителей, среди которых был Святослав Рихтер, Леонид Коган, Евгений Светланов, Геннадий Рождественский, уже близился выход на сцену молодого композиторского поколения, которому предстояло заговорить полным голосом в 50—60-е годы, на сценах музыкальных театров появлялись яркие спектакли. Устанавливались новые контакты с зарубежными композиторами: нашу страну посетили Джордже Энеску, Золтан Кодай, Панчо Владигеров и другие крупнейшие мастера. Их концерты, встречи с ними вызвали живейший интерес общественности. Начались зарубежные выступления наших композиторов.

Все эти события вовлекли в свою орбиту и Хренникова. Первое послевоенное пятилетие было для него заполнено кипучей композиторской и общественной деятельностью, которая приобретала все больший размах. В послевоенные годы он был избран председателем Музфонда СССР — пост почетный, свидетельствующий о доверии. В 1948 году Хренников стал Первым секретарем Правления Союза композиторов СССР, возглавил всесоюзную творческую организацию. Уже одного этого было достаточно, чтобы полностью загрузить его время. Но круг его обязанностей становится все более широким: он входит в Комитет по Государственным премиям, избирается президентом музыкальной секции Всесоюзного общества культурных связей, деятельность которой приобретала все больший размах, участвует во многих зарубежных мероприятиях, в том числе в Меж-

дународном съезде композиторов и музыкальных критиков в Праге (1948) — первой послевоенной встрече крупнейших представителей музыкального искусства, где развернулась дискуссия о путях его развития в условиях современности.

Конечно, это отнимало много времени и сил. Но Хренников не забывал о своем главном призвании — писать музыку. Продолжалась работа над музыкой к фильмам, в том числе — «Поезд идет на восток», где он сам сыграл эпизодическую роль матроса, «Донецкие шахтеры». Эти фильмы были удостоены Премии Труда на карловарском международном фестивале. Песни из названных кинолент вместе с неувядающей музыкой фильма «В шесть часов вечера после войны» получили широкое распространение. В то же время композитор продолжал работать и над крупными произведениями.

В первые послевоенные годы Хренников уделял главное внимание работе над комической оперой «Фрол Скобеев». Как уже говорилось, ее замысел возник под влиянием бесед с Немировичем-Данченко, остановившимся в поисках автора будущей комической оперы на Хренникове: «У него распев, у него чутье на исконно русское», — говорил маститый режиссер (23, 73). Он и обратил внимание композитора на старинную русскую повесть о том, как незнатный, но энергичный и предприимчивый горожанин Фрол Скобеев завоевал сердце и руку боярской дочери. Эта повесть, отмеченная чертами жанра плутовского романа, стала основой пьесы драматурга Д. Аверкиева «Комедия о российском дворянине Фроле Скобееве и стольничьей Нардын-Нащокина дочери Аннушке», шедшей с успехом на сценах многих театров во второй половине прошлого века. Немирович-Данченко верно угадал, что она должна заинтересовать композитора. Хренников сразу почувствовал себя привольно и легко, работая над сюжетом, в котором его прежде всего увлекала атмосфера молодости и дружбы, преодолевающих все препятствия, а уже затем — пестрая череда приключений Фрола и его друга Саввы, сочность остро очерченных, почти буффонных образов. Сюжет открывал возможности для проявления как лирического, так и комедийного начала, в равной степени близких его дарованию. Пришлась Хренникову по душе и русская характерность повести, захватившая также либреттиста Сергея Ценина, которого композитор знал еще со студенческих лет, а затем по работе над поста-

новой оперы «В бурю». Теперь совместный творческий труд еще больше сблизил их. «С Тихоном Николаевичем работать радостно и легко, — вспоминал Ценин. — Нам обоим были близки и дороги деревенская жизнь и природа, их удивительная поэтичность, морозный зимний день ранней масленицы, только что пробудившаяся весна, осеннее золото деревьев, так изумительно переданное Борисом Волковым в его декорациях, или разноцветье изразцовых печей в боярских палатах, или чудесные виды деревянной Москвы XVII столетия и ее посадов» (23, 123).

Оба, композитор и либреттист, были единомышленны в этом с Немировичем-Данченко, который «крайне сочувственно отнесся к идее сочинения оперы, где герой был бы наделен типичными чертами русского национального характера. Фрол Скобеев — человек смелый и умный, талантливый, не теряющийся в неудачах, все делающий с блеском, ненавидящий старое, отживающее». Хренников уточняет далее свой замысел: «Это должна быть опера русская по духу, а не по цитатам. Я не пользуюсь фольклорными подлинниками: весь материал уже законченного первого акта сочинен мной без „ссылок“ на образцы народного мелоса. Я хочу сделать оперу мелодичной, насытить ее ариями, монологами, дуэтами, ансамблями...» (24).

За плечами композитора, приступившего к сочинению «Фрола Скобеева», был уже опыт работы над оперой и над музыкой к драматическим спектаклям. Но с тех пор прошло много времени, его эстетические взгляды и запросы изменились. Иным стало и отношение к насущным проблемам как общего, так и частного, технического плана. Раздумывая о новом произведении, Хренников пришел к выводу о необходимости использования всех многообразных средств оперного жанра. На первый план выступили ариозные и ансамблевые номера, хотя рядом с ними в музыке «Фрола Скобеева» есть и немало песенных эпизодов. Но если отвлечься от частных и вникнуть в главную направленность композиторской мысли, то станет ясным иное понимание жанровых проблем оперной драматургии. К этому вели и субъективные, и объективные причины, ведь сама жизнь, ее растущие запросы требовали более широкого использования выразительных средств классического оперного искусства. Это учитывалось композитором при работе над второй оперой, ставшей важной вехой в его

творческой эволюции. К «Фролу Скобееву» тянутся ни-ти и от юношеского фортепианного концерта, и от мно-гих песен, и, конечно же, от первого музыкально-дра-матического произведения. Но все претворено в жанре комической оперы, оказавшемся таким близким темпе-раменту и художественным вкусам композитора.

Хренников понимал всю сложность работы в этом жанре, искал пути полного и ясного воплощения своего замысла. И несмотря на успех премьеры, состоявшейся 24 февраля 1950 года (дирижер С. Самосуд), он, про-слушав ряд спектаклей, счел нужным внести в партиту-ру некоторые изменения. Их необходимость была под-сказана проверкой написанного в сценических условиях. Желание композитора нашло поддержку в театре. Как вспоминает Ценин, «в результате переговоров с Тихо-ном Николаевичем было решено создать новую редак-цию. Мы опять засели за клавиры „Безродного зятя“ — так был окрещен новый вариант с легкой руки Хренни-кова. Редакционный карандаш безжалостно освобож-дал от всего излишнего музыкально-драматургическую основу оперы. Я с радостью видел, с каким увлечением работает Тихон Николаевич над новым вариантом опе-ры» (23, 123). И на этот раз, как и при сочинении пер-вой оперы, композитору посчастливилось непосредствен-но войти в жизнь спектакля, почерпнуть в этом новые идеи. Так возник окончательный вариант оперы, извест-ной зрителям по многочисленным спектаклям на сце-нах советских и зарубежных театров.

Новая редакция «Фрола Скобеева» — «Безродный зять» — впервые увидела свет ramпы в Новосибирске в начале 1967 года. Постановка была осуществлена с большой фантазией и выдумкой, — например, с участи-ем скоморохов, увеселявших зрителей в антрактах. Премьера, на которой присутствовал композитор, стала ярким событием театральной жизни Новосибирска. Спектакли привлекали многочисленную аудиторию, один из них был дан для тружеников сельского хозяй-ства, приехавших в город из отдельных районов.

Московская премьера «Безродного зятя» состоялась на сцене Музыкального театра имени К. С. Станислав-ского и Вл. И. Немировича-Данченко 18 марта 1967 го-да. Она была тщательно подготовлена дирижером К. Абдулаевым и режиссером П. Златогоровым. В спек-такле участвовали лучшие артистические силы. Поста-новка вызвала оживленный обмен мнениями, публика

оценила оригинальность композиторской концепции и трактовки музыкально-комедийного жанра.

При работе над оперой композитору во многом приходилось прокладывать самостоятельный путь. В наше время к жанру комической оперы относят самые разнохарактерные произведения, так что трудно провести грани, отделяющие его от музыкальной комедии, оперетты или от модной и трудно определимой с полной точностью формы театрального представления, именуемой мюзикл. Хренников ориентировался прежде всего на исторически сложившиеся традиции русской оперы, к чему предрасполагал и сюжет, и самый склад его дарования. Он избрал русскую тему, в его опере многое связано с эпохой, в которой, в частности, стала возможной сама главная сюжетная коллизия — конфликт между знатным и безродным. Однако характеры главных действующих лиц и их музыкальное воплощение не уводят в прошлое и во многом приобретают современное звучание.

Это связано, в первую очередь, с интонационным строем оперы. Композитор избежал соблазна стилизации и нашел опору в городском и сельском фольклоре среднерусской полосы, определяющем основной характер музыки его комической оперы. Почвенность является важнейшим качеством сочинения, делающим его явлением современного русского искусства. Опера проникнута национальным духом, выраженным средствами индивидуального композиторского стиля. Можно даже сказать, что последний вступил в такую фазу развития, в которой особенно ясно выступают национальные истоки.

Сюжет оперы требовал локальной определенности музыкального языка, которая проявилась в мелодике крестьянских хорov из первой картины, в лирических распевax молодых героев, в гротескно очерченных фигурах боярина Тугай-Редедина и Мамки. Все они изъясняются по-своему, но музыка оперы не теряет от этого цельности.

Лирическая сущность музыки Хренникова сочетается с комедийностью. Образные контрасты передаются чисто музыкальными средствами, в том числе сопоставлением мелодических, жанровых сфер. Все это свидетельствует об отличном понимании специфики комической оперы и свойственного ей многообразия оттенков юмора — от веселой шутки до острой сатирической за-

рисовки, стоящей подчас на грани шаржа (в таком ключе решены музыкальные характеристики Тугай-Редедина и Мамки). А рядом во многих эпизодах безраздельно господствует лирическое начало, связанное с миром переживаний двух друзей, Фрола и Саввы, и их возлюбленных, Анны и Варвары. В этих сценах свободно разливается мелодическая волна, слышится голос искреннего чувства, общительная интонация, обретающая личный характер в устах каждого из героев.

Контраст образов и настроений в их интонационном воплощении и определяет главные повороты в развитии действия, в показе образов действующих лиц. Верно найденный тон свободного в своем течении повествования, ясность сценической линии позволяют композитору создать по-настоящему увлекательное, веселое и остроумное произведение для музыкального театра. Разнообразие сольных и ансамблевых форм свидетельствует о повышенном внимании композитора к освоению классического наследия. В частности, по сравнению с первой оперой заметно возросла роль ансамблей. В них много выдумки: так, новаторским является прием парной экспозиции характеров — Фрола и Саввы, Анны и Варвары — в больших дуэтах, занимающих в партиях героев не меньшее место, чем монологи. В ансамблях проявилась тенденция к закругленности форм, к чисто оперной вокальности, отмечающая также многие другие страницы этого произведения Хренникова. Он принадлежит к числу тех, кто по-настоящему понимает природу и возможности певческого голоса, его характерность. По сравнению с первой оперой здесь больше броскости и эффектности вокальных партий, органично включенных в тщательно разработанную оркестровую партитуру. Это связано и с ростом мастерства, и с новыми эстетическими тенденциями, сложившимися в историческом развитии нашего музыкального театра. Если же рассматривать проблему в индивидуальном аспекте, то следует сказать, что «Безродный зять» стал вполне законченным выражением творческих устремлений композитора в 40-е годы. Речь идет прежде всего об обогащении музыкального языка в широком смысле слова. Это оказалось устойчивым стремлением, оставшимся типичным и для других, более поздних произведений Хренникова.

Чем же заинтересовала музыканта старинная повесть о похождениях Фрола Скобеева, почему она по-

лучила в его музыке черты новой привлекательности? Можно сказать, что композитор нашел в повести жанровые картины народной жизни и заинтересовался также самой интригой. Однако на первом месте неизменно находятся зарисовки образов действующих лиц. Они выступают на фоне массовых сцен, важных для создания общей атмосферы спектакля. Эти сцены проникнуты яркой национальной характерностью, ясно выступающей уже в открывающей действие сцене проводов масленицы.

Этот красочный обряд не раз появлялся в произведениях русских композиторов, причем в самых различных формах. Достаточно вспомнить «Снегурочку» Римского-Корсакова и «Петрушку» Стравинского. Автора «Безродного зятя» интересует не столько сам обряд со всеми его фольклорными подробностями, сколько происходящие в то же время события, имеющие прямое отношение к судьбам героев. В сущности, о проводах масленицы поется лишь в первом хоре, раздольно-русском и по-праздничному оживленном; есть еще напоминание о них в песне Пьяного стрельца. В общем же происходящее на сцене уводит в сторону от обрядов и вносит в действие конфликтные ситуации — социальные и личные. Они возникают при появлении кичливого и надменного боярина Тугай-Редедина, не желающего знать никаких препон своему самодурству. Он вынуждает крестьян идти к нему в вечную кабалу, а в дальнейшем стоит и на пути Фрола, которого глубоко презирает за «безродность».

Веселая музыка проводов масленицы сменяется трио крестьян, проникнутым чувством горечи и готовности пойти навстречу судьбе, какой бы она ни была. Фрол принимает сторону бедняков, и сочувствие к ним становится одной из причин дальнейшей эволюции его характера. Если вначале главным для него является мотив обогащения, то затем любовь к боярской дочке Анне Тугай-Редединой оттесняет в сторону корыстолюбие, а сам Фрол становится воплощением дерзаний и стремлений молодости, веры в дружбу, в которой находит опору в борьбе за счастье. Композитор подчеркивает, что в его замысел входило нечто большее, чем рассказ об удачливом и хитром Фроле, каким тот выступает на страницах старинной повести. Хренников вносит в оперу человечность и сочувствие к чужому горю, привлекая симпатии к личности своего героя, в которой, так же как

и в образах его друзей, раскрываются черты русского национального характера.

В центре первой картины — большой дуэт двух друзей, Фрола и Саввы, сына боярина Ордын-Нащокина. Дуэт написан в типичной для Хренникова интонационной манере. Композитор не переносится в далекую эпоху, а как бы всматривается в нее из своего времени. Мелодически изобильный дуэт воспринимается как восторженный гимн дружбе и молодости, как лирически обогащенный портрет тех, кто вступил в чудесную весну жизни. В музыке господствует ясность песенных интонаций, распетых в чисто оперном плане. Дуэт создает общее впечатление от первой картины, рассказывает о самом главном, что не нарушается ни появлением буйного Тугай-Редедина, ни полным юмора заключительным трио крестьян, которым Фрол помог освободиться от кабалы и даже снабдил деньгами для посещения ближайшего шинка. Они выражают свои чувства в шутливой, изящной мелодии, в чем-то приближающейся к стилистике музыкальной комедии, что несколько не нарушает общую атмосферу.

Первая картина вводит в действие, знакомит с его главными персонажами, в ней дана характеристика Фрола, его отношения к народу и народа к нему. Это вносит серьезное начало в легкую комедию. Характеры действующих лиц раскрываются в их взаимоотношениях с Фролом, и сам он показан в процессе роста глубокого чувства, овладевающего всей его душой, всеми помыслами. Приключения Фрола находят воплощение в музыке по-настоящему театральной, живой, полной игры ритмов и контрастов настроений: от острой комедийности характеристик Тугай-Редедина — постоянного антагониста Фрола — и Мамки с ее неискоренимым пристрастием к «зелену вину» до лирической линии, проходящей через всю оперу и связанной с образами и судьбами двух влюбленных пар.

Во второй и третьей картинах на сцену выходят другие персонажи, завязываются новые конфликтные узлы. Лирическое начало господствует в партиях сестры Фрола Варвары и Анны, которая была сначала для него всего лишь богатой невестой, а женитьба на ней — средством обогащения. Начиная с третьей картины положение меняется — возникает любовь. Этот мотив наряду с темой дружбы становится главной движущей силой произведения.

В начале второй картины в разговоре Варвары и пришедшей к ней в гости Мамки возникает намек на ловкую игру, которую затевает пока еще без ведома сестры Фрол. Беседа идет на фоне оркестрового сопровождения, как бы вводящего в подтекст действия. Перенесение центра тяжести в оркестр — прием, умело использованный композитором не только во второй, но также и в третьей, и в пятой картинах, где эта музыка повторяется, приобретая различный смысл в соответствии с изменяющейся сценической ситуацией.

Основное настроение картины выражено в лирическом монологе Варвары, русском по интонационному складу и поэтическим образам текста. Задушевность, девичьего раздумья выражена в мелодии, идущей из глубины сердца и согретой полнотою большого, чистого чувства (пример 10). Монолог и следующий за ним ду-

10 Andante espressivo

Варвара:

Ой, по-зе-муш-ка, по-зем-ка! Ой, ме-те-ли-ца, ме-
 -тель! Бе-лым сне-гом рас-сы-па-ла

эт Варвары и Саввы составляют лирический центр картины. Здесь торжествует светлая восторженность, хотя в нее и врываются ноты душевного беспокойства, напоминающие о трудных судьбах героев: боярин Ордын-Нащокин не дает согласия на брак сына с бедной и незнатной Варварой Скобеевой. Эмоциональной вершиной сцены становится мелодически насыщенное оркестровое tutti — излюбленный прием композитора, не раз использованный им и в первой опере. Вслед за этим в разви-

тии действия происходит неожиданный комедийный поворот — сначала появление Фрола, переодетого старухой и пытающегося в таком виде проникнуть в дом Тугай-Редедина, а за ним и самого разъяренного боярина. Музыка приобретает озорной характер, но все неожиданно завершается напевом колыбельной песни, вносящей ноту умиротворения.

Антракт между второй и третьей картинами напоминает легкую, шутивную, словно невзначай спетую песенку, изложенную на фоне очень простого аккомпанемента, вполне соответствующего ее беззаботному характеру. Вот еще один пример мастерства использования самых простых средств, создания легкой, изящной мелодии, занимающей видное место в этой комической опере (пример 11).

11 Allegro molto



В третьей картине на сцене впервые появляется Анна и под впечатлением встречи с ней происходит коренная перестройка образа мыслей Фрола. Это внезапное его перерождение происходит во время большого дуэта с Анной, имеющего важное драматургическое значение. В сущности, все начало третьей картины, песня сенных девушек, приход Фрола, переодетого старухой, его разговор с Мамкой и даже сцена гаданья — не более чем прелюдия к большому ансамблю. В нем сначала звучит любовное признание Фрола — взволнованная мелодия романтического характера, сопровождаемая бурными пассажами оркестра и подхватываемая Анной в порыве чувства. Затем композитор вводит в дуэт еще одну тему, приводящую к оркестровой концовке, в которой можно найти связь с инструментальными отыгрышами, обычными в практике бытового музицирования.

В первом разделе оперы можно выделить три фазы развития. Сначала герои выступают в окружении народа, завязывается конфликтный узел, появляется первая лирическая кульминация: «дуэт дружбы». Во второй и третьей картинах на главном месте — тема любви, также выраженная в музыке больших дуэтов. Они занимают таким образом центральное место во всех трех картинах, являясь опорными точками развития действия, раскрывая не только характеры и отношения героев, но

и главную идею оперы. Эти ансамбли отличаются чисто оперной выразительностью, сочетающейся с песенной свободой распева. Интонации старинной бытовой песни и городского романса приобретают новое значение в условиях широко развернутой вокальной формы, которая становится предметом самого пристального внимания композитора. Он не забывает и о разработке оркестровой партитуры. Более того, оркестру отведена важная музыкально-драматургическая роль. Речь идет об эмоционально насыщенных, даже патетических кульминациях, в которых использована вся певучая сила струнной группы.

Во второй половине оперы — четвертая, пятая и шестая картины — зрители становятся свидетелями быстрой смены событий, приводящих к благополучной развязке. Происшествия следуют одно за другим, они часто не слишком правдоподобны, даже шаржированы. Такова сцена, в которой мнимые посланцы из монастыря (ими на самом деле являются Фрол, Варвара и Савва) увозят Анну: ситуация находится на грани фарса, но композитор нигде не переступает через нее, сохраняя чувство меры. Некоторая гиперболичность событий вполне в духе этого произведения, в котором гротеск лишь подчеркивает глубоко лирическую сущность, а испытания на пути к счастью не столь драматичны, сколь комедийны. Музыка рассказывает обо всем с присущими автору теплотой и проникновенностью, с той образной конкретностью, которая создает прочную основу для характеристики персонажей, очерченных живо и непринужденно.

Действие четвертой картины происходит во дворе дома боярина Ордын-Нащокина. На сцене снова два друга со своими размышлениями и мечтами о счастье. Их дуэт — одна из лучших страниц оперы. Он пленяет красотой мелодии, согретой душевным теплом, чисто русской образностью музыки и поэтического текста (пример 12). Этот прекрасный вокальный ансамбль, несомненно, связан с атмосферой бытового музицирования.

Лирическое влияние чувств, переполняющих сердца друзей, нарушается разговором бояр, все более напряженным и возбужденным. Тугай-Редедин требует от Ордын-Нащокина выдачи Фрола на суд и расправу, боярин отказывается, назревает ссора. Но она не в состоянии приглушить основную лирическую ноту картины,

12 Lento

Нащокин:

В зе - ле - ном из - ду - ло - ло

Фрол:

В зе - ле - ном са - ду

...вей по - ет пе - сню звон - ку - ю.

пе - сню звон - ку, го - ло - си - сту - ю.

начавшейся и завершающейся песней девушек. Вслед за сварливой боярской перепалкой в тишине весенней ночи звучит монолог Саввы — важное звено в его характеристике. Мечтательный и простодушный Савва очень отличается от темпераментного и решительного Фрола. И если в их дуэтах выражена объединяющая обоих гармония дружеских чувств, то в монологах на первый план выступают черты различия, подчеркнутого точно найденными интонационными поворотами.

Драматургическое развитие становится все более стремительным. Если в первых четырех картинах больше внимания уделялось характеристикам действующих лиц, то в двух последних вступает в свои права сценическая интрига, темп повествования нарастает в черед сменяющих друг друга неожиданных событий. Развязка происходит в доме боярина Тугай-Редедина (пятая картина), после чего дальнейшее является лишь эпилогом. И на этот раз композитор пользуется своим излюб-

ленным приемом — лирической кульминацией-монологом, дающим портретную характеристику. После Фрола, Варвары и Саввы приходит очередь Анны. В большом монологе (главный эпизод ее партии) она говорит о своих заветных мечтах, о любви к Фролу. Сначала это жалоба на одиночество, чередующаяся с воспоминаниями детства, — Анна напевает старинную песню «Когда будешь большая, отдадим тебя замуж в деревню чужую», еще больше усиливающую ее грустное настроение. Затем в нарастающем порыве звучит один из призывов к вольной воле, которые столько раз появлялись в русской народной поэзии (пример 13). В мелодии пре-



обладают трепетность и порывистость, в ней улавливаются черты общности с дуэтом из третьей картины. Монолог непосредственно переходит в сцену объяснения с Фролом, который проникает в боярский дом, переодетый старухой. Выяснив свои отношения, молодые люди уезжают якобы в монастырь. Возвратившийся домой отец принимает эту неожиданную новость за сухую правду. Оставшись один, он вспоминает об увлечениях разгульной молодости, когда он был полон бесшабашной удали, превратившейся теперь в жестокое самодурство. Баллада, в которой старый боярин предстает перенесенным в прошлое, отличается четкой ритмической пульсацией, которая учащается почти до скороговорки. В конце боярин входит в азарт и из его уст раздается молодецкий свист — неожиданный эффект в оперном спектакле! Тугай-Редедина можно сблизить с некоторыми персонажами русской классической оперы, но он

трактован самостоятельно. Для завершения характеристики Тугай-Редедина, слагавшейся из отдельных реплик и неизменной его неуклюжей присказки «Эх, сухо дерево», потребовался монолог, с которым и соотносится все предшествующее.

Своеобразную переключку с размышлениями боярина создают жалобы подвыпившей Мамки. Многое здесь подчеркнуто шаржированно, как и в краткой сцене переполоха, когда Тугай-Редедин знает, что его дочь уехала вовсе не в монастырь, а скрылась в неизвестном направлении, и на авансцену выступает Мамка со своими причитаниями.

Действие шестой картины, так же как и первой, разыгрывается на «нейтральной» почве, вдалеке от владений Тугай-Редедина. Вблизи подмосковного села Коломенского на лугу толпится народ, который каким-то образом оказывается осведомленным о событиях в боярской семье и высказывает свое мнение о происходящем. Действие принимает еще более активный характер при появлении всех героев, вынужденных наконец разобраться в своих отношениях до конца.

Быстро чередуются сцены гнева Тугай-Редедина с просьбами Анны и Фрола о прощении, с обращением Варвары и Саввы к Ордын-Нащокину. В конце концов Тугай-Редедин дает согласие на брак Анны и Фрола, а Ордын-Нащокин — своего сына и Варвары. Быстрая смена событий передается речитативом, богатым оттенками выразительности, иногда неожиданными: так, в партии Тугай-Редедина появляется теплота и сердечность мелодических фраз при вести о нашедшейся дочери. Возникает ансамбль, в котором участвуют и обе влюбленные пары, и оба боярина.

Лирическим центром финала становится небольшое ариозо Фрола, обращенное к тестю, а затем — к жене. Вначале мелодия звучит печально, как прощание со счастьем. Дальше, после того как боярин прощает непослушную дочь, Фролу остается лишь прокомментировать происшедшее в реплике: «Эй, боярин, дверь шире открывай, идет безродный зять!» Она могла бы стать заключением оперы, но композитор находит неожиданную и очень яркую концовку: реплика Фрола покрывается возвратившейся из первой картины мелодией трио мужиков. Она отодвигает в сторону Фрола с его горделивым возгласом, да и все другое отступает перед этим шутливым напевом. Необычная, чуть ироническая кон-

цовка помогает ретроспективно воспринять все происходящее (пример 14).

14 Andante

C.
A.

p

Тень, тень да ве-ре-тень, вот и кон-чился наш день...

Ко-ли свадь-ба да ве-нец — тут уж по- ве- сти ко- нец!

Таковы контуры музыкально-сценического развития комической оперы Хренникова, в которой эмоциональная непосредственность сочетается с четкостью конструктивной основы. Ясность плана чувствуется в драматургической оправданности кульминаций и соразмерности частей. Все развитие сценического действия, сольные, ансамблевые, оркестровые и хоровые эпизоды объединены общим драматургическим замыслом. Все они становятся необходимыми звеньями повествования, живого, остроумного и увлекательного, трактованного в полном соответствии с характером жанра, с присущим композитору темпераментом и чувством юмора.

Контраст интонационных пластов приобретает в опере важное значение в связи с особенностями сюжета и чертами облика действующих лиц. В лирических эпизодах разливается широкая мелодическая волна, во всей своей силе выступает общительная интонация. Ей противопоставлена гротескность, даже шаржированность, что дает возможность воплощения многих острых сценических ситуаций, обрисованных — это важно подчеркнуть — чисто музыкальными средствами. Искусство композитора в том, что, вступая в тесный союз со сценическим, музыка нисколько не теряет своего ведущего значения. В этом характерная черта жанра комической оперы в той ее форме, которая сложилась в клас-

сической музыки и приобрела новое значение в современности.

Создание «Безродного зятя» имело для композитора принципиальное значение. Хренников работал над оперой в полную меру таланта и возросшего мастерства, он обратился к русской теме. Это определило стиль и характер произведения, получившего широкий отклик и признание, вызвавшего много откликов на страницах прессы. Стойкий успех «Безродного зятя», поставленного многими театрами, свидетельствует о плодотворности работы автора, проявившего в комедийном жанре сильные стороны своего дарования. Вслушиваясь в музыку «Безродного зятя», мы вновь ощущаем ее глубокую почвенность, прочность национальных корней. В опере сказался присущий композитору дар характерности и живое ощущение сценических законов, которое помогло ему найти верный темп и тон повествования.

Работа над оперой, заботы и волнения, связанные с премьерой, — все это отнимало большую часть творческого времени. Но этим далеко не исчерпывались возможности композитора, очень активного в первое послевоенное пятилетие в общественной деятельности.

В конце 40-х годов началось движение сторонников мира, приобретающее все больший международный размах. Хренников стал с самого начала его активным участником. Он был делегатом ряда всесоюзных конференций сторонников мира, а позднее и международных конгрессов, выступал с речами, в которых говорил об ответственности деятелей культуры за сохранение и упрочение мира. С этой миссией Хренников выступал и за рубежом — в Норвегии и Швеции, в Германской Демократической Республике, где участвовал в работе конгресса Общества германо-советской дружбы; так закладывались укрепившиеся в дальнейшем связи композитора с немецкими коллегами.

Словом, очень многое вводило Хренникова в круг самых насущных интересов современности. Народы стремились к упрочению мира, к тому, чтобы как можно скорее залечить раны войны. От них жестоко страдал и его родной край. Это особенно волновало композитора, не раз обращавшегося к своим землякам на страницах прессы: его статья «Быстрее залечить раны» была напечатана в елецкой газете, другая — «Пусть сильнее звучит песня» — в орловской. В них, как и во многих других выступлениях Хренникова, говорилось о

возросшей ответственности деятелей искусства в годы восстановления разрушенного войной. И не случайно, что тогда же им была написана музыка к фильму «Кавалер Золотой Звезды», в котором отчетливо звучит тема возрождения мирной жизни.

В 1951 году Хренников был избран депутатом Верховного Совета РСФСР по Новгородскому сельскому избирательному округу. Этому событию предшествовали встречи композитора с избирателями, выступления перед ними со своими произведениями. Так было положено начало крепким и прочным связям, которые вошли с тех пор в его жизнь. Так началась продолжающаяся и до сих пор депутатская деятельность Хренникова, которой он отдает много времени и сил, поддерживая связи со своими избирателями, помогая им. Избрание Хренникова в число депутатов Верховного Совета РСФСР явилось показателем отношения народа не только к нему лично, но и к советскому музыкальному искусству, представители которого заняли место в законодательных органах страны, выступая активными общественными деятелями. Для Хренникова соприкосновение с широкими массами имело большое значение в творческом и общественном планах, содействовало укреплению чувства ответственности как композитора и гражданина.

С конца 40-х годов возобновляются концертные выступления Хренникова, которые с течением времени становятся все более регулярными и входят важной частью в его творческую жизнь. Как и все советские композиторы, он придает этим встречам со слушателями большое значение не только с точки зрения пропаганды своей музыки, но и в плане расширения связей с народом, познания страны. Встречи со слушателями приносят массу впечатлений, отражающихся в творчестве. Сочетаясь с другими формами общения со слушателями, концертные поездки помогали композитору осознать свою миссию строителя нашей культуры.

В послевоенные годы перед Хренниковым встали новые задачи — задачи государственного и общественно-го деятеля, руководителя творческого союза, публициста, воспитателя и, конечно, композитора. Последующие годы показали значение этих факторов в жизни и творчестве Хренникова, постоянно устремленного к решению новых задач.

В музыкальном театре

Работа над комической оперой воскресила интерес Хренникова к музыкальному театру. В волнующие дни премьеры «Фрола Скобеева» он уже думал о новом оперном произведении на сюжет повести Максима Горького «Мать». Вот что говорит об этом сам композитор: «Летом 1950 года, перечитав повесть, я почувствовал, что буду писать оперу... Но, почувствовав сразу неодолимое влечение к повести Горького, я долго искал средства ее музыкального воплощения» (31, 121—122).

Помимо чисто композиторских проблем, перед ним возникали и соображения более общего порядка. Ведь повесть Горького не раз уже вдохновляла авторов различных произведений искусства. Самым известным из них явился фильм В. Пудовкина, имевший в свое время громадный успех и обозначивший важный этап в истории нашей кинематографии. Разумеется, композитор знал этот фильм, но, работая над оперой, шел своим путем — в соответствии с условиями оперного жанра. Вместе с либреттистом Файко, хорошо знакомым ему еще со времен работы над первой оперой, он много раздумывал и дискутировал, стремясь найти путь для перенесения основных событий повести в рамки оперного спектакля, с тем чтобы они естественно вошли в музыкально-драматургическую концепцию. Такие трудности возникают перед каждым оперным композитором, они возрастают, когда речь идет о произведении, хорошо известном любому читателю: здесь требуется творческая смелость для утверждения собственного замысла. Но, как справедливо замечает один из исследователей музыки Хренникова, «совершенной близости между любой литературной основой и любым музыкальным произведением никогда и нигде не существовало» (9, 96).

Переработка горьковской повести, рассказывающей о революционной борьбе русских рабочих, в оперу явилась особенно сложным делом. Ее тема имела не только историческое значение: она приобретала особую важность в годы, когда приближалось 50-летие первой русской революции. Главное заключалось не в приверженности к подробностям, часто невозможным для сцени-

ческого воплощения, а в верности передачи основной идеи. Композитор чувствовал всю меру своей ответственности, говоря незадолго до московской премьеры: «Кажется, я никогда не испытывал такого творческого волнения и не ощущал такого чувства долга, ответственности перед народом, как в эти дни» (21, 11).

Композитор бережно отнесся к первоисточнику, выводя на сцену горьковских героев в ситуациях, которые знакомы каждому читателю. Поэтому нет необходимости пересказывать детально либретто оперы, начинающейся, так же как и повесть, картиной в рабочей слободке у дома Ниловны, где собираются подпольщики — друзья ее сына Павла. На их встрече идет разговор о решительных действиях. Тотчас же по окончании сходки появляются жандармы и, хотя при обыске ничего не обнаруживается, они арестовывают и уводят Павла, Андрея Находку и Весовщикова. Второе действие происходит на фабричном дворе, где Ниловна торгует горячими обедами и под этим предлогом проносит листовки, отводя тем самым подозрение от Павла и Андрея. По возвращении из тюрьмы они горячо благодарят Ниловну, ставшую теперь их соратником. Но ее радость сменяется новыми тревогами: она узнает о готовящейся первомайской демонстрации, где Павел пойдет впереди с красным знаменем. Третье действие — кульминация оперы, сцена первомайской сходки. Здесь звучат мелодии революционных песен, а затем разворачивается шествие рабочих, заканчивающееся столкновением с полицией. Павла и других руководителей сходки арестовывают, им грозит суд и расправа. Четвертое действие. В зале суда звучит страстная речь Павла, обличающего угнетателей. Судьи лишают его слова, но оно уже услышано народом. Суд выносит суровый приговор рабочим-революционерам — ссылка в Сибирь. В день их отправки по этапу Ниловна приходит на вокзал с чемоданом, в котором листовки с отпечатанной речью Павла. Жандармы хватают ее, но она успевает разбросать листовки вокруг и обратиться к народу с призывом продолжать борьбу.

Такой сюжет ставил перед композитором ответственной задачу. Вполне естественно, что он так тщательно собирал материалы для будущей оперы. Хренников не ограничился одними литературными источниками, какими бы важными они ни являлись. Он стремился накопить запас впечатлений, которые помогли

бы в определении общего характера музыкального языка будущей оперы. Для композитора представлялся возможным 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» (31, 122). Хренников поехал в Горький, где его ожидало много интересных встреч со старыми рабочими, знавшими Петра Заломова. Удалось встретиться и с его вдовой, послушать старинные рабочие песни, оставившие глубокое впечатление. Из этих мелодий возникла тема мужского хора «Праздник светлый и свободный, славься, первый майский день!» Все это было неоценимым подспорьем в работе, которая продолжалась в сложных условиях начала 50-х годов, когда с новой силой разгорелись споры о путях развития оперного искусства, в которых принимал живое участие и Хренников.

Наконец опера была закончена и настал день ее прослушивания в Большом театре, о котором сохранились интересные воспоминания дирижера Евгения Светланова. В репетиционном зале собрались участники будущего спектакля, «композитор сел за рояль, вокруг которого тесным кружком собрались дирижеры, певцы, словом, все, кто присутствовал на первом показе оперы „Мать“ в стенах прославленного театра. Он играл и пел все вокальные партии, в том числе и хоровые, успевая по ходу исполнения сообщать важные детали, касающиеся поведения героев, давать необходимые пояснения, сценические ремарки и тому подобное. И все это с предельной эмоциональностью, с каким-то необычным творческим „запалом“. Короче говоря, перед нами возникло вполне законченное видение будущего спектакля во всех его сценических подробностях» (23, 112). После прослушивания состоялось обсуждение, в котором приняли участие Д. Шостакович, Н. Охлопков (постановщики будущего спектакля) и другие. Опера получила положительную оценку.

Коллектив приступил к работе под руководством дирижера Б. Хайкина. В ней были заняты крупные артистические силы: партию Ниловны исполняли И. Архи-

пова и В. Борисенко, Павла — Ю. Дементьев и М. Киселев, Сашеньки — Л. Масленникова, Находки — Н. Щегольков.

Премьера оперы «Мать» состоялась в Большом театре 26 октября 1957 года в торжественной обстановке, в преддверии 40-летия Октября. Почти одновременно опера была показана в Ленинграде на сцене театра оперы и балета имени С. М. Кирова, а также в городе Горьком. Хренников выезжал на первый спектакль в старинный приволжский город, снова встретился там с ветеранами рабочего движения. Затем опера прозвучала в сормовском Дворце культуры, причем в зале находились живые свидетели событий, о которых рассказывается в повести Максима Горького. Словом, постановка оперы «Мать» явилась важным событием музыкальной и общественной жизни. Отрывки из этого произведения исполнялись в концертах. Краснознаменный ансамбль песни и пляски Советской Армии включил хоры рабочих в свои программы. В откликах прессы подробно анализировались спектакли, говорилось о новаторстве композитора, создавшего оперу о рабочем классе 1905 года с той степенью художественной достоверности, которая обеспечила ее живое эмоциональное восприятие.

Есть достаточно оснований для того, чтобы сблизить «Мать» с первой оперой Хренникова. Однако надо учитывать и их коренное различие: в 50-е годы композитор решительно расширил круг выразительных средств, в частности обратил пристальное внимание на овладение крупными формами оперного письма. Сложность заключалась в том, что в них проникало необычное и еще не освоенное в этом жанре интонационное содержание, определяющее также и стиль вокального письма. Мы уже знаем, что в поисках интонационного строя будущей оперы композитор обратился к русской революционной песне. Конечно, здесь, как и в других случаях, важно было найти свой поворот мелодического развития, в которое естественно влились интонации русской народной песни. Жанровые истоки песенного мелодизма различны — от бытовых песен рабочей слободки, звучащих во вступлении, до свободно переинтонированных революционных песен, которые часто приобретают характер обобщения, служат воссозданию атмосферы в ее исторической реальности. Песня выступает в опере не сама по себе (даже в тех случаях, когда мы имеем дело с цитатами), она всегда является частью общей драматургии

ческой концепции. Так, в сцене первомайской демонстрации революционные песни вполне обоснованно выступают конкретным музыкальным выражением ситуации, раскрывая ее внутреннюю сущность.

Естественно, что сюжет оперы требовал от композитора большого внимания к массовым сценам, в том числе таким новым для музыкального театра, как картина первомайской демонстрации. В них зазвучали прекрасные в своей драматической выразительности хоры, выросшие из интонаций русской революционной песни. Композитор сумел найти верный тон повествования, придав мелодиям песен качество обобщенной характеристики.

Это можно показать на примере сцены первомайской сходимки, которая начинается бодрой песней рабочих, сопровождаемой далее другой, несколько напоминающей «Варшавянку». Основная часть картины — шествие, где появляется и сама мелодия «Варшавянки», подхваченная хором, а затем другие, не менее известные песни того времени: «Рабочая марсельеза», которую запекает Павел, и «Вышли мы все из народа» (ее заключительные слова «Свергнем могучей рукою гнет роковой навсегда» звучат уже непосредственно перед столкновением с солдатами). Так в чередовании песенных мелодий возникает реалистическая картина сормовского Первомая. Популярнейшие рабочие песни становятся главной движущей силой действия, помогая воссозданию исторической реальности. Эта сцена — одна из вершин музыкально-драматургического развития — заканчивается повторением призыва к свержению ненавистного ига. И по своему содержанию, и по воплощению замысла она отмечена новаторскими чертами.

Драматически выразительны и другие массовые сцены, каждая из которых имеет свои особенности. В сцене суда выделяется прежде всего большая речь Павла, выдержанная в несколько плакатном плане, и его прощальный дуэт с Сашенькой, где, напротив, подчеркнута лирическая линия. В заключении снов, как конечный вывод, звучит мелодия революционной песни, утверждая свое ведущее драматургическое значение. Финал оперы — сцена на вокзале. Быстрое последование событий — выход пьяного купчика, арест Ниловны, разбрасывание листовок, негодование народа — насыщено сценической динамикой. Здесь подводится итог развития образа Ниловны от покорности к протесту, от пас-

сивности к действию. Ее участь неразрывно связана с народными судьбами, с жизнью, волнениями и тревогами сормовских рабочих. Это реалистически правдиво и соответствует духу повести Горького.

Массовые сцены стали, таким образом, кульминациями сценического развития, начинающегося с первой картины в рабочей слободке, идущего к взлету революционной активности в сцене первомайской демонстрации и завершающегося в больших эпизодах в суде и на вокзале. Будучи опорой драматургического построения оперы, массовые сцены оттенены лирическими эпизодами, чрезвычайно важными для воплощения образов действующих лиц. Композитор писал не только о событиях, но и об их участниках, воплощал в музыке не только общественно-политическую ситуацию, но и живые характеры с присущими им чертами и особенностями.

Среди действующих лиц на первом плане Пелагея Ниловна, для которой найдены глубоко прочувствованные и душевные интонации. Ее ариозо выразительны, драматически насыщены, в них звучат теплые, сердечные обороты мелодии. В этих эпизодах, так же как в массовых сценах, раскрываются черты облика героини, показанной в процессе роста ее общественного сознания от простой рабочей женщины до активной участницы революционного движения. Это выражено и чисто музыкальными средствами. Первые размышления Ниловны, ее большая ария с несколько патетичным эмоциональным нарастанием существенно отличаются в интонационном плане от сцен на фабрике и на вокзале, где так ясно выступает психологическое развитие характера в его коренной сущности.

С любовью рисует композитор и образы других героев оперы, по-горьковски сочетая в их музыкальных характеристиках черты реализма и романтизма, которые всегда были присущи его дарованию. Павел, Сашенька, их друзья — все они очерчены жизненно и правдиво в своих монологах и ансамблях, в первую очередь в дуэтах, которые приобретают здесь, как и во второй опере Хренникова, важное значение.

В музыкальной характеристике Павла есть, быть может, черты схематичности, но они связаны с обстоятельствами действия, нередко обязывающими его выступать с дидактическими речами. Однако в целом он, как и его ближайшие соратники Николай, Весовщиков и Находка, очерчен реалистически полноценно. Они по-

являются вместе уже в первом акте, в сцене нелегального собрания в доме Ниловны, где звучит хор, построенный на обобщении интонаций революционных песен. Он вводит в атмосферу действия, в котором органично возникают и песня-монолог Весовщикова, изложенная с почти аскетической простотой (в мелодии слышатся отголоски сибирских песен), и дуэт Власова и Находки в сцене их возвращения из тюрьмы. Это один из типичных для композитора «дуэтов дружбы», скрепленной борьбою за правое дело. Музыка отмечена бодростью и четкостью ритмического шага, свободным размахом мелодии, согретой лирическим теплом. Трио Ниловны, Павла и Находки, а также краткий заключительный дуэт двух друзей завершают эту насыщенную ансамблями картину. Общее звучание музыки здесь суровое — в соответствии с обстановкой, в которой живут герои оперы. Но суровость смягчена лирической интонацией, раскрывающей богатство духовного мира Ниловны, Павла и его друзей. Песня служит важным средством музыкальной характеристики, сочетаясь с широко развитыми оперными формами и ансамблями.

С большой теплотой обрисована композитором Сашенька — невеста Павла, особенно в сцене ожидания Ниловны, возвращающейся из тюрьмы после свидания с сыном. В сцене Сашеньки и Весовщикова на первом плане ее монологи, из которых особенно впечатляет второй — широко развернутое ариозо без слов (пример 15). Это один из эпизодов, в котором во всей полноте



проявилось лирическое дарование композитора, создающего в своей опере многогранные жизненные образы. Потому в дуэтах Сашеньки с Павлом при всей гражданственности их содержания отчетливо выступает лирическое начало. Оно ярко ощущается также в ее сценах с

Ниловой. В этом раскрываются истинные особенности дарования композитора, который неизменно заботится о создании реалистических характеристик действующих лиц во всей полноте их переживаний. Такими они и входят в картину жизни и борьбы сормовских рабочих, воссозданную в опере.

Опера Хренникова интересна и по приемам вокального письма. Правда, композитор не стремится к чисто певческой эффектности — это противоречило бы строгому и простому стилю его музыки, тесно связанной с характером горьковской повести. Но заботясь о правде выражения, о сохранении общей линии драматургического развития, композитор дает певцам возможность раскрыться в полной мере, используя ранее накопленный опыт применительно к условиям избранного сюжета. И это также показывает понимание особенностей жанра, к которому принадлежит третье музыкально-драматическое произведение Хренникова.

Эта историко-революционная опера — важная страница нашего музыкально-драматического искусства, в которое композитор внес многогранный вклад. Она подтвердила постоянство композитора в любви к театральному искусству, в сфере которого он всегда чувствовал себя легко и привольно.

Три оперы Хренникова различны по своим сюжетам и по трактовке жанра. Однако при всем их несхождении они объединяются тем общим, что всегда было свойственно композитору — мелодической щедростью, темпераментностью и непосредственностью высказывания, глубокой почвенностью, национальной характерностью. К тому же все они свидетельствуют о его глубоком чувстве сцены и понимании законов театра.

Следует сказать еще об одном. Наряду с «Фомой Гордеевым» А. Касьянова произведение Хренникова остается едва ли не единственным воплощением горьковской темы в оперном жанре*. И оно должно быть отмечено как вполне самостоятельное музыкальное прочтение горьковской повести. В этой работе перед композитором вставали сложные задачи, разрешавшиеся им смело, в индивидуальной манере. Здесь найдены убедитель-

* В 1932 году к теме горьковской повести обратились Х. Эйслер и Б. Брехт, написавшие *Lehrstücke* — своеобразную сценическую ораторию. Она пронизана характерными интонациями, сложившимися к тому времени в творчестве Эйслера.

тельные средства музыкальной характеристики даже в столь необычных для оперного спектакля картинах — сценах революционной демонстрации и суда.

Черты подлинной театральности отчетливо выступают и в более поздних произведениях Хренникова — в его опереттах «Сто чертей и одна девушка» и «Белая ночь». Композитор обладал всем необходимым для создания музыкальной комедии — острым чувством юмора и даром песенной мелодии, практическим знанием требований сцены. Кроме того, он уже написал много театральной музыки, в которой нередко приближался к этому жанру. Добавим, что он всегда стремился расширить свой творческий диапазон, о чем сам высказывался с полной ясностью: «Я считаю, что композитор должен работать или, во всяком случае, пробовать свои силы во всех музыкальных жанрах» (29).

Вот почему он так легко установил контакт с Московским театром оперетты, где встретился снова со знакомым ему еще по работе над первым оперным спектаклем артистом В. Канделаки, ставшим к тому времени главным режиссером этого театра. Работать было тем интереснее, что и сам театр в ту пору усиленно искал пути расширения привычного тематического и жанрового диапазона, отхода от стандартных опереточных амплуа и создания новых персонажей музыкально-комедийного жанра в его современном облике. Это привлекало композитора, побуждало к обновлению образно-жанрового содержания музыкальной комедии. Хренников писал свою первую музыкальную комедию «Сто чертей и одна девушка» (либретто Е. Шатуновского) в расчете на коллектив Московского театра оперетты и в сотрудничестве с ним. Он избегал упрощенных решений, насыщал пьесу интересными дуэтами и другими ансамблями, писал широко развернутые танцевальные номера — словом, стремился сделать свое произведение чем-то бóльшим, чем «пьеса с музыкой» вроде тех, что часто появлялись в репертуаре. Композитор, пришедший к оперетте с большим опытом работы над комической оперой, не хотел и думать о таком решении, тем более что ему хорошо были известны и традиции классической оперетты.

Хренников хотел написать *русскую* оперетту не только по сюжету, но и по музыке, по складу мелодии, связанной с особенностями его неповторимого интонационного мира. Он быстро освоился с новой лирической и

комедийной сферой. И если лирика предстает в привычном для композитора облике распевных, свободно льющихся мелодий, то в комедийных эпизодах часто выступают подчеркнуто шаржированные черты. Они порождены содержанием пьесы, сатирически разоблачающей сектантское суеверие, полной невероятных, нарочито буффонадных ситуаций. Нелегко совместить в одном произведении столь различные элементы. От композитора здесь требуются такт и умение, которые он и выказывает в своей оперетте.

В музыке Хренникова разнохарактерные эпизоды объединены единством почерка, а жанровые контрасты являются опорными вехами конструкции. В оперетте, где музыкальные номера чередуются с разговорными, это особенно важно: без такой внутренней связи она может превратиться в собрание разрозненных номеров. Композитор противодействует этому различными средствами, в частности организующей силой повторов тематического материала.

Сектантам и их хитрому вожаку Агафону в этой истории противостоят лесник Григорий и корреспондентка районной газеты Варя, смело отправившаяся в глухую деревню, чтобы разоблачить суеверие. Композитор с присущим ему остроумием создает острогротескные сцены. Таковы куплеты Агафона с хором «Клевета». Рядом с ними убедительно раскрываются лирические характеристики действующих лиц — Вари, Степаниды, Григория. В гаданье Степаниды, где интонация жестокого романса переходит в гротескный вальс, в романсе Григория, с его энергичным поворотом мелодии, в ариозных эпизодах партии Вари — всюду явственно выступает типично хренниковская песенная интонация лирического плана. Особенно удачны дуэты Степаниды и Григория. Первый из них привлекает неповторимой интонацией мелодии, изящной гармонизацией, лирической теплотой и задушевностью. Дуэт интересен и по своему построению, в нем есть эпизод разговора на музыке, вполне уместный в жанре оперетты.

Что касается Агафона, то кроме песни «Клевета» в его партии выделяются «Песенка французенки Моти» (нечто вроде пародированной шансонетки) и лапидарная по ритму и интонации песня «Я ероплан», в которой раскрывается буйная и необузданная натура вожака сектантов. Мотив «ероплана» захватывает и Варю, повторяющую его вслед за Агафоном. Его музыкальная

характеристика гораздо ярче той, которая дается в тексте: в ней острота и рельефность интонации, точно найденная мера шаржа, не превращающегося в карикатуру.

В целом музыка оперетты увлекательна, мелодически насыщена, обнаруживает в авторе точное чувство жанра. Она связана многими нитями с предшествующими произведениями Хренникова, органично входит в его искусство.

Премьера оперетты состоялась в Москве 16 мая 1963 года и привлекла живейшее внимание публики и прессы. Одна из рецензий была написана таким мастером музыкальной комедии, как Ю. Милютин. Скоро оперетта появилась на сценах театров Одессы, Свердловска, Новосибирска, Ленинграда и Баку (где на спектаклях присутствовал автор), Ярославля, Красноярска, Ростова-на-Дону — словом, обошла многие театры нашей страны. Успех воодушевил композитора на продолжение работы в этом жанре, и в 1967 году он написал еще одну оперетту — «Белая ночь» (пьеса Е. Шатуновского). Хренников работал снова в сотрудничестве с Московским театром оперетты, где встретился с уже знакомым артистическим коллективом.

«Белая ночь» названа исторической хроникой, в ней даны зарисовки событий кануна свержения самодержавия и — далее — первых дней победы пролетариата: тематика совершенно новая для жанра музыкальной комедии. Но авторы нашли возможный поворот темы, сосредоточив внимание на сатирическом разоблачении старого мира, начиная сверху, от самодержцев, — вплоть до незаметных, но страшных слуг режима. Перед зрителем проходит галерея образов и ситуаций, очерченных в резко гротескном плане, и на этом фоне выделяется во всей своей реальности фигура матроса-революционера Иллариона Бури и его друзей. Таким образом, музыкальная комедия приобретает подчас черты музыкальной сатиры или героической романтики, особенно ощутимой в прологе и в характеристике матроса. Как и всегда, композитор очень активен в поисках жанрово-интонационной сферы, непохожей на ту, которая отмечает его первую оперетту. В музыке «Белой ночи» явственно выступают три пласта: отголоски революционной песенности, связанные с образом Иллариона Бури, романс (нередко салонного типа) и куплеты эстрадного характера. Взаимодействие этих интонационных

сфер приобретает драматургическое значение, о чем автор неизменно заботится, стремясь к цельности общего развития, объединяющего эпизоды музыкальной хроники.

Зритель переносится в зал суда, в тюрьму, где томится осужденный на смерть Илларион Буря, на придворный бал и во дворец Юсупова (сцена убийства Распутина), в игорный дом, в Зимний дворец (сцена бегства Керенского). Через все события проходит красной нитью образ Иллариона Бури — борца за народное дело, обрисованного мужественными, суровыми и решительными интонациями. Он противостоит силам старого мира, начиная с Керенского и Распутина и кончая жандармами, провокаторами и иностранным разведчиком Шеннером, играющим немаловажную роль в событиях пролога и эпилога пьесы.

В типичную атмосферу оперетты вводит музыка многочисленных куплетов — бойких, живых, остроумных, часто проникнутых духом сатирического разоблачения. В них привлекает ясность ощущения жанра, верно схваченный и по-своему воспроизведенный тон уличной задорной песенки (газетчица Муся) и легкомысленной шансонетки (Пуришкевич, князь Дмитрий Павлович и Распутин). Композитор рисует яркие сатирические картинки, а иногда и карикатуры, опять-таки вполне уместные в жанре оперетты.

Другой пласт — романсовый — раскрывается в партии Долли, начиная с ее первого выхода (медленный печальный вальс «Темной ночью на пристани», становящийся ее лейтмотивом), в романсе Юсупова, написанном в цыганско-салонной манере, и особенно в романсе полковника («Бегут весенние ручьи»), где во всей полноте выступает задушевная лирическая интонация (пример 16). И не случайно романс неизменно привле-





кает внимание не только зрителей, но и участников спектакля. Это одна из мелодических кульминаций спектакля, постоянно оживляемого сопоставлениями интонационных пластов, — излюбленный прием автора «Белой ночи».

В музыке «Белой ночи» выделяются такие выразительные эпизоды, как раздольная песня «Русская метелица», сопровождающая прогулку политических арестантов, и заключительный хор «Растаял черный снег в России» — боевой, призывный, мужественный. Все песни несут важную драматургическую функцию, являясь неотъемлемыми звеньями действия.

Музыка оперетты Хренникова построена по принципу чередования отдельных номеров. Среди немногочисленных развернутых сцен назовем картину суда — злую и острую карикатуру на царское правосудие. В том же сатирическом плане воспринимаются «Марш женского батальона» и картина бегства Керенского.

Премьера «Белой ночи» состоялась на свердловской сцене 7 октября 1967 года, а 23 ноября — в Московском театре оперетты. Вскоре спектакль появился и в других театрах. На Всесоюзном конкурсе музыкальных произведений в ознаменование 50-летия Октября «Белая ночь» была отмечена первой премией.

В непосредственной близости, в соседстве с «Белой ночью» было написано еще одно сценическое произведение — опера «Мальчик-великан» (либретто Н. Шестакова) для Московского государственного детского музыкального театра. Опера-сказка «Мальчик-великан» связана сюжетно с пьесой «Мик», с которой много лет тому назад началась театральная деятельность композитора. Но хотя в опере и сохранился ряд номеров из музыки к этому спектаклю, она является вполне самостоятельным произведением, в котором выступают черты жанра диалогической оперы: музыкальные номера

соседей в ней с разговорными эпизодами. Это первая жанровая трансформация музыки к драматическим спектаклям, занимающим важное место в творчестве Хренникова, что свидетельствует о жизненности и художественной ценности первоисточников.

Обращение к детской аудитории определило особенности трактовки сказочно-сатирического сюжета, в котором есть и серьезный мотив — обличение мира эксплуатации и произвола. Под стать сюжету и музыка — живая и остроумная, лаконичная в своих формах, простая по языку, доступная детской аудитории, но отнюдь не примитивная. Все дело в том, что в букете мелодий оперы-сказки есть черты точно намеченной характерности. Они выступают в самом интонационно-ритмическом рисунке, не требуя дополнительных зрительных впечатлений. Яркая образность и эмоциональность — главное достоинство по-настоящему театральной музыки «Мальчика-великана».

В сопоставлении песен, куплетов и несложных ансамблей возникает музыкальная драматургия произведения, окаймленного музыкой пролога и эпилога — картинами леса и свободной жизни его обитателей, противопоставленными миру обмана, насилия и несправедливости, который стремится утвердить свое господство в трех действиях оперы. Против него выступают смелые и мужественные люди. Пусть все это разворачивается в рамках веселого сказочного повествования — за ним встает правда реальности, выводящая за пределы развлекательной фантастики, заставляющая призадуматься над увиденным. А это — важная задача детского театра: развивая фантазию, воспитывать сознательное восприятие жизни.

Музыкальный лейтмотив спектакля — песня, которая в первый раз звучит в устах Ганса-оленья, затем повторяется дважды, завершая действие как его конечный вывод. Суровая по мелодическому складу, четко поступательная, почти маршеобразная, она была сочинена композитором еще в 30-е годы для спектакля «Мик» и запечатлела некоторые черты популярных в то время песен Х. Эйслера, обладая в то же время типичными для музыкального языка Хренникова чертами. К песне Ганса-оленья примыкает и печальный монолог сторожа зверинца, сочувствующего страданиям мнимых зверей (ведь на самом деле под их шкурами скрываются бедняки, нанятые за гроши хозяйкой зверинца мадам

Ехидной), и лирический вальс его дочери Майи, проникнутый теплым чувством, столь непохожий на музыкальные зарисовки мира угнетателей. Они выступают в куплетах Ехидны и Диктатора, в песенках и дуэтах его детей Аксалотля и Амблистомы — в них царит бездумность и щеголеватость, за которыми скрывается пустота и бесчеловечность. Прimitивно-грубоватыми средствами охарактеризованы верные слуги Диктатора: полицейский Доберман и его помощник — сыщик Постный Сахар. В куплетах Добермана и в его дуэте с Постным Сахаром преобладает лапидарность нарочито огрубленной интонации и ритма.

Если характеристики действующих лиц даются в музыке, то перипетии сценического действия выявляются по большей части в разговорном тексте. Такова особенность построения этого произведения, интересного в качестве одного из вариантов жанра детского музыкального спектакля.

В 1983 году Хренников возобновил творческое сотрудничество с коллективом Музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. Собственно говоря, связи с ним никогда не прерывались: ведь на сцене театра постоянно шли его оперы. Но теперь он написал новое произведение для этого коллектива и снова работал в сотрудничестве с ним. Так появилась комическая опера «Доротея».

Композитор обратился к сюжету знаменитой комедии Р. Шеридана «Дуэнья», не раз шедшей на нашей сцене и вдохновившей одноименную оперу С. Прокофьева. Либретто написал Я. Халецкий, с которым композитор уже работал в 1978 году над одноименным телевизионным фильмом. Разумеется, в опере в связи с требованиями жанра все изложено по-иному. Нелегко было найти свой путь решения творческой задачи, сказать свое слово. И композитору это удалось: он нашел свой строй интонаций, свои аспекты трактовки образов действующих лиц, прежде всего — Доротеи.

Как и в других сценических произведениях Хренникова, здесь проявилось его умение создавать красивые и пластичные мелодии. И не случайно одна из первых статей, посвященных «Доротее», озаглавлена автором, Р. Габичвадзе, «Щедрая россыпь мелодий». Но дело не только в красоте мелодий, а в том, что они становятся средством характеристики действующих лиц. Каждый герой имеет свои точно найденные интонации, играющие

важную роль в драматургическом развитии — очень динамичном, как это и должно быть в комической опере. Вокальные и танцевальные номера чередуются в ней с разговорными интермедиями в традициях классической оперы-буффа. Сочетаются они очень непринужденно, незаметно переходя от музыки к разговору, создавая живое комедийное действие, полное контрастов и неожиданных поворотов. Это и позволило развернуться во всю ширь лирико-комедийному дарованию композитора: цепь происшествий оживает в его темпераментной и остроумной музыке.

Россыпь мелодий — вещь прекрасная, радостная для слушателей, но обилие материала обязывает композитора найти пути объединения его в единой концепции. Автор «Доротеи» достигает этого интонационными перекличками, умело организованными и драматургически обоснованными повторами. Пример — Серенада Антонио. Эта прекрасная мелодия, появляющаяся уже в первой картине, звучит затем в различных ситуациях, чтобы окончательно утвердиться в финале. В музыке «Доротеи» есть немало таких интонационных связей, скрепляющих развитие.

В нем отчетливо намечены три музыкально-сценические линии. Напомним, что в комедии Шеридана и в либретто оперы речь идет о трех парах — Доротее и Мендосо, Антонио и Инессе, Фернандо и Леоноре. Их взаимоотношения, их борьба за счастье, которая становится причиной многих происшествий, и составляют сущность действия. Главной движущей силой является Доротея — обаятельная и волевая, добывающая своего счастья, она вместе с тем помогает общей благополучной развязке. Эти три линии проведены через всю пьесу, в каждой из них есть кульминация — вокальные номера, нередко сочетающиеся с танцем либо переходящие в него.

Полнее и многограннее всех очерчена Доротея, стремящаяся к достижению поставленной цели — к выходу из подчиненного положения. И если ее первый номер («Где-то вдали, накинув плащ») носит задумчиво-грустный характер, то очень скоро в ней созревает решимость, которой проникнута песня-танец «Теперь быстрее за дело, нельзя иначе» и дуэты с Мендосо, а также ряд песен. Среди них выделяется цыганская песня «В желтый бубен солнца бьет бродяга ветер», утверждающая черты волевой активности, приносящие Доротее победу над

Мендосо. Центральное место в его роли занимает баллада «На свете жил сеньор не старый, хотя уже немолодой» с ее очень броской мелодией, являющейся основной характеристикой этого персонажа. Аналогичные по своему значению вокальные номера есть у каждого из главных действующих лиц. Уже говорилось о Серенаде Антонио. Фернандо также ярко обрисован в своем Романсе. Его возлюбленная — Леонора — охарактеризована песней-танцем «В целом мире в этот вечер ты и я». Важную роль играют также разнообразные ансамбли, естественно возникающие в ходе действия. В его развитии много оригинального, начиная со вступления, где наряду с оркестром звучат и голоса главных действующих лиц, как бы представляющихся зрителям. Это очень театральное, как, впрочем, и вся музыка оперы.

«Доротея» стала интересной страницей советского оперного искусства. В ней можно заметить черты близости к той форме современного музыкального театра, которая называется мюзикл, но его элементы включены в систему оперных традиций. «Доротея» — это комическая опера, написанная своеобразно мыслящим композитором с той эмоциональной непосредственностью и темпераментом, которые всегда находят отклик в театральном зале.

Год спустя после «Доротеи» на той же сцене появилась еще одна комическая опера Хренникова — «Золотой теленок» на сюжет одноименного романа И. Ильфа и Е. Петрова (либретто Я. Халецкого и И. Шароева). Герои популярнейшего романа выступают на сцене музыкального театра в сатирическом представлении. Как и всегда, композитор искал интонационную сферу, в которой можно было бы убедительно воплотить образы действующих лиц. Он во многом исходит из хорошо ему известных жанров и мелодических оборотов бытовой и эстрадной музыки 20-х годов. Эти интонации органически включаются в атмосферу увлекательного повествования о приключениях искателей легкой наживы во главе с Остапом Бендером. Приключения, так же как и их герои, памяты всем и не нуждаются в напоминании. Надо лишь сказать, что при прочтении романа композитор ощутил потребность противопоставить им положительное начало. Так появились молодежные хоры строителей Магнитки — представителей нового мира, которому принадлежит будущее. Это вносит новые черты в общую концепцию произведения.

Опера построена на чередовании кратких, а иногда и более развернутых эпизодов. Их много, как требуется сюжетом, ведь перед нами проходят все главные персонажи романа, мелодически точно охарактеризованные куплетами, балладами и танцами. Эпизоды сменяют друг друга в стремительном темпе. Так создается веселое и остроумное представление, насыщенное вокальными номерами, чередующимися с танцем, а иногда и переходящими в него. Опера «Золотой теленок» написана в двух действиях.

Главное место отведено Остапу Бендеру и его поединку с «подпольным миллионером» Александром Корейко. В то же время в музыке возникают и запоминающиеся образы других действующих лиц. Пульс действия начинает биться уже в прологе, где Остап Бендер и Шура Балаганов выступают на авансцене перед закрытым занавесом, вводя зрителей в курс своих «деловых» намерений. Этот пульс не ослабевает до последней сцены, где развенчивается «голубая мечта» великого комбинатора.

Черты облика Остапа достаточно четко выступают уже в прологе. Но особенно полно они проявляются в балладе «Не суетись, приятель, судьбу свою не комкай» с ее точно найденной ритмоинтонацией, передающей апломб Остапа, твердо уверенного в возможности достижения заветной цели. Мелодия баллады повторяется в дальнейшем дважды, обозначая важные точки в развитии действия. Так, ее мотив возникает в сцене, где Остапу удастся проникнуть в тайные махинации Корейко, она звучит и в заключительной сцене. Кульминация «голубой мечты» — танго, сопровождаемое звучанием женского хора. Кроме того, Бендер участвует во многих ансамблях, в том числе в дуэте с Зосей Синицкой, где его интонации несколько смягчены. В целом же в его облике подчеркивается самоуверенность и самовлюбленность.

Точные музыкальные характеристики найдены и для спутников Остапа. Они непохожи друг на друга, как это показывает, например, сопоставление интонаций Балаганова, стремящегося во всем приблизиться к своему шефу, и Паниковского с его несколько плаксивым, а иногда ворчливым тоном. Очень выразителен монолог «зиц-председателя» Фунта, выдержанный в пародийно серьезном тоне. Монолог прозвучал в спектакле в исполнении В. Канделаки, чье творческое общение с ком-

позитором началось еще в дни постановки оперы «В бую».

Своеобразен мелодический рисунок эпизодов, в которых выступает «подпольный миллионер» Корейко. В нарочито трафаретной мелодии его баллады «Такие времена» раскрывается опустошенность натуры стяжателя. А в его дуэтах с Зосей звучат лирически-сентиментальные ноты, несколько неожиданные, но вполне возможные в момент, когда Корейко размышлял об устройстве личной жизни.

На сцене появляется и колоритнейший персонаж из романа «Двенадцать стульев» — мадам Грицацуева, разыскивающая своего исчезнувшего мужа — неуловимого Остапа. Ее комически подчеркнутая пылкость воплотилась в мелодии ариозо «Где он? Где он? Верните мужа», по своей патетике приближающейся к жанру жестокого романса в той его разновидности, которая была в моде в конце 20-х годов. Этот мелодический образ возникает и в дальнейшем, внося неожиданный эмоциональный контраст в суету событий, связанных с осуществлением планов «великого комбинатора».

Вместе со своими компаньонами Остап Бендер целиком поглощен поисками путей легкого обогащения. Он не обращает внимания на кипение новой жизни, чуждый и далекий ей, как показано и в романе. В опере этот момент подчеркнут появлением на сцене молодежи, уверенно идущей в будущее. Уже говорилось о молодежных хорах, надо добавить, что они также отмечены приметами времени, воскрешают мелодику и фактуру типичных песен 20-х годов, перефразированных современным композитором и ставших важным фактором общей концепции. Молодежная песня завершает оперу, окончательно развенчивая мечты Остапа Бендера, произносящего на этом фоне свою итоговую реплику: «Придется переквалифицироваться в управдомы».

Герои романа, перенесенные на сцену музыкального театра, зажили новой жизнью, сохранив свои хорошо известные всем черты. Композитор нашел верный тон сатирического повествования, проявил интонационную чуткость, позволившую живо воссоздать облик персонажей. Это и привлекает внимание зрителей к его опере.

60-е и 70-е годы были ознаменованы для Тихона Хренникова первым обращением к области хореографии. И здесь возродились в новом облике некоторые из его более ранних работ для театра. Сам факт обраще-

ния к тематизму ранее написанных произведений, переработка их материала в других формах и жанрах не является чем-то необычным — такие примеры нередки в истории музыки. В данном случае речь идет не о транскрипции, а о новом жанровом претворении одного и того же сюжета, при котором композитор, естественно, использовал свои прежние мелодические находки. Конечно, при этом они приобретали несколько иное значение в условиях другого жанра. В балетном спектакле театральная музыка должна была обрести качества хореографичности и симфонической масштабности. При такой переработке популярные мелодии обретали новую жизнь в произведениях вполне самостоятельного значения. Это относится в первую очередь к балету «Любовью за любовь» на сюжет шекспировской комедии «Много шума из ничего».

Композитор не случайно возвратился к музыке вахтанговского спектакля, она уже жила самостоятельной жизнью и в концертной сюите, и в эстрадном исполнении песен, завоевавших любовь публики еще в довоенные годы. О них вновь напомнил фильм-спектакль, появившийся на экранах в 1956 году. Несколько позднее Хренников ввел эти мелодии в партитуру комической оперы «Много шума из-за сердец», а затем — в балет «Любовью за любовь», поставленный впервые в Большом театре, а вскоре обошедший сцены многих городов и стран. Балет явился самым значительным претворением музыки знаменитого вахтанговского спектакля, о чем свидетельствует его устойчивый успех у публики. Вот что рассказывает сам композитор о работе над балетом: «Я охотно согласился на это предложение — музыка, в которой было очень много острых танцевальных ритмов, смогла лечь в основу танцевально-хореографического представления. Предполагалось вначале, что наш балет будет одноактным, но в процессе работы мы почувствовали, что развитие интриги, события шекспировской пьесы требуют второго акта. Таким образом, пришлось дописать больше половины музыки...» Автор добавляет: «В новом балете музыка получила совершенно иное развитие и новую форму» (35). Словом, в первом опыте в новой для него области композитор показал самостоятельность решения сложных задач современной хореографии.

Слушая музыку балета, написанного по сценарию выпускницы ГИТИСа француженки В. Боккадоро (в

сотрудничестве с Б. Покровским), мы встречаемся с давно известными и любимыми мелодиями. Они звучат в своей неуываемой прелести, но в новой функции: становятся опорными пунктами развития музыкальной драматургии, в которой есть размах и динамика. Работая над партитурой балета, композитор сочинил много музыки, необходимой для раскрытия характеров и сценических ситуаций, для создания танца, проявив легкость фантазии, в которой рождаются ярко комедийные образы, естественно сочетающиеся с обаятельными лирическими эпизодами. В потоке общего симфонического развития знакомые мелодии приобретают значение лейтмотивов, связанных с отдельными ситуациями либо выполняющих роль драматургического обобщения. Так, мелодия песни «Как соловей о розе», появившаяся в первой сцене лишь как один из ее эпизодов, становится в финале апофеозом любви. С другой стороны, Песня пьяных теряет свой первоначальный чисто жанровый смысл и становится живописным фоном картины заговора Дон-Жуана, Конрада и Барахио, строящих планы мести Геро и Клавдио. Ее гротескные образы полностью переосмыслены в иной ситуации, требовавшей к тому же зримого хореографического решения. Аналогичная метаморфоза произошла и с другими песенными темами, обретающими свое хореографическое амплуа и входящими в общую линию музыкально-сценического развития.

Среди новых тем выделяется поэтичная мелодия, своего рода лейтмотив Бенедикта, полный романтического обаяния; он проводится целиком в сцене возвращения Бенедикта. Композитор естественно связывает воедино старые и новые мелодии, включая их в музыкальную ткань большого балетного спектакля. Конечно, сочиняя балет, он учитывал опыт оркестрового переложения песенных мелодий, вошедших в концертную сюиту «Много шума из ничего». Однако теперь перед ним встали более сложные задачи: речь шла уже не о показе мелодий в новой тембровой оправе, а о создании на их основе музыкально-хореографического произведения. Впрочем, выразительная сила знакомых мелодий полностью сохранилась, они дают подчас достаточно материала для построения небольшой картины, не претерпевая при этом почти никаких изменений. Так, музыка сцены «Клавдио просит руки Геро» построена на повторении его песни «Амур крылатый, шаловливый». Од-

нако в большинстве случаев тема песни является лишь зерном, из которого вырастает большая сцена. Одна из них — бал-маскарад в герцогском дворце — изобилует ритмически острыми эпизодами, дающими основу для оживленной пантомимы, в которую вклиниваются и чисто танцевальные эпизоды: вариация Бенедикта, вариация Служанки, оригинальная по своему ритмическому рисунку сцена пикировки Беатриче и Бенедикта. В том же настроении выдержан их дуэт, идущий в капризных пунктирных ритмах, он остроумен и задорен, полон неожиданных контрастов. Композитор постоянно заботится о танцевальности музыки, точно чувствует балетную специфику.

Заговор с целью оклеветать Геро в глазах Клавдио, картина ее мнимого свидания с Барахио, построенная на мотиве его нарочито фамильярной серенады, вариация Служанки (на материале вариации Геро — вполне оправданный повтор, ведь служанка разыгрывает роль госпожи) — все это вмещено в рамки большой комедийной сцены, которая заканчивается скандальным расторжением помолвки Клавдио с Геро.

В сценах Бенедикта с Беатриче, затем — с Клавдио снова возникает его лейтмотив, изменяющийся в различных сценических ситуациях. Он звучит и в заключении сцены, становясь основой одного из излюбленных композитором «дуэтов дружбы», на этот раз — хореографического. В дальнейшем привлекает внимание большой монолог «Раскаяние Клавдио», построенный на эмоциональном нарастании мелодии широкого дыхания. С этим монологом резко контрастирует гротескный «Танец уродливой „сестры“ Геро». А дальше, как вершина в развитии драматургической линии Геро и Клавдио, появляется большое адажио, построенное на первой теме героини, приобретающей еще большую широту и динамическую напряженность. Аналогичная сцена Беатриче и Бенедикта написана в более оживленном движении. Балет завершается общим танцем и «Апофеозом любви», построенным, как уже говорилось, на мелодии песни «Как соловей о розе». Это еще один балет на шекспировскую тему, отмеченный самостоятельностью творческого подхода и своеобразием композиторского почерка.

Балет Хренникова представляется значительным вкладом композитора в хореографическое искусство, а вместе с тем интересным примером нового жанрового

прочтения песенного материала. Композитор продолжил искания в этой области. Так, вслед за первым произведением он выпустил в свет еще один балетный опус. На этот раз Хренников вернулся к музыке спектакля «Давным-давно», которая уже возродилась в фильме «Гусарская баллада», а теперь вошла в партитуру одноименного балета, поставленного впервые в Ленинграде, а потом в Москве на сцене Большого театра. Из музыки драматического спектакля в балет вошло немного, но зато каждая из этих мелодий была общеизвестной, широко популярной, что придавало им особую конкретность. Теперь их характер несколько изменился, но сохранилась яркая образность и изящество музыки.

При работе над вторым балетом композитору пришлось написать много новой музыки, необходимой в качестве основы большого, многопланового хореографического спектакля. Значительную часть первого акта — в доме Азаровых — занимает картина бала, решенная в традициях жанра с торжественным, пышным полонезом, с обязательной мазуркой, написанной с лихостью и даже щегольством. Мазурка прерывается приходом губернатора, объявляющего о вторжении наполеоновской армии. Во втором и третьем актах господствуют батальные эпизоды, гусарские и партизанские сцены, написанные в том условно-балетном плане, который вполне соответствует как требованиям жанра, так и самому характеру сюжета. В чередовании танцевальных сцен особенно отчетливо выступают лирические эпизоды, связанные с характеристикой героини — Шуры Азаровой. Перед композитором открывались большие возможности для сочинения разнообразной импульсивной и темпераментной музыки, к чему предрасполагали и особенности его дарования.

Естественно, что в центре внимания находится Шура, ведь она главное действующее лицо, проходящее через всю вереницу событий балета. Шура сразу появляется на сцене в гусарском мундире, ее первая вариация построена на четко ритмизованной, почти маршеобразной мелодии (в спектакле «Давным-давно» это песенка «Прелестница молодая»). Легкость очертаний и упругость ритма преобладают также в сцене урока фехтования. А рядом с этими эпизодами — первый наплыв лирического чувства, выраженного в спокойно-напевной мелодии вальса, тонкого в своих тональных сопоставлениях. Он повторяется еще раз в конце первого акта (пе-

ред прощанием Шуры с родным домом), основанного на теме одной из самых известных песен Хренникова — Колыбельной Светлане. Так уже в экспозиции создается разнохарактерная основа музыкального образа, благодарного для хореографического воплощения.

Обе линии развиваются и в дальнейшем: первая — в батальных сценах, где повторяется еще раз задорная мелодия первой вариации, вторая — в сцене партизанского привала, на котором Шура встречает Ржевского. Она подводит к эмоциональной кульминации в большом дуэте, заставляя вспомнить о ряде аналогичных эпизодов симфонической и оперной музыки Хренникова. Музыкально-драматургическое развитие образа Шуры от ее первой вариации до заключительного дуэта логично и впечатляюще.

Ее музыкальная характеристика рельефно выступает на фоне массовых сцен второго и третьего актов. В них господствует подвижная, почти полетная в своей устремленности музыка, иногда — в обрисовке образов неприятеля — несколько гротескная. Такова начальная сцена второго акта («Войско французов движется») с его легкой, напоминающей шансон мелодией, звучащей в высоком регистре. В третьем акте композитор вспоминает напев куплетов Лепелетье («Жил-был Анри Четвертый»), вначале шутливо-беззаботных, а в сцене глумления над куклой неожиданно приобретающих неистово-разгульный характер, являя собой интересный пример музыкально-сценического развития. Еще один штрих этой сцены — последование мрачных, точно оцепенелых септаккордов.

В музыке гусар и партизан Давыда Васильева много моторных стремительных эпизодов, построенных на непрерывном движении, однако есть и лирика, которой окрашена, например, сцена партизанского привала. Композитор возвращается к мелодии песни «Давным-давно», приобретающей новый оттенок в синтезе воспоминаний и реальности. Лирическое начало особенно явственно в третьем действии — в сценах в разрушенном доме Азаровых, где важная роль отведена Колыбельной Светлане и напевной мелодии, сопровождающей появление старика Азарова. Можно даже сказать, что в конце происходит переключение в лирическую сферу, откуда действие снова возвращается в реальность войны: гусарский отряд получает приказ выступить в новый поход, Шура в неудержимом порыве бросается вслед за уходящими

и присоединяется к ним. В заключительных страницах выразительно и символично сопоставляются лейтмотив Шуры и мелодия «Давным-давно».

Обращение к старым мелодиям, хорошо известным каждому любителю музыки, не выглядит ретроспективно: они органически входят в партитуру балета, спаянную единством стиля и замысла, становятся опорными точками в его развитии. Как и в своем первом балете, композитор решает сложную проблему жанрового переосмысления, не повторяя уже найденного, исходя из иной драматургической концепции. Это делает музыку балета впечатляющей для слушателя и воодушевляющей для исполнителей. Изящество ритмических контуров и оркестрового колорита отличает партитуру «Гусарской баллады», написанную с полным пониманием специфики жанра. Хренников сказал однажды, что можно станцевать любую музыку, но если речь идет о балетном спектакле, то главное значение приобретает образная характерность в сочетании с точностью ритмического рисунка, удобного для исполнителя. Эти качества есть и в музыке его балета, контрасты движения, колорита и эмоций естественно входят в сферу комедийного балета, за событиями которого выступает значительное жизненное содержание. Оно обусловило успех «Гусарской баллады» на балетной сцене, как и ранее написанной музыки к драматическому спектаклю и фильму.

Балет Хренникова был поставлен во многих театрах, прочно вошел в репертуар. Он утвердил стремление композитора продолжать работу в этом жанре, о чем говорят и его высказывания на страницах печати, и сама творческая практика.

Перу Хренникова принадлежит еще один балет — «Наш двор», рассчитанный, как это указывается в предисловии к его клавиру, на детское исполнение. Участниками этого балета должны быть младшие школьники, и только одна роль предназначена для подростка. Сюжет и состав исполнителей определили характеристику персонажей и содержание сцен, в которых при всей несложности разворачивающегося действия достаточно материала для построения живого и остроумного спектакля, способного увлечь маленьких исполнителей и зрителей.

В сценарии балета все связано с перипетиями детских игр в «красных» и «белых», в которые вплетено и

реальное жизненное содержание. Сложная ситуация, подвергающая испытанию нравственные качества участников, складывается не только в игре, но и на самом дворе, где дети сталкиваются с грубостью и деспотизмом одного из подростков. Им необходимо найти в себе силы для борьбы с ним и, опираясь на связывающую их дружбу и товарищество, отстоять справедливость. Авторы балета полагают, что он должен воспитывать в детях честность, храбрость и чувство товарищества. Таким образом, самодеятельный спектакль служит не только развлечению, но и воспитанию характера. В соответствии с возможностями исполнителей, балет невелик по размерам, состоит всего из нескольких сценок, каждая из которых конкретна в своем сюжетном развертывании как одно из звеньев игры. В первой происходит схватка «красных» и «белых», затем следует столкновение детей с хулиганствующим подростком, который требует от них подчинения своей воле, что ведет к резкому обострению ситуации, к борьбе. Действие балета завершается дивертисментом, общим танцем дружбы.

Хренников был одним из первых композиторов, позаботившихся о создании балетного спектакля, отвечающего быстро растущим запросам детской самодеятельности, в которой наряду с хоровыми появляется все больше хорошо подготовленных хореографических коллективов, способных решать сложные задачи постановки спектакля. А это имеет важное значение как в чисто воспитательном, так и в общеэстетическом плане.

Музыка балета в значительной части скерцозна, изящна, она воссоздает атмосферу непринужденной детской игры, лишь ненадолго нарушаемой более сложными ситуациями, она способна не только заинтересовать маленьких исполнителей, но и пробудить их фантазию, активно вовлечь в пантомимы и танцевальные сцены, в которых перед ними раскрываются широкие возможности творческого самовыражения. Действие развертывается в непрерывной ритмической пульсации триольных и пунктирных рисунков. Живо идет детская игра, остро и характерно очерчен нарушитель спокойствия, увлекателен общий танец, где простота мелодии и гармонии оттеняется неожиданными штрихами. Эти приемы использованы органически оправданно, они находят выражение и в танце, усиливая производимый эффект. Танцевальные сцены здесь наиболее яркие, в них нет

иллюстративности, как в пантомимах. Они органически входят в веселую атмосферу спектакля.

Он ставился также и силами учащих хореографических училищ, приобретая новую степень сценической выразительности, которая едва ли могла быть достигнута участниками самодеятельности. Опыт композитора заслуживает пристального внимания: репертуар детских коллективов становится все разнообразнее, их значение в развитии нашей массовой культуры постоянно возрастает. С этой точки зрения, балет «Наш двор», так же как и опера «Мальчик-великан», свидетельствует об активности композитора как деятеля музыкального воспитания. Об этом говорят и его выступления в печати, а также на различных съездах, пленумах и конференциях. Вопросы эстетического воспитания неизменно включались им в отчетные доклады на съездах композиторов. Музыкальному воспитанию детей была посвящена речь Хренникова на XII съезде ВЛКСМ.

Композитор много делает и для распространения музыкальной культуры среди взрослых. Здесь надо сказать о его участии в деятельности народных университетов культуры. В течение многих лет Хренников состоит ректором одного из них, созданного на Московском автомобильном заводе имени Лихачева. Он возглавил также университет музыкальной культуры при Московской консерватории. Это приблизило композитора к интересам и запросам широких масс, встречи с которыми всегда были для него важными и значительными событиями творческой и общественной жизни.

В этой связи надо сказать и о расширении круга авторских выступлений композитора. Они стали особенно частыми в 50-е и 60-е годы, когда состоялись многочисленные концерты из произведений Хренникова, в которых он сам принимал участие в качестве пианиста. Его слушали шахтеры Донбасса, жители старинного русского города Ярославля, он играл в республиках Средней Азии и Закавказья, в Новосибирске и Омске, в Москве, Ленинграде, Риге — словом, маршруты его поездок раскинулись по всей стране. Это содействовало росту интереса к его музыке, а от самого композитора требовало пианистической готовности, невозможной без специальной тренировки, для которой он находил время при всей своей занятости, заботясь о сохранении уровня концертного исполнительства. С выходом на большую концертную эстраду он обрел амплуа композитора-пиа-

ниста, продолжив в этом отношении важную традицию русской музыкальной культуры. Хренников много выступал в эти годы и за рубежом — в Чехословакии, Болгарии, ГДР, ФРГ, Франции, США, Японии и других странах. Его музыка все чаще звучала за границей. Состоялись зарубежные премьеры опер: «В бурю» была поставлена в 1956 году в Дрездене и Братиславе, а в 1959-м — в Русе (Болгария), где шестью годами позже появилась на сцене и опера «Мать». В Болгарии Хренников выступал неоднократно и с концертами, его музыка завоевала там признание, которое нашло выражение в награждении его орденом Кирилла и Мефодия и присвоении ему звания почетного гражданина города Русе. Симфоническая музыка Хренникова звучала во многих странах в исполнении лучших оркестров и дирижеров.

В это же время расширился круг общественной и государственной деятельности Хренникова. В 1955 и 1959 годах он снова избирался депутатом Верховного Совета РСФСР, а в 1961 — Верховного Совета СССР, депутатом которого является и поныне. Это внесло в жизнь новые заботы и обязанности, а также огромное удовлетворение. «Работа депутата, — говорит композитор, — это одна из лучших школ жизни. Она дает возможность ощутить безграничное счастье и высокую честь быть полезным своему народу».

В 1961 году Хренников стал делегатом XXII съезда КПСС, был избран членом Центральной ревизионной комиссии. Он продолжал работу в Советском комитете защиты мира и в Комитете по Государственным премиям. Круг его общественных обязанностей постоянно расширялся. Все больше сил он отдавал этой деятельности, что не отвлекало его, однако, от композиторской работы. Более того, в ней появились новые тенденции: отдав много времени работе для музыкального театра, Хренников все больше сосредотачивал внимание на инструментальной музыке. В 60-е и 70-е годы состоялись премьеры новых произведений Хренникова — симфоний, концертов, балетов, ставшие важными вехами его творческой биографии.

В концертном зале

Конец 50-х годов был ознаменован для Хренникова важными творческими событиями: он вновь обратился к инструментальной музыке, написав в последующее время пять концертов и Третью симфонию. Тогда же начались его постоянные выступления на эстраде с исполнением своего Первого, а затем — Второго и Третьего фортепианных концертов. Это привело к расширению контактов с дирижерами и музыкантами-исполнителями, в общении с которыми возникало много творческих идей, укреплялся интерес к работе в жанре инструментального концерта.

Первым в их ряду появился скрипичный концерт, сочинявшийся в 1958—1959 годах. Возвращение композитора после долгого перерыва к концертно-симфоническому жанру связано с бурным ростом нашего исполнительского искусства, выдвижением ярких молодых талантов, растущей потребностью в репертуаре. Немало инструментальных концертов сочинялось в эти годы в расчете на определенных исполнителей, а часто и в общении с ними. Так работал Т. Хренников, проявляя свойственный ему интерес к конкретным проблемам музыкального исполнительства. Вот как вспоминает Л. Коган о возникновении Первого скрипичного концерта: «Помню, однажды я осторожно наметнул Тихону Николаевичу: вот было бы хорошо, если бы он написал концерт для скрипки. Хренников тогда ответил: „Я думал об этом, и, пожалуй, это намерение осуществится“. И вот, спустя довольно короткое время, он действительно написал скрипичный концерт и предложил мне исполнить его. Надо сказать, что совместная работа, подготовка премьеры доставила мне большую творческую радость. И сам Тихон Николаевич, помнится, был страшно увлечен подготовительной работой, помогал мне, увлекая своей музыкой, своим распахнутым сердцем, своими мыслями» (23, 152).

У композитора всегда сохранялся вкус к концертной виртуозности, которой он и сам отдал дань в качестве пианиста. Отсюда шло ясное понимание специфики концертного жанра. Скрипичная стихия не была ему столь

непосредственно знакома, но он всегда имел возможность посоветоваться по чисто техническим вопросам с таким мастером, как Коган. В партитуре на первый план выступает блестящая разработка сольной партии. Хренников, несомненно, предпочитает тот тип инструментального концерта, в котором солист выходит на первое место в соревновании с оркестром. Это не означает, что им недооценивается роль симфонического развития: партия оркестра богата и содержательна, но скрипка неизменно выступает вперед, ей поручен рассказ о самом главном.

Композитор прекрасно ощущает особенности концертного исполнительства, требования эстрады. Это определяет основной характер музыки, с ее яркостью жизнеутверждения, праздничностью и нарядностью звучания, проникнутого духом молодости и оптимизма. Все это прекрасно сочетается с виртуозной фактурой произведения. Концерт Хренникова, написанный с блеском и размахом, открывает широкие возможности для показа владения техникой и кантиленой, ибо большинство пассажей, не говоря уже о певучих темах, мелодически насыщены. Скрипичная фактура эффектна, пассажи разнообразны; скачки, двойные ноты — все объединяет четкая ритмическая конструкция. Во многих эпизодах возникают прозрачные по звучанию полифонические фрагменты, заметно оживляющие фактуру. Общий характер письма — тщательно детализированный, с точной расстановкой всех штрихов сольной и оркестровых партий.

Скрипка сразу начинает сплетать кружево пассажей, излагая в легком триольном движении энергичную главную тему. Ее разбег захватывает, прерываясь лишь с появлением второй темы, вносящей несколько неожиданный ориентальный оттенок. Она напевна, лирически-спокойна, звучит на фоне изящного, колышущегося сопровождения, составляя разительный контраст динамизму первой темы. Композитор вообще часто пользуется контрастностью в качестве конструктивно-драматургического приема, безотказно воздействующего на слушателя. Контраст становится основным приемом построения формы. Как и в других концертно-виртуозных произведениях Хренникова, за этим скрывается полнота жизнеутверждения, темпераментность, увлеченность богатством инструментальных возможностей, не приводящая, однако, к утере содержательности. Все дело в точно осознанном использовании автором технических

средств жанра, никогда не приобретающих у него первостепенного значения.

Зеркальная реприза первой части неточно повторяет материал экспозиции, приобретающей здесь более динамичный облик. В репризе снова преобладает триольное пассажное движение, которое вводит в каденцию, интересную не только в чисто виртуозном плане, но и в отношении тематической работы. Кода утверждает общий стремительный, даже полетный характер первой части, написанной в блестящем концертном стиле. Слушая ее, испытываешь чувство эмоциональной приподнятости, увлеченности.

Вторая часть разворачивается в плане лирического высказывания. Интонационно она близка миру песни и романса, довольно сложно преобразованному. И здесь с первых же тактов скрипке отведена ведущая роль, ей поручена спокойная кантилена широкого дыхания, звучащая в высоком регистре. Она сочетается с красивыми и выразительными мелодическими линиями кларнета и других инструментов, создавая интересные полифонические построения. Распевная мелодия повторяется несколько раз различными инструментами, украшается орнаментами, которые дальше переходят и в партию солирующей скрипки. *Andante* выдержано в ясном и спокойном эмоциональном тоне, оно точно остров кантилены среди двух быстрых виртуозных частей. В отличие от медленных эпизодов ранних произведений Хренникова с характерными для них эмоциональными нагнета-

17 *Andante espressivo*

V-no solo

V-ni

p

Archl.

pizz.

marcato

ниями, общий тон развития здесь ровный, господствует спокойная мелодия во всей своей певучей силе и обаянии (пример 17).

Динамичный, словно улетающий ввысь финал возвращает в сферу движения, насыщенного танцевальными ритмами. Это истинный праздник виртуозности. Музыка финала, как и первой части, содержит нарастание, которое подчеркнуто настойчивой повторностью краткой ритмической формулы оркестрового сопровождения, перекликающейся со столь же четкой в своем построении партией скрипки. Обаятельная главная тема появляется в сопровождении легко очерченных пассажей трубы. Весь первый эпизод финала пролетает как пестрый хоровод в чередовании реплик солиста и оркестровых подхватов, эффектно заканчиваясь пятипальцевыми пассажами фортепиано, дублированными альтами и виолончелями.

Средний эпизод финала, более спокойный в своем движении, как бы возвращает ко второй, медленной части и скрепляет таким напоминанием общую конструкцию произведения (излюбленный прием композитора). В этом эпизоде звучит певучая тема, излагаемая широко и неспешно в сочетании с отдельными динамичными штрихами. Она воспринимается как островок спокойствия в общей картине финала.

Реприза главной темы показывает ее еще более энергичной: нарастание звучности и пассажного движения традиционно в произведении концертно-виртуозного жанра. Партия скрипки приобретает новый блеск, разветвляясь в почти непрерывном *repetitum mobile* вплоть до самого конца, где броской репликой совместно с оркестром завершает концерт, создавая впечатление внезапно остановившегося разбега пассажей.

Сочиняя концерт, Хренников стремился к ясности и сжатости изложения, к разнообразию фактуры, к мелодической насыщенности. Свежесть и непосредственность музыки нашла путь к сердцам слушателей, тепло встретивших первое исполнение в Горьком, а затем — в Москве, в Большом зале консерватории. Успех был закреплен прекрасным исполнением Леонида Когана, игравшего с присущим ему блеском и артистичностью, с той увлеченностью, которая всегда находит отклик у публики. Скрипичный концерт Хренникова вошел в репертуар Игоря Безродного, блестяще сыгравшего его на фестивале современной музыки в Лос-Анжелесе, где его слу-

шал Игорь Стравинский, и юной в то время японской скрипачки Екко Сато, исполнявшей его во многих наших городах и у себя на родине. Концерт воодушевил композитора на дальнейшую работу: в последующие годы этот жанр неоднократно привлекал его внимание.

Об этом говорит создание в 1975 году Второго скрипичного концерта, который был впервые сыгран Коганом в Ярославле с местным симфоническим оркестром под управлением дирижера В. Барсова. Хренников был уже давно знаком с этим коллективом, всегда проявлявшим интерес к современному музыкальному творчеству, играл вместе с ним свой фортепианный концерт. Не случайно он избрал Ярославль местом своей новой премьеры. Затем концерт был сыгран в Москве и других городах, завоевав признание слушателей. Композитор не повторил концепцию Первого скрипичного концерта, нашел новые принципы построения, новые образы. Правда, во Втором скрипичном концерте также преобладает виртуозность, господствует стихия быстрого движения, ритмической импульсивности, но все это выступает в ином плане, в иной образной сфере, что особенно ощутимо во второй и третьей частях. В музыке много живости и остроумия, неожиданных контрастов. Изложение сжатое, избегающее всего лишнего, в чем также есть черты близости с Первым скрипичным концертом.

Первая часть начинается энергичными пассажами скрипки, играющей без поддержки оркестра и сразу задающей тон быстрого, почти непрерывного движения, в котором возникают краткие мелодические фразы, оттеняющие общую устремленность. Блестящие пассажи, идущие ровными восьмушками, в паузах солирующей скрипки подхватываются оркестром, что придает изложению еще более эффектный характер. Так создается цельный образ первой части, в которой господствует организующая сила ритмического движения, пленяет жизнерадостность и полетность музыки, расцвеченной яркими тембровыми контрастами (пример 18).

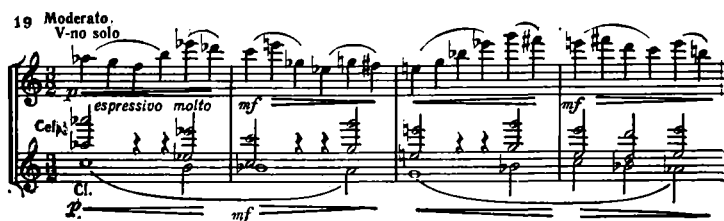
18 Allegro con fuoco

V-no solo



Эту часть можно рассматривать как токкату, в которой моторное начало выступает в четких пассажах скрипки и репликах оркестра, являющегося равноправным партнером ансамбля. При всем богатстве фактуры оркестр ничуть не заслоняет главную партию — композитор внимательно следит за равновесием всех элементов партитуры. Первая часть концерта трудна для исполнителя, но легка для слушателя. Она воспринимается как демонстрация виртуозности, показывает пример мастерского владения спецификой инструмента, являющегося во всем блеске своих возможностей.

Вторая часть, *Moderato*, по характеру музыки, языку и жанровой образности заметно отличается от *Andante* Первого скрипичного концерта. Ее лирика имеет более утонченный характер. Это подчеркнуто не только интонационным обликом *Moderato*, но и перенесением мелодии в высокий регистр, где она обретает прозрачность звучания (пример 19). Тонкость мелодического рисунка,



камерность оркестрового письма создают резкий контраст бурной стремительности *Allegro*. Спокойствие размеренного движения нарушено лишь кратким, более взволнованным эпизодом, поднимающимся к динамической вершине части, после чего умиротворенно звучит реприза: солирующая скрипка, играющая в высоком регистре, вступает в дуэты с кларнетом, флейтой, гобоем и еще раз — с кларнетом. В конце узорчатые скрипичные пассажи сопровождают певучую тему гобоя. Спокойствие последних страниц второй части внезапно нарушается бравурным звучанием финала.

Это один из самых броских финалов Хренникова, поражающий своим размахом и темпераментом, виртуозностью скрипичной партии и полнотой звучания оркестра. Сжато изложенный финал отличается особой цельностью образа. Для него характерны единство фактуры, непрерывность ритмически упругого движения, укра-

шенного богатой гаммой приемов скрипичной техники. Это определяет общий тон звучания, изобилующего оригинально построенными пассажами и разнообразными двойными нотами. Скрипичная фактура здесь значительно богаче, чем в Первом концерте: можно говорить о еще большем углублении композитора в стихию виртуозности. Это определяет общий тон музыки с ее яркой, почти театральной образностью. Радует игра звуковых красок и динамичность мелодий, набросанных крупными, уверенными штрихами.

Оба концерта посвящены композитором их первому исполнителю — Леониду Когану, неоднократно игравшему их в разных городах и странах и, по существу, создавшему традицию интерпретации, ставшую общепринятой при всем различии индивидуальных оттенков.

Рядом с концертами надо упомянуть и Три пьесы для скрипки, в первоначальной редакции в сопровождении фортепиано, а в окончательной, исполненной в концертах фестиваля «Московская осень» 1981 года, оркестровой. Создание этих пьес говорит об устойчивом интересе композитора к скрипке и концертному жанру вообще. Написанные в блестящем стиле, они составляют трехчастный цикл, причем характер и сопоставление частей, так же как и трактовка сольной скрипичной партии, технически разнообразной и благодарной для исполнителя, напоминают о традиционном концертном жанре.

Первая пьеса, «Дифирамб», проникнута настроением радостной возбужденности. Его создает почти непрерывное триольное движение в партии скрипки, которая неизменно находится на первом плане. Мелодическое зерно, построенное на звуках мажорного септаккорда, служит своего рода лейтмотивом части. Лаконично изложенный, цельный в своей образности «Дифирамб» воспринимается как яркая, типично виртуозная пьеса.

Вторая пьеса, «Интермеццо», начинается спокойным напевом двух гобоев. Их мелодия переходит к солирующему инструменту, в то время как у первых и вторых скрипок появляется новая тема. Распевность «Интермеццо» контрастирует устремленности «Дифирамба», возвращающейся в заключительном «Танце».

По своим жанровым признакам «Танец» напоминает скорее всего фантастическое скерцо-тарантеллу. Он написан с блеском и элегантностью, захватывает стремительностью безостановочных скрипичных пассажей, опи-

рающихся на четкую ритмику оркестрового сопровождения, подчеркивающую черты почти хореографической образности. В кружение скрипичных пассажей вступают мелодические фразы отдельных инструментов, оживляющие общее звучание. Это особенно заметно в до-мажорном эпизоде, где у скрипок и валторн появляются элементы мелодической распевности. В конце пьесы нарастают темп и динамика, придавая эффектность завершению всего концертного триптиха.

Для «Танца», начинающегося в тональности фа-диез мажор (тритоновое соотношение с до-мажорным «Дифирамбом»), характерна частая смена тональностей, спаянных продуманностью общего плана развития и единством ритмической структуры. Цельность образа каждой части, контрастность сопоставлений, виртуозность письма — все это позволяет рассматривать пьесы Хренникова как страницы скрипично-концертного жанра. Как и его скрипичные концерты, они привлекают яркой виртуозностью и жизнеутверждающим характером музыки.

В несколько ином плане написан виолончельный концерт (1964), в котором виртуозное начало не имеет преобладающего значения, а музыка переключается в другую образную сферу. Разумеется, в произведениях одного жанра, да еще и принадлежащих перу того же самого композитора, всегда можно найти много общего. Однако в виолончельном концерте больше нового — начиная с необычной трактовки традиционного трехчастного цикла. Три части — Прелюдия, Ария и Соната — сочетаются в оригинальной драматургической конструкции, где первая часть подводит к лирическому центру, а в финале вновь парит волевая, блистательная виртуозность. Своеобразие композиторского замысла сказалось не только в построении формы, но и в обновлении круга выразительных средств и образов.

Уже первая часть концерта, Прелюдия, вводит в новый для композитора мир углубленно-сосредоточенных размышлений, подобие которого у него можно найти ранее лишь в *Moderato* Второго скрипичного концерта. В этом монологе, полном спокойного раздумья, использованы все ресурсы певучего звучания виолончели. Ее высказывание разворачивается на фоне неизменно выдержанного тонического органного пункта (на звуке *до*) — впервые примененный Хренниковым тип конструктивного построения. Тему виолончели подхватывает

фагот, затем альт. При этом складываются красиво звучащие дуэтино сольного и оркестрового инструмента (пример 20). Черты интонационной обобщенности, от-



сутствие явно выраженных жанровых признаков видоизменили обычный для композитора тон лирического высказывания. Течение спокойной, хотя и интенсивной в своем внутреннем развитии музыки несколько нарушают лишь небольшие динамические подъемы. Повествование завершается в тоне умиротворяющей просветленности.

Прелюдия стала необычным зачином большого инструментального концерта. Во второй части, Арии, преобладает песенность, свободная в своем развитии и приводящая к выразительной кульминации. Как и в медленной части Первого скрипичного концерта, здесь преобладает широта песенного распева, приобретающего новые черты в инструментальном облике. Взаимопроникновение вокальности и инструментализма приводит к возникновению нового стилистического качества. Начальная тема, простая по своему строению, становится исходной точкой интонационного развития, в котором обретает качества, сближающие ее с Прелюдией: новые свойства лирики Хренникова проявляются в обобщенно-песенном складе мелодии. Виолончель выступает в ансамбле с интонационно насыщенной партией оркестра, в которой дается не только показ мелодии в различных тембровых аспектах, но и развитие ее отдельных элементов. В непрерывности мелодического развития и заключается главная впечатляющая сила Арии. Эта часть перекликается с Прелюдией по углубленности содержа-



С. Д. Шостаковичем



С А. Хачатуряном





С. А. Хачатуряном и Ю. Шапориным



С А. Свешниковым, Л. Коганом и Ю. Завадским



С К. Караевым





После премьеры балета «Любовью за любовь»



Беседа с композиторами из Чехословакии



С. С. Михалковым и Е. Сато



С. Ф. Маннго



П. Ардженто вручает Т. Хренникову
диплом Тиберианской академии





Вручение Т. Хренникову Ленинской премии



На новгородской земле. Беседа с избирательницей



ния и обобщенности образа, но отличается от нее большей непосредственностью музыкального высказывания.

Первые две части объединяются в одно целое, контрастное музыке Сонаты. Третья часть сразу захватывает игрой танцевальных ритмов, контрастом тем — изящно очерченной первой и гротескной второй. Изложение тем и их разработка целеустремленны, как и вся музыка темпераментного финала. Финал лаконичен: композитор любит строгие, четкие сонатные построения. В Сонате композитор возвращается в привычную, хорошо им освоенную виртуозную сферу, но она не захватывает его в такой степени, как в скрипичных концертах. Сольная партия разнообразна по изложению, в ней нет преобладания какой-либо одной формы пассажей. Композитор эффектно сопоставляет две темы — легкую, точно порхающую первую и несколько угловатую вторую, изобилующую неожиданными мелодическими поворотами. Интересна полнозвучная каденция, за которой следует сжатая, блестящая кода. Здесь, пожалуй, единственный раз во всем произведении на первый план выступает виолончельная виртуозность. Бурный и напористый финал как бы оттесняет в сторону первые две части концерта. Но это не лишает его цельности, вносит необходимый контраст в рамках общей конструкции.

Виолончельный концерт написан композитором, знающим цену каждому штриху, стремящимся к ясности формы и сжатости изложения, нередко ограничивающим свою палитру камерными красками. В музыке щедро проявился мелодический дар, стремление к полноте выражения, на всем лежит печать исканий, преобразующих интонационную и образную сферы. В произведении ощущается усиление интеллектуального элемента, тенденция к обобщенности мышления, что свидетельствует об интенсивной эволюции композитора, овладевающего новой образно-выразительной сферой. Вместе со многими страницами, написанными позднее Второго фортепианного концерта и Третьей симфонии, это указывает на существенные сдвиги в творческом мышлении композитора.

После окончания виолончельного концерта Хренников снова возвратился к области музыкального театра, написал уже известные нам оперетты и детскую оперу, а также музыку к фильмам «Товарищ Арсений» и «Мать» (озвучивание знаменитого немого фильма В. Пудовкина), музыку к пьесе С. Маршака «Умные вещи», поставленной на сцене Малого театра. А в 1972 году он

выступил со Вторым фортепианным концертом, ставшим одной из интереснейших страниц его творчества.

Второй фортепианный концерт во многом продолжает линию, намеченную в более ранних аналогичных произведениях. Кое в чем он близок к юношескому фортепианному концерту. Конечно, две партитуры, разделенные почти тридцатью годами, во многом непохожи друг на друга, они находятся в разных плоскостях. Но есть и нечто родственное — прежде всего отличное понимание природы пианизма, причем в специфически концертном плане, чувство ансамбля фортепиано и оркестра, умение находить интересные и разнообразные пассажи, формулы, а также острота звучания гротескно-скерцозных эпизодов. Конечно, во Втором концерте все это выступает в иной, более развитой форме, что связано с ростом исполнительского мастерства самого композитора. В конце 50-х годов он много работал над своим пианизмом в связи с возросшей концертной деятельностью. Об этом свидетельствует и сама фактура Второго фортепианного концерта, своеобразного и далеко не традиционного по своему построению. В партитуре три части: Интродукция, Соната и Рондо.

В первой из них, Интродукции, солирующий инструмент, по существу, излагает весь основной тематический материал. Пространное соло фортепиано, вливающееся в оркестровое полнозвучие, начинается несколько неожиданно — последованием двенадцати неповторяющихся звуков. Это создает впечатление тональной неустойчивости, впрочем, не утверждающейся в последующем (пример 21). Соло фортепиано проходит в спо-



койно-размеренном движении, в неспешном динамическом нагнетании, приводящем к появлению ясного до мажора, эффектно колорированного звуком *ре-бемоль* в высоком регистре. Это дало повод говорить о битональности, хотя сам композитор оспаривает такое мнение, утверждая приоритет до мажора. Трудно возражать про-

тив авторского понимания, но, во всяком случае, упорное повторение *ре-бемоля* в Интродукции и в заключительных страницах концерта создает подобие битональности, тем более что этот звук появляется в высоком регистре ксилофона, резко выделяясь на общем спокойном фоне (пример 22).



Интродукция проникнута духом размышления. В музыке воплощен цельный и законченный в своем выражении образ, вводящий в повествование и завершающий его: повторяясь в конце партитуры, он воспринимается как конечный вывод и в то же время как образная арка, скрепляющая конструкцию, — излюбленный прием композитора.

Длительно развертывающаяся Интродукция вводит в основные широко развитые части концерта — Сонату, Рондо. Их динамичность и волевая устремленность являются полной противоположностью спокойствию Интродукции. Как это часто имеет место в произведениях Хренникова, контраст служит конструктивным приемом, определяющим многие особенности построения и развития ярких, энергичных, полных движения частей концерта, в которых блистательно трактованная партия фортепиано тесно слита с оркестром.

В Сонате фортепиано играет почти безостановочно, чередуясь с оркестровыми репликами. Центральное место занимает протяженная каденция фортепиано. В ней преобладает непрерывное движение, которое характерно и для большого фугированного эпизода, построенного на фанфарной теме. Впечатляет импульсивность движения Сонаты, написанной в блестящем виртуозном

стиле. Она сменяется столь же энергичным по характеру, но несколько иным по изложению Рондо.

С первых же тактов в нем устанавливается подчеркнуто четкое поступательное движение. Рондо изобилует стремительными пассажами, двойными нотами, энергично ритмизованными бравурными октавами. Техническое богатство фортепианной партии в сочетании с разнообразием оркестровых красок придает особый блеск этой части, которая поднимается еще на одну ступень виртуозной эффектности. Так же как и в Сонате, фортепиано выступает с развернутым сольным эпизодом. В нем широко используются ресурсы октавной техники в непрерывном движении шестнадцатыми. Все это звучит энергично и импозантно, как, впрочем, и вся музыка концерта, привлекающая красочностью, даже нарядностью звучания. Соло фортепиано вводит в репризу первой темы Рондо, которая могла бы стать убедительной концовкой концерта. Но композитор возвращается к домажорному эпизоду Интродукции, к распевной мелодии скрипок, к упорной повторности постепенно затихающего *ре-бемоля*, завершающего произведение в тонах успокоения и ясности. Так сопрягается начало и конец, подчеркивая стройность конструкции партитуры. Интродукция и кода уравнивают стремительность двух центральных частей, окружая их островками торжественного спокойствия.

Тихон Хренников пришел к своему 70-летию с Третьим фортепианным концертом. Сыгранный впервые самим автором 10 апреля 1983 года, он привлек всеобщее внимание яркостью музыки, виртуозным размахом и оригинальностью общей концепции. Написанный в традиционной трехчастной форме, концерт своеобразен по своему интонационному и гармоническому строю. Он продолжает линию исканий, наметившуюся в виолончельном и Втором фортепианном концертах, и вместе с тем раскрывает новые грани дарования композитора, свидетельствуя о его постоянной устремленности вперед.

Отсюда и достоинства музыки концерта, которые оценили уже первые слушатели, горячо приветствовавшие автора. С тех пор концерт неоднократно исполнялся с большим успехом в нашей стране и за рубежом, в том числе на одном из крупнейших международных фестивалей — «Пражской весне» 1983 года.

Концерт начинается широко развернутым соло фортепиано, сразу вводящего в повествование. На фоне раз-

меренного движения появляется тема речитативного склада, приводящая в своем разворачивании ко второй — ясной и лирически-раздумчивой. Она повторяется в оркестре (флейта и фагот), сопровождаемая мелодически насыщенными звучаниями фортепиано. Все это пленяет романтической восторженностью, полнотой выражения светлого чувства и красотой звучания.

В мир величавого раздумья неожиданно врывается музыка Allegro. Она полна контрастов, переключек солирующего инструмента и оркестра, насыщена упругими, энергичными ритмами. Непрерывность движения, бравурность фортепианных пассажей определяют характер четко очерченных, броских тем. Первая полна устремленности движения, в которое врываются краткие, решительные фразы фортепиано. Вторая, чеканная по ритму, написана в характере марша. Так же лаконично, собранно и энергично фугато — еще одно свидетельство пристрастия автора к полифонии. Развитие приводит к ярчайшей кульминации: возвращению второй темы вступления. Она звучит теперь в полнозвучии фортепианных аккордов, дублируемых оркестром. Это вершина хода музыкальных мыслей, утверждение оптимистического начала. Далее возвращается начальный эпизод вступления, его тема излагается фортепиано в сопровождении спокойных фраз оркестра. Повествование заканчивается спокойно, как и начиналось, повтор музыки вступления как бы перекидывает арку моста над бурным потоком музыки Allegro, создавая стройную и соразмерную в своих пропорциях форму первой части концерта.

Вторая часть, в характере вальса, пленяет напевностью музыки. Она проникнута настроением несколько грустного раздумья, лишь ненадолго нарушаемого эмоциональным нарастанием. Общий характер звучания камерный. По своей форме это рондо с двумя эпизодами — большими соло фортепиано. Главная тема появляется впервые на фоне спокойного аккомпанемента в высоком регистре фортепиано. Она звучит грустно и прозрачно. Эта изящная тема отмечена эмоциональной сдержанностью. Далее следует первый эпизод рондо — фортепианное соло, — начинающийся спокойно, а затем нарастающий при подходе к возвращению главной темы, приобретающей патетически-взволнованный облик. Второе фортепианное соло разворачивается спокойно, подводя к заключительному проведению главной темы.

Она выступает здесь в более утонченном интонационном облике, усиливающем впечатление лирической грусти. Так заканчивается вторая часть концерта, раскрывающая новые аспекты лирики автора. Они в особой тонкости, даже — изысканности рисунка, эмоциональной насыщенности каждого звука. Вместе с тем здесь сохраняется та непосредственность, которая всегда отличала музыку Хренникова. В общем построении концерта вторая часть занимает очень важное место как лирический центр произведения. Вторая часть чарует красотой мелодических линий, пластичностью формы. Это одна из тех страниц, которые сразу покоряют слушателей.

Лирическое очарование второй части неожиданно и резко нарушается вторжением бурной музыки финала. Примечательно, что контраст создается благодаря использованию темы вальса в новом облике. Перенесенная в низкий регистр, стремительно взлетающая вверх, она точно вихрь уносит хрупкость и нежность звучаний второй части.

Финал един по настроению: почти на всем его протяжении господствует динамичность броских тем, введенных в строгие конструктивные рамки. Это вообще характерно для композитора, который при всей непосредственности высказывания стремится к ясности и соразмерности формы. Неистовый порыв начальных пассажей финала вводит в размашистую тему фугато, которое начинается в оркестре (скрипки и альты, затем виолончели, бас-кларнет и фагот) и подхватывается фортепиано. Динамичность господствует также в четкой по своему ритмическому рисунку второй теме, впервые появляющейся в звонких звучаниях высокого регистра фортепиано. В дальнейшем волевой, иногда задорный характер музыки сохраняется. Непрерывное движение сочетается с нарастанием звучности. Мысль композитора подходит к конечному выводу, но он оказывается совсем не тем, к которому могло бы привести подобное развитие действия. Возвращается утонченная лирическая тема вальса в том ее варианте, который звучит в заключительном эпизоде второй части. Мелодия повторяется несколько раз в высоком регистре фортепиано, усиливая впечатление грустного раздумья. И вдруг это видение исчезает под натиском начальной фразы финала. Необычное завершение пробуждает сложные ассоциации и возвращает слушателя к мысли об особом значении второй части в общей концепции концерта.

Впрочем, это относится к области толкования музыки, которое всегда может быть субъективным. А говоря объективно, надо признать, что концерт захватывает слушателей своим размахом, богатством красок и обычной у Хренникова яркой виртуозностью. К этому надо добавить полноту жизнеощущения, эмоциональность и темпераментность музыки — волевой и активной, богатой контрастами образов и неожиданными поворотами в развитии мыслей. Среди концертно-симфонических произведений Хренникова это одно из наиболее интересных. Оно особенно важно для раскрытия стилистических устремлений композитора, прошедшего большой путь исканий. Он свободно пользуется накопленным опытом в области выразительных средств, умеет увидеть нечто свежее в привычном, по-своему отнестись к новациям века, находя в них импульсы творческих поисков. Об этом говорит и музыка Третьего фортепианного концерта, ставшая логическим звеном в эволюции ее автора.

Знакомство с музыкой Второго и Третьего фортепианных концертов позволяет высказать некоторые общие соображения о творческой эволюции композитора. Музыка концертов обладает свойством обобщенности, находящей выражение в индивидуальных формах. Это относится, в частности, к мелодии: композитор никогда не забывает о ее рельефности, выразительности, но здесь, как и в виолончельном концерте, интонационный склад не столь непосредственно связан с жанровой основой.

Внимание Хренникова привлекли некоторые возможности современной композиторской техники, раньше мало его интересовавшие. Однако используя их, он остается верен своей творческой натуре, включая все используемые приемы лишь в качестве оправданных элементов стиля произведения. Хренников не повторяет уже сказанное, не теряя драгоценного качества устремленности к далеким горизонтам.

Многие композиторы пишут сейчас в сжатой, лаконичной манере, что непосредственно связано с условиями и темпами жизни. К их числу принадлежит и автор Второго и Третьего фортепианных концертов, стремящийся высказать лишь самое необходимое, выделить главное. Стремление к точности и лаконизму всегда было ему свойственно. В его концертах ясно ощутимо стремление к лаконичности, концентрированности всех конфликтов и контрастов, к перекидыванию образно-те-

матических арок, как это сделано, например, во Втором концерте при повторении в коде материала Интродукции. При этой сжатости изложения мыслей возникают новые выразительные качества.

Во Втором и Третьем концертах заметна возросшая роль полифонии, которая становится одним из существенных формообразующих факторов. Это связано с самим содержанием произведения, а также и с давним пристрастием его автора: в числе любимейших композиторов он неизменно называет Баха, чьи пьесы прекрасно играл еще в консерваторские годы, вызывая похвалы Нейгауза. Подход Хренникова к полифонии самостоятелен, композитор вносит в фугированные эпизоды свойственный ему темперамент, оригинально использует выразительные возможности многоголосного письма.

И наконец напомним, что многие черты фортепианных концертов связаны с особенностями пианизма его автора, очень яркого в рельефной лепке образов, приобретающих почти сценическую конкретность. Еще в консерватории Хренников зарекомендовал себя отличным пианистом. Его фортепианная игра, будь то сольное исполнение или аккомпанемент, неизменно привлекает эмоциональностью и образностью, быть может, даже театральностью. Словом, он обладает общительностью не только композиторской, но и исполнительской интонации. Хренников играет как композитор, заботясь прежде всего о выражении внутренней сущности произведения, и вместе с тем его исполнению присуща законченность отделки и блеск профессионального пианизма.

Своими выступлениями Хренников, как уже отмечалось, продолжает традицию композиторского исполнительства, всегда имевшую важное значение в отечественном искусстве. Это, несомненно, содействовало росту его интереса к концертно-симфоническому жанру. Но дело не только в личном эстрадном опыте. Как и другие наши композиторы, Хренников работает в содружестве с исполнителями, и обращение к инструментальным концертам связано с общим подъемом и успехами их искусства. Отсюда особая ясность ощущения жанра в каждом из его концертов.

Заботясь о виртуозности концертного письма, композитор сохраняет чувство меры, никогда не забывая о самой музыке. В этом отношении он следует классической традиции жанра, обогащая ее новым содержанием, что становится особенно ясным при сопоставлении его

инструментальных концертов начиная с первого и вплоть до написанных в недавние годы. Их надо рассматривать совместно с симфониями, ибо и там, и здесь решаются сходные проблемы, по-разному представляющие на разных этапах многоплановой эволюции композитора. Его искания наложили отпечаток и на партитуру Третьей симфонии, заметно отличающейся от первых двух. Это естественно, ибо прошедшие годы принесли много перемен в жизни и творчестве композитора. Он пришел к Третьей симфонии, обогащенный опытом работы в концертно-симфоническом жанре, где не только оттачивалось мастерство, но и происходило расширение круга выразительных средств, освоение новых возможностей. Конечно, работа над партитурой симфонии требовала новой степени ответственности. Нелегко сказать сейчас в симфоническом жанре нечто новое, нелегко найти путь к оригинальной трактовке, которой отмечена партитура Третьей симфонии.

Прежде всего, это отказ от традиционного жанрового построения симфонического цикла: о нем напоминает лишь темповое соотношение отдельных частей. Партитура состоит из трех частей — Фуги, Интермеццо и Финала, несколько напоминая о конструкции инструментальных концертов, в частности виолончельного, написанного в непосредственном соседстве с нею. Но здесь на первый план выходит чисто симфоническое развитие, преобладающее над виртуозным даже в тех эпизодах, где присутствие последнего несомненно (например, в первой части). Важная роль в партитуре отведена многоголосию — не случайно композитор посвятил ее своему учителю полифонии Генриху Ильичу Литинскому.

Фуга, открывающая симфонию, оригинальна: композитор следует собственным принципам построения, проводимым с неуклонной логической последовательностью. Частое дублирование темы делает ее проведения не только особенно отчетливыми, но и фониически нарастающими, вплоть до мощного полнозвучия заключительного эпизода. В фуге господствует четко организованное движение. Иногда в ней возникают черты гротеска, которые есть, впрочем, и в самой теме.

При всем внутреннем единстве она полна неожиданных интонационных поворотов, скачков, ритмических контрастов (пример 23). Тема внушительно утверждает себя при первом же появлении у скрипок и альтов на фоне мерного движения басов. В ней есть напористость,

23 Allegro con fuoco



решительность, определяющие дальнейшее течение музыки, которое отмечено изощренностью интонационно-ритмической структуры и полифонического рисунка.

Почти все проведения темы идут на фоне равномерной пульсации, поддерживающей общую устремленность движения. Средняя часть фуги построена на капризно-гротескном материале. Она развивает элементы, заложенные в самой теме. Этот образ полностью господствует в репризе, где неуклонно нарастает динамика — вплоть до конца, когда тема появляется у медных инструментов (трубы, тромбоны, туба, затем — валторны), сопровождаемая ликующими пассажами скрипок, альтов, флейт, гобоев и кларнетов, в то время как в басах длится мерное движение восьмушек. Неудержимый разбег музыки прерывается краткой повелительной репликой, создающей неожиданную, но эффектную концовку.

Фуга несколько необычна в качестве первой части симфонического цикла. Но по своей содержательности и динамичности она может быть сближена с традиционным Allegro. В этом отношении ее функциональное значение вполне обоснованно. Такой зачин настраивает на восприятие произведения, своеобразного по замыслу и содержанию.

Вторая часть, Интермеццо, вводит в сферу размышления, являясь, подобно медленным частям первых двух симфоний, лирическим центром партитуры, Интермеццо не повторяет их по типу. Оно переносит в сферу интеллектуальной, даже несколько отвлеченной лирики. Основной тон задает спокойная, просветленная первая тема. Она появляется в высоком регистре скрипки. Это настроение сохраняется во всей части за исключением краткого эпизода *Roso più mosso*, где возникают твердые и решительные интонации. Все завершается в исходном ключе. Это действительно интермеццо, полностью оправдывающее свое название, — островок спокойствия между двумя быстрыми частями. Внимание

слушателя привлекает красивая, мелодически изобильная, прозрачная музыка (пример 24).

24 *Andante sostenuto*
Fag. solo

Финал врывается потоком бурных токкатных пассажей. Очень темпераментный, он напоминает о произведениях юношеских лет, например о Первой симфонии, но выступает при этом в ином стилистическом облике. Финал написан в ясной трехчастной форме, где быстрые, стремительные в своем движении эпизоды обрамляют медленный раздел (*Lento*). Разбег пассажей струнных, поддержанных репликами деревянных духовых инструментов и пронзительными звучаниями ксилофона (которому, кстати, отведено важное место в партитуре), подводит к главной теме, интонационно напоминающей изощренные контуры фуги. Тема появляется у засурдиненной трубы, она задорна, вводит в мир типичного для композитора живого и сочного юмора, легкой скерцозности. С особой четкостью звучит тема в последующем проведении — у флейт, гобоев и кларнетов. Музыка начального *Allegro con fuoco* пронесится быстро, приводя к ярко эмоциональному среднему эпизоду (*Lento*), перекидывающему, как это было и в предшествующих симфониях, арку ко второй части. Мелодически насыщенные двойные ноты струнных оттеняют краткие, но выразительные фразы деревянных духовых. Следующая далее реприза главной темы изложена в форме фугато — прозрачного по звучанию, динамически нарастающего и приводящего к повторению первоначальных пассажей. На их фоне появляется еще раз несколько видо-

измененная первая тема, подчеркивающая таким образом цельность общей формы. В целом финал — это очень динамичная и виртуозная токката, подобной которой ранее не встречалось в творчестве Хренникова.

Его симфония интересна по оркестровому письму. Она написана для тройного состава, используемого во многих эпизодах в полной мере. Вместе с тем композитор не забывает и о возможностях камерного письма, к чему предрасполагает полифоничность фактуры. Впрочем, это проявляется не только в фугированных эпизодах, но и в других частях партитуры, где развитие идет больше по горизонтали, чем по вертикали. Тонкая разработка деталей партитуры свидетельствует об овладении новыми для композитора возможностями оркестрового письма. Можно отметить, что в Третьей симфонии Хренникова собраны воедино многие находки, разбросанные по страницам его послевоенных инструментальных концертов, и вместе с тем она обозначает важный новый этап эволюции его творчества. Исполненная впервые Государственным симфоническим оркестром СССР под управлением Е. Светланова, симфония имела успех, сопутствовавший ей и в последующих исполнениях.

Три симфонические партитуры Хренникова показывают самостоятельность композитора в понимании специфики жанра. Связанные с традициями воспитавшей его московской школы симфонизма, эти симфонии вносят в нее и нечто своеобразное. Вслушиваясь в их музыку, легко ощутить богатство фантазии композитора, реальность ее образов, их тесную связь с миром чувств и переживаний человека нашего времени, демократическую устремленность творчества, обращенного к широкой аудитории.

Создание симфонии — серьезный экзамен для композитора. Ее музыка вырастает из потребности поделиться тем, что накоплено в жизненном опыте, глубоко прочувствовано, что требует выражения в крупной форме инструментальной музыки. Хренников показал, что ему есть что сказать, что он владеет необходимым арсеналом выразительных средств и технических приемов. Благодаря этому ему удалось вписать новую страницу в летопись советской симфонической музыки.

В 60-е и 70-е годы Хренников был очень активен как композитор. Но это была лишь часть той многогранной деятельности, которая поглощала все его время. Очень много времени отнимали, в частности, поездки по раз-

личным городам и государствам. Они стали неременной частью его жизни. Путешествия по родной стране были связаны и с концертными выступлениями, и встречами с избирателями, которые сначала происходили в Новгородской области, а с 1966 года — в Дагестане, где Хренников неоднократно избирался депутатом Верховного Совета СССР. Посетил композитор и свой родной город, встретился там со своим старым учителем Иваном Матвеевичем Зазюкиным, руководившим тогда хором пенсионеров, и со многими друзьями юношеских лет. Эти встречи глубоко взволновали композитора: «Я счастлив, — писал он, — что вижу своего первого учителя, тех людей, с которыми вместе учился и рос. На этой самой сцене я впервые играл много лет тому назад» (цит. по: 16). Хренников всегда хранит живые связи с родным городом и краем, где его также помнят и уважают. По случаю шестидесятилетия он был удостоен звания Почетного гражданина Ельца. Это глубоко взволновало композитора, укрепило в нем чувство связи с народом. В его кабинете всегда можно встретить не только коллег-музыкантов, но и людей самых различных профессий, избирателей, приезжающих в Москву к своему депутату. Сколько времени уходит на ознакомление с их просьбами! Но это возмещается сторицей драгоценным для каждого художника общением с широкими массами народа.

По-прежнему Хренников занимался делами творческой организации. Он принимал активное участие в подготовке нескольких съездов композиторов, выступал на них с отчетными докладами, неизменно избирался на них Первым секретарем. Его деятельность во многом способствовала укреплению общественного авторитета Союза композиторов, играющего все более значительную роль в нашей музыкальной жизни, в том числе в столь важной области, как международные связи и контакты. Они очень расширились в 60-е и 70-е годы, когда возрос обмен делегациями и авторскими концертами, стали более многообразными творческие и дружеские связи. Важную роль во всем этом играл и Хренников — не только в качестве руководителя Союза и президента Ассоциации музыкальных деятелей Союза советских обществ дружбы, но и непосредственно как композитор, исполнитель, участник многочисленных фестивалей, член жюри исполнительских конкурсов, председатель оргкомитета Международного конкурса имени П. И. Чайков-

ского, конкурса дирижеров, основанного Г. Караяном, и других.

Много раз ему приходилось присутствовать на съездах композиторов братских стран, выступать с речами на различных конгрессах и симпозиумах как в Москве, где неоднократно проходили встречи с зарубежными коллегами, так и за рубежом. Он участвовал в таких крупных мероприятиях, как Дни советской музыки во Франции и Англии, неоднократно выступал во многих странах с авторскими концертами. Конечно, эти поездки отнимали много времени, но они также и обогащали, не говоря уже о значении вклада композитора в укрепление дружеских и культурных связей.

Было бы трудно перечислить все приметные события международной деятельности Хренникова. Его маршруты пролегали по многим странам. Он руководил поездками группы наших композиторов по городам ФРГ, играл в концертах, присутствовал на весеннем фестивале новой музыки в болгарском городе Русе, познакомился с постановками в этом городе своих опер — «В бурю» (1961) и «Мать» (1967). Хренников посещал Болгарию много раз. С берегов Дуная композитор отправлялся в Японию — там тоже состоялись его авторские выступления: он играл свой Первый фортепианный концерт, а юная Екко Сато, восторженно встреченная соотечественниками, — скрипичный. В Японии композитор встречался с музыкантами, выступил перед ними с лекцией о современной советской музыке.

В конце 1959 года Хренников возглавил первую делегацию советских композиторов в США. Они посетили консерватории, университеты, музыкальные библиотеки и издательства, встречались с виднейшими американскими композиторами и исполнителями, с лучшими симфоническими оркестрами — Бостонским, Филадельфийским и другими. Хренников услышал свою Первую симфонию в великолепной интерпретации Бостонского оркестра под управлением Ш. Мюнша и Филадельфийского под управлением Ю. Орманди. Делегация выступала на пресс-конференциях и по телевидению, что сыграло важную роль для установления контактов с американскими коллегами. В дальнейшем они были продолжены взаимными визитами, обменом партитурами и магнитофонными записями, авторскими концертами, происходящими в нашей стране и в США.

В 1961 году Хренников вместе с К. Караевым и

Б. Ярустовским снова отправился за океан — на международный музыкальный фестиваль в Лос-Анжелес. Впервые прозвучали за рубежом его Вторая симфония, скрипичный концерт в исполнении И. Безродного и сюита из балета «Тропюю грома» Караева. В зале присутствовал И. Стравинский, с которым наши музыканты уже встретились на его авторском концерте. Интересно рассказывает об этом Хренников: «Мы, взволнованные, пошли в артистическую. Навстречу нам поднялся с кресел невысокий, худощавый человек с очень подвижным лицом и внимательными, острыми глазами. Это и был Стравинский. Он сразу же сказал нам, что счастлив видеть своих соотечественников. Ведь в продолжение почти сорока лет Стравинский ни разу не встречался ни с одним из советских музыкантов.

Игорь Федорович пригласил нас к себе домой. И вот в один прекрасный день мы отправились в гости к „живому классику“, к „живой легенде“ — Игорю Стравинскому» (22, 84—85).

В этот день Хренников имел возможность пригласить Стравинского от имени Союза композиторов СССР посетить нашу страну. Приглашение было принято, и осенью следующего года композитор приехал на свою родину впервые после многолетнего отсутствия. Приезд Стравинского стал событием музыкальной жизни, вызвавшим всеобщий интерес. Композитор выступал в переполненных концертных залах Москвы и Ленинграда, встречался с коллегами, побывал в своих родных местах. Его визит широко освещался на страницах советской и зарубежной прессы. Установление дружеских отношений со Стравинским стало одним из важных итогов американских поездок Хренникова. В 70-е годы он побывал в США еще раз, играл с Филадельфийским оркестром Второй фортепианный концерт.

Говоря о международной деятельности Хренникова, необходимо упомянуть и о контактах с итальянскими общественными деятелями. Композитор является председателем советско-итальянской парламентской группы, членом президентского совета общества «Италия — СССР». Он много раз посещал эту страну, где его имя хорошо известно, о чем говорит, в частности, избрание его действительным членом Тиберийской академии. Хренников стал одним из главных инициаторов и участников проведения двусторонней встречи советских и итальянских музыкантов, состоявшейся в 1976 году на

родине Россини — в городе Пезаро. Эта встреча получила широкий резонанс, за ней последовали ответные мероприятия в 1979 году в Дилижане (Армения), в 1981-м — в Латине (Италия), в 1983-м — в Москве, а в 1986-м — снова в Италии, утвердившие традицию творческих и культурных связей между нашими странами.

Можно было бы продолжить рассказ о зарубежных поездках Хренникова. Это имеет не только биографическое, но и более широкое значение. Они во многом способствовали росту международного авторитета нашей композиторской организации и, в более общем плане, музыкального искусства.

Годы, о которых шла речь в этой главе, были для Хренникова до отказа заполнены творческой и общественной деятельностью. И если говорить о них в личном плане, то, пожалуй, самым примечательным, привлекающим внимание каждого, кто знает композитора, остается его неослабевающая активность и стремление познать новые явления жизни, участвовать в культурном строительстве. Прошедшее время и труды не ослабили в нем жажды деятельности. Неутомимость свойственна ему как человеку, живо откликающемуся на запросы современности, стремящемуся разобраться в них, исходя из собственной точки зрения, ибо взор истинного художника всегда устремлен к новым свершениям.

Черты облика композитора

В нашей стране сложился новый тип взаимоотношений между художником и обществом, возникли новые формы взаимосвязей между искусством и жизнью. Давно прошла пора затворничества мастера в башне из слоновой кости, да, в сущности, такая перспектива никогда не привлекала истинных художников. Об этом в свое время так точно и страстно говорил Мусоргский: «Художник не может убежать из внешнего мира, и даже в оттенках субъективного творчества отражаются впечатления внешнего мира» (13, 209). Эти слова остаются справедливыми и для нашего времени, нашей страны, где люди искусства давно стали непосредственными участниками строительства новой жизни. Творческая и общественная деятельность сливаются для них в неразделимом единстве, отличающем нашу художественную интеллигенцию, самобытным и вместе с тем типичным представителем которой является и Тихон Николаевич Хренников.

Многообразны его отклики на запросы и требования жизни. Уже говорилось о том, что он не раз избирался депутатом Верховного Совета СССР и Верховного Совета РСФСР, активно участвовал в сессиях, в работе парламентской группы, в постоянных встречах с избирателями на местах и в Москве.

На XXII съезде КПСС Хренников был избран членом Центральной ревизионной комиссии. С той поры он являлся делегатом всех партийных съездов, а на XXV съезде КПСС стал кандидатом в члены ЦК КПСС.

Некоторое представление о масштабах его общественной работы дают статьи в прессе. В частности, в них отмечается, что с момента избрания Тихона Николаевича депутатом, им «направлено в различные инстанции около одиннадцати тысяч запросов, просьб, ходатайств, напоминаний» (3). Конечно, это потребовало огромной затраты сил и времени. Но композитор не жалеет об этом, он очень ценит депутатскую работу, говорит, что это «одна из лучших школ жизни», которая «дает возможность ощутить безграничное счастье быть полезным своему народу» (3). И, добавим мы, углубить знание

жизни, столь необходимое художнику нашего времени, стоящему лицом к лицу со сложнейшими проблемами.

В 1958 году Хренников вошел в Советский комитет защиты мира. Его голос звучал на многих конгрессах сторонников мира на родине и за рубежом. «Где бы я ни был, — вспоминает Хренников, — с художниками какой бы национальности и творческого направления ни говорил — везде и повсюду всплывал вопрос о мире и войне, вопрос о том, что сегодня должен делать композитор — человек искусства» (39). Естественно, что он всегда придавал и придает важнейшее значение укреплению и развитию творческих и дружеских связей советских композиторов и музыковедов с их зарубежными коллегами.

С 1948 года Хренников бессменно является президентом Музыкальной секции, а затем — Ассоциации деятелей советской музыки Союза советских обществ дружбы и культурных связей с зарубежными странами. Невозможно перечислить события, проходившие с его участием здесь и в Союзе композиторов СССР. Это приемы делегаций, встречи, авторские концерты, другие крупные мероприятия, такие, как уже упоминавшиеся советско-итальянские двусторонние встречи, Международные музыкальные фестивали, прошедшие весной 1981 и 1984 годов в Москве под лозунгом «Музыка за гуманизм, за мир и дружбу между народами». Во все это Хренников внес большой творческий и организационный вклад. Важные и ответственные функции исполняет Тихон Николаевич Хренников в Комитете по Государственным и Ленинским премиям, являясь заместителем председателя и руководителем музыкальной секции. Он возглавляет также организационный Комитет международных конкурсов имени Чайковского.

Вот уже более тридцати лет Хренников руководит Союзом композиторов СССР, завоевав уважение товарищей и высокий общественный авторитет. Об этом говорит избрание его на пяти съездах на пост Первого секретаря Союза композиторов СССР. С этим связаны поездки по стране для участия в фестивалях и смотрах советской музыки, композиторских пленумах, Днях культуры национальных республик и т. д. Круг его маршрутов расширялся одновременно с ростом активности Союза композиторов, оказывавшего все большее влияние на развитие всей советской музыкальной культуры. Здесь необходимо упомянуть также о деятельности

Хренникова в качестве декана народного университета Московского автозавода имени Лихачева, ректора музыкального университета при Московской государственной консерватории.

На первый взгляд, непрерывно возрастающий размах многогранной деятельности Хренникова требовал много сил, оставляя все меньше времени для композиторского творчества. Однако на самом деле этого не произошло; более того, все помогало выявлению существенных качеств его дарования. Об этом говорят произведения, написанные им в 60—80-е годы. Тихона Николаевича попросту невозможно представить себе вне этой кипучей общественной деятельности, ею заполнены дни. Она стала необходимым условием его существования, в котором множество дел и обязанностей складываются в каком-то одном ему известном порядке.

Хренников стремится передать свой опыт молодежи, выступая также в качестве профессора Московской государственной консерватории. В его классе занимаются одаренные ученики, некоторые из них уже завоевали композиторскую известность. Педагогическая работа увлекает Хренникова, ибо в самой его натуре заложено доброжелательное отношение к молодежи. С каждым годом он уделяет все больше внимания своему классу, где ему помогают воспитанные им ассистенты А. Чайковский и Т. Чудова. Множится число его учеников, они ценят в нем авторитетного и отзывчивого наставника. Лучше всего об этом может сказать композитор, прошедший его школу: «Трудно коротко рассказать об уроках с Тихоном Николаевичем. 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 индивидуальности молодого композитора, Тихон Николаевич занимается с ним композиторской техникой, приучая с каждым разом к все более и более высоким критериям» (23, 179). Эти теплые и прочувствованные строки А. Чайковского вос-

создают образ большого мастера, стремящегося помочь развитию молодого дарования, воспитанию его в духе высоких принципов советского искусства, о которых Хренников неоднократно говорил с трибун съездов и конгрессов, на страницах прессы.

Если собрать вместе статьи, интервью и заметки, опубликованные композитором за прошедшие годы, то он предстанет перед нами еще в одном аспекте — в роли критика и публициста. Его выступления дают ценный материал для понимания эстетической концепции композитора, размышляющего и о своей работе, и о судьбах родного музыкального искусства. Прежде всего речь идет об утверждении неразрывной связи искусства и современности, вне которой композитор не мыслит общественной значимости творчества: «Пытливый художник всегда творит в ногу со временем. Чутко прислушиваясь к музыкальной атмосфере, он обязательно привносит новые черты в музыку, обогащает ее интонационный склад, мелодию, гармонию, ритм, способствует развитию жанров» (41).

Призыв к обновлению выразительных средств и технического арсенала неизменно сочетается с идеей ответственности художника за высокие идеалы искусства и перед народом. Хренников пишет в одной из своих статей: «Тот, кто претендует на звание художника в нашей стране, кто готовит себя к этой высокой и ответственной задаче, должен с самого начала понять, что имеет право на любые творческие опыты, но и общество, в свою очередь, может принять или не принять эти опыты». Отсюда вполне логично композитор приходит к выводу: «Общественно значимым произведение становится тогда, когда ему есть что нести людям, когда воплощенные в произведении чувства и мысли — плоть от плоти передовых идей и чувств нашего коммунистического времени, когда они учат жизни» (30). Создание таких произведений требует мобилизации всех творческих сил и высокого профессионального мастерства, смелого новаторства. Хренников постоянно возвращается к этой проблеме, утверждая приоритет идейного содержания, определяющего в конечном счете выбор выразительных приемов и средств. Ведь главное, говорит он, «заключается не только в свежести оркестровых и полифонических приемов, но и в новизне восприятия мира, в способности услышать, почувствовать и запечатлеть то прогрессивное, что рождалось в революционной

истории нашей страны, рождается на наших глазах в повседневной жизни и борьбе народных масс, в коммунистическом строительстве» (32). Действительно, при всей интенсивности и разнообразии исканий, при всем богатстве национальных школ и индивидуальностей главным остается вопрос: «Какие цели руководят пером художника, для кого и для чего он создает свои произведения, какие идеи в них утверждает? Ответ предельно ясен и краток: мы, советские художники, творим для народа» (29). Композитор добавляет, что только «осваивая опыт великих музыкантов прошлого, развивая реалистические традиции, можно создать произведения, достойные по своему содержанию и художественному уровню нашей великой эпохи» (36). Этим основополагающим принципам Хренников следует в своем творчестве.

В годы юности он воспринимал заветы отечественной классики преимущественно в аспекте московской композиторской школы, занимаясь в классе Шебалина, общаясь с Мясковским и другими ее мастерами. Молодой студент многому научился у них, и прежде всего у своего профессора, с которым нашел взаимопонимание, при всем различии их творческих профилей. Он был воспитан в духе уважения к строгим требованиям профессионализма, в духе понимания конкретных задач искусства, чуткого восприятия жизни, говоря шире — в традициях русской советской музыки.

Национальная сущность его музыки раскрывается в выборе тем и сюжетов, в их трактовке и, конечно, в мелодическом языке, очень ярком и органичном в своих истоках и в творческом освоении окружающей звуковой реальности. Ведь композитор учился родной музыкальной речи не по фольклорным сборникам, а в непосредственном восприятии, вслушиваясь в звучащие вокруг мелодии городских и крестьянских песен. Они западали в душу молодого музыканта, запечатлевались в его памяти, обрастали самостоятельно найденными вариантами, словом — питали и пробуждали фантазию, становились частью звукового мира будущего автора симфоний и опер. Впоследствии в сознание вошло много новых впечатлений. Однако, обогащая музыкальную палитру автора, они не могли поколебать прочно сложившиеся устои. С особой силой утверждается русская характерность дарования Хренникова, прочно связанного с народными традициями, по-новому претворенными в условиях профессионального искусства. На этой основе сво-

бодно раскрывается редкостное по богатству и своеобразию мелодическое дарование подлинно современного композитора, каким является Хренников.

В его мелодике равно впечатляют и свободная распевность, и декламационность. Он умеет создавать мелодии четкой поступи и патетической страстности, обладает точным чувством жанровой определенности. В этом отношении интересно сопоставить его симфонический и оперный тематизм: при единстве стилистической направленности они различны по интонационному складу, что связано со спецификой жанра. В этом проявляется зрелость мысли и мастерства композитора, уверенно решающего большие творческие проблемы. Это сказалось уже в музыке Первой симфонии, которой свойственны живость и эмоциональность, ритмическая импульсивность — качества, сохранившиеся и в зрелом творчестве, где проросли зерна новой мелодической образности. Яркий пример — тематизм виолончельного концерта, особенно первой части с ее обобщенно-интеллектуальным складом мелодики. Столь же ново звучит и начало Третьего фортепианного концерта, где в развертывании двенадцатизвучного построения постепенно вырисовывается облик мелодии, отмеченной свойственной композитору эмоциональностью.

Мелодика Хренникова должна стать предметом специального исследования, равно как и связанные с нею особенности его гармонического письма. Он принадлежит к числу композиторов, руководствующихся прежде всего интонационным слухом, точно ориентированным в ладовой сфере. И здесь Хренников находит много свежего и оригинального, не выходя за пределы тонального мышления, более того — утверждая его современность и жизнеспособность. Впечатляющая сила его гармонического письма связана с логикой общего построения, в которой находят обоснование все, на первый взгляд, неожиданные сочетания и последования. Композитор придает фактору целесообразности очень большое значение, умеет использовать многообразные средства и приемы в своих точно осознанных художественных целях. На первый план могут выступить те или иные выразительные средства, но все они используются для полного раскрытия содержания музыкального образа.

Для музыки Хренникова характерна задушевность и взволнованность, широта эмоционального диапазона: в

ней есть драматизм и жизнеутверждение, юмор и лирика, и в этом разнообразии с полной силой раскрываются коренные качества его дарования. Оно многопланово; композитор не замыкается в пределах одной жанровой сферы, работает в музыкальном театре, в симфонической и концертной музыке, в песне, выступая повсюду в полную меру художественной убедительности и мастерства.

С этим связана и конкретность образов его музыки, ее свежесть и подлинная современность. Духом активного жизнеутверждения порождено это искусство, мужественное и динамичное даже на чисто лирических страницах. В ранний период это качество развивалось, возможно, не без влияния Прокофьева, которым увлекалась консерваторская молодежь, но оно несомненно было заложено и в самой натуре композитора. В динамичности общего тона его музыки отчетливо выражены приметы времени.

Яркая эмоциональность музыкальной речи введена композитором в рамки ясной и отчетливой формы, соразмерной в своих частях и пропорциях. Ясность изложения сочетается со стремлением к лаконизму, к отказу от всего, что не является строго необходимым для выражения главной мысли. Композитор всегда придает большое значение отточенности голосоведения, ритмическим поворотам, неожиданно преобразующим мелодию, интересным подголоскам, он мастерски владеет техникой точного штриха. Сжатость изложения, концентрация мысли становятся одной из важных норм его зрелого стиля.

Творчество Хренникова отмечено постоянной заботой о чисто технической стороне — продуманностью всех деталей письма, в частности оркестрового. Небрежности в этом он не терпел никогда, стремясь к отточенности и законченности партитурного изложения, предъявляя здесь строгие требования к своим ученикам. Партитуры свидетельствуют и о постоянном внимании к полифонии, по большей части выступающей в эпизодах, но иногда и в широко развитых построениях — таких, как fuga из Второго фортепианного концерта или первая часть Третьей симфонии. Его полифоническое письмо глубоко индивидуально, связано с общей творческой концепцией и потому неизменно убедительно.

Хренников повсюду выступает во всеоружии опыта, накопленного в собственной композиторской работе и в

изучении современного музыкального творчества. Ещё в консерваторские годы молодой композитор близко познакомился со многими явлениями родного и зарубежного искусства, не подчиняясь, однако, воздействиям моды. Конечно, Стравинский, Хиндемит импонировали ему, что показывает, в частности, партитура Первого фортепианного концерта. Но влияния оказались преходящими, интерес композитора был всегда устремлен к родной музыкальной культуре, с каждым годом обогащавшейся новыми достижениями.

Не так просто было сказать свое слово в окружении богато одаренной композиторской молодежи. Хренников сумел сделать это, сумел сохранить самостоятельность и выработать свой стиль, отчетливо выступающий уже в его ранних произведениях. Конечно, со временем его музыкальный язык усложнялся, расширялся и круг технических приемов, средств выразительности, но композитор сохранял свой стиль и оставался самим собою среди многообразных явлений современного искусства.

Слушая произведения Хренникова, чувствуешь, что они написаны рукой композитора, выступающего на концертной эстраде, постоянно общающегося с певцами и инструменталистами, отлично понимающего их запросы и сущность исполнительской специфики. Точность отбора технических средств, правильно найденный аспект их применения, практическое знание фактуры фортепиано, скрипки, виолончели, так же как и певческих голосов,— все это важные качества музыки композитора, уверенно владеющего мастерством блестящего, виртуозного письма.

На своем пути композитор встречался с очень разными художественными задачами, решая их в духе собственной индивидуальности, в непрестанных творческих исканиях. Так складывались присущие ему особенности музыкального мышления, объединенные на всех этапах нитью преемственности. Для него характерно спиральное расширение области творческих исканий, возвращение к прошлому на новой основе, как это показывает, например, сравнительное рассмотрение партитур трех симфоний.

Невозможно представить себе рост композитора без активного отношения к новому. Без этого трудно двигаться вперед, но не менее трудно и сохранить свое лицо в окружении постоянно сменяющих друг друга течений нового искусства. Хренников сумел не только со-

хранить, но и еще полнее раскрыть свою творческую характерность, нашел в ней новые выразительные возможности, проявил подлинное понимание принципа новаторства.

Достаточно напомнить о партитурах Третьей симфонии, Второго и Третьего фортепианных концертов: в них привлекает внимание расширение композиторской концепции, оригинальность художественных решений. Таковы fuga, необычная в качестве первой части симфонического цикла, своеобразная арочная конструкция концерта и многое другое, раскрывающееся при анализе этих и других произведений 60—80-х годов.

Рост Хренникова, как и всего композиторского поколения 30-х годов, был неразрывно связан с революционным обновлением жизни, обусловившим формирование личного и общественного сознания. Отсюда постоянное обращение к актуальной тематике, к жизненной реальности. Ее воздействие могло быть и осознанным, и интуитивным, но в обоих случаях оно было одинаково важным для развития всего композиторского поколения. Хренников сразу нашел свой аспект творческого отображения современности: его первая опера вписала принципиально новую страницу в летопись советского музыкального театра. Показательны и его песни; они написаны в годы высокого подъема этого жанра, когда в нем выступало много крупных мастеров. Молодой композитор устоял перед влияниями, и уже в его ранних опытах — в музыке к шекспировской комедии, а затем в «Песнях о Москве» — прозвучали по-настоящему свежие, свойственные ему лирические интонации. Так же рано определился его почерк в симфонических и концертных произведениях. Словом, композитор всегда мыслил по-своему, откликаясь на запросы жизни, неизменно выступая представителем нового искусства, страстным и убежденным продолжателем его прогрессивных традиций.

Это обязывало ко многому, ибо требования возрастали с каждым годом, а вместе с тем расширялась сфера творческих исканий. Хренников неизменно сохранял ощущение чувства ответственности за композиторский труд, который приобрел в нашей стране столь важное общественное значение, обязывавшее к полной отдаче сил при решении любой художественной задачи. Это и дало Хренникову возможность внести столь значительный и своеобразный вклад в советское музыкальное ис-

кусство, выдающимся представителем которого он является по праву таланта и мастерства.

Хренников принадлежит к поколению композиторов, которому предстояло продолжить дело старших мастеров — классиков советской музыки. Перед новым поколением раскрывались широкие дали, и каждый стремился найти в них свой собственный путь, по-своему отобразить явления стремительно развивающейся жизни. Пытливый художник, Хренников всегда прислушивался к новому в искусстве, интересовался им. Но при этом он всегда мыслил самостоятельно, творчески перерабатывал новые идеи, исходя из собственной художественной концепции. Это и дало ему возможность найти тот индивидуальный аспект новаторства, которым привлекают его произведения. Мы не раз отмечали черты нового в его языке, в самой манере высказывания. Окидывая все это общим взглядом, ясно видишь истинное своеобразие музыки Хренникова в творческой панораме XX века.

Ее новаторская сущность проявляется в самых различных формах, ибо Хренников активно работал в разнообразных жанрах, поочередно привлекавших его внимание. Напомним, что, выступив впервые в концертном и симфоническом жанрах, а затем в оперном, он писал также песни, музыку к спектаклям и кинофильмам. В конце 50-х годов композитор возвратился к инструментальной музыке, во многом обогатив свою палитру. В то же время он не забывал и о музыкальном театре, где обратился к новым для себя жанрам — оперетте, балету, находя и здесь оригинальные решения. На всем протяжении своего композиторского пути Хренников выступал мастером *русской советской музыки*: национальная сущность всегда оставалась неотъемлемым качеством его творчества.

Оно ярко и многогранно; его произведения, написанные в разные годы, начиная с первых лет творческой работы, завоевали всеобщее признание, нисколько не утратив с течением времени художественной ценности. Достаточно напомнить о репертуарности его довоенных произведений — таких, как опера «В бурю», не сходящая со сцены вот уже более сорока лет и в этом смысле установившая своеобразный рекорд, или Первая симфония, овеванная обаянием молодого таланта, наконец, неувядающая в своей мелодической прелести музыка к комедии Шекспира «Много шума из ничего», возродившаяся затем к новой жизни в балете. В музыкальных

театрах и концертных залах с неизменным успехом исполняются и произведения последних лет. Все они отмечены чертами истинно оригинального и доброго таланта.

Хренников верно и неумоимо служит родному искусству как композитор, исполнитель, педагог и общественный деятель, находя в этом смысл и цель жизни. Во все он вносит свойственные ему размах и темперамент, волю к новым свершениям, над которой не властны годы. В щедрости и полноте отдачи творческих сил раскрывается сущность дарования выдающегося деятеля советской музыкальной культуры Тихона Николаевича Хренникова, чья музыка пользуется заслуженной популярностью и признанием не только в нашей стране, но и за ее пределами.

Список основных произведений Т. Хренникова

Симфонические и концертные произведения

- Первый концерт для фортепиано с оркестром. 1932—1933. Первое исполнение 21 июня 1933 года, Москва
- Первая симфония, ор. 4. 1935. Первое исполнение 11 октября 1935 года, Москва
- Вторая симфония, ор. 9. 1940—1942. Первое исполнение 10 января 1943 года, Москва
- Первый концерт для скрипки с оркестром, ор. 14. 1958. Первое исполнение 21 октября 1959 года, Москва
- Концерт для виолончели с оркестром, ор. 16. 1964. Первое исполнение 21 октября 1964 года, Москва
- Второй концерт для фортепиано с оркестром, ор. 21. 1971. Первое исполнение 8 февраля 1972 года, Москва
- Третья симфония, ор. 22. 1973. Первое исполнение 11 марта 1974 года, Москва
- Второй концерт для скрипки с оркестром, ор. 23. 1975. Первое исполнение 24 декабря 1975 года, Ярославль
- Третий концерт для фортепиано с оркестром, ор. 28. 1983. Первое исполнение 10 апреля 1983 года, Москва

Произведения для музыкального театра

- «В бурю». Опера, ор. 8 (либретто А. Файко и Н. Вирты). 1936—1939. Премьера 7 октября 1939 года, Москва
- «Фрол Скобеев». Комическая опера, ор. 12 (либретто С. Ценина). 1945—1950. Премьера 24 февраля 1950 года, Москва
- «Мать». Опера, ор. 13 (либретто А. Файко). 1952. Премьера 26 октября 1957 года, Москва
- «Сто чертей и одна девушка». Оперетта, ор. 15 (пьеса Е. Шатуновского). 1962—1963. Премьера 16 мая 1963 года, Москва
- «Безродный зять» (новая редакция оперы «Фрол Скобеев»). 1966. Премьера 4 января 1967 года, Новосибирск
- «Белая ночь». Музыкальная хроника, ор. 17 (пьеса Е. Шатуновского). 1966—1967. Премьера 7 октября 1967 года, Свердловск
- «Мальчик-великан». Опера-сказка, ор. 18 (либретто Н. Шестакова). 1968—1969. Премьера 19 декабря 1969 года, Москва
- «Наш двор». Балет, ор. 19 (либретто Н. Касаткиной и В. Васильева). 1969. Премьера 29 ноября 1970 года, Москва
- «Много шума... из-за сердец». Комическая опера (либретто Б. Покровского). 1972. Премьера 11 марта 1972 года, Москва
- «Любовью за любовь». Балет (либретто В. Боккадоро и Б. Покровского). 1976. Премьера 30 января 1976 года, Москва
- «Гусарская баллада». Балет (либретто О. Виноградова и Д. Брянцева). 1979. Премьера 2 апреля 1979 года, Ленинград
- «Доротея». Комическая опера (либретто Я. Халецкого по Р. Шеридану). 1983. Премьера 22 мая 1983 года, Москва

«Золотой теленок». Комическая опера (либретто Я. Халецкого и И. Шароева по И. Ильфу и Е. Петрову). 1984. Премьера 9 марта 1985 года, Москва

Вокальные произведения

Романсы на слова А. С. Пушкина (1935)

«Песня о московской девушке» (1941)

«Прощание» (1941)

«Есть на Севере хороший городок» (1942)

Пять песен на стихи Р. Бернса (1942)

«Московские окна» (1960)

Другие сочинения, в том числе — песни из музыки для театра и кино

Музыка к драматическим спектаклям

«Мик» (1933)

«Много шума из ничего» (1935—1936)

«Дон-Кихот» (1940—1941)

«Давным-давно» (1942) и другие

Музыка к кинофильмам

«Свинарка и пастух» (1940—1941)

«В шесть часов вечера после войны» (1944)

«Поезд идет на Восток» (1947)

«Гусарская баллада» (1962)

«Руслан и Людмила» (1972) и другие

Список использованной литературы *

1. *Боганова Т.* Киномузыка Т. Н. Хренникова. — М., 1961
2. В гостях у Т. Хренникова. — Советская Молдавия, 1963, 31 марта
3. Встречи с Т. Хренниковым. — Брянский рабочий, 1966, 27 января
4. *Дроздов А.* Концерт симфонического оркестра ВРК под управлением Г. Себастьяна. — Советская музыка, 1935, № 12
5. *Дунаевский И.* «В бурю»: Премьера в театре оперы и балета им. С. М. Кирова. — Ленинградская правда, 1939, 29 октября
6. *Златогоров П.* Идея должна звучать в каждом эпизоде. — Советская культура, 1952, 26 ноября
7. *Калат Л. Т. Н. Хренников.* М. — Л., 1946
8. *Корев Ю. Т. Н. Хренников и его Вторая симфония: В помощь слушателям концертов.* М., 1955
9. *Кремлев Ю.* Тихон Хренников. — М., 1963
10. *Кухарский В.* Тихон Хренников: Критико-биографический очерк. — М., 1957
11. *Левтонова О.* Симфонии и концерты Т. Хренникова: Очерк — путеводитель. — М., 1979
12. *Мартынов И.* Тихон Хренников: Творческий портрет. — М., 1967
13. *Мусоргский М. П.* Письма. 2-е изд. — М., 1984
14. *Орджоникидзе Г.* «Много шума из ничего». — М., 1972
15. Очерки советского музыкального творчества. — М. — Л., 1947
16. *Перов Р.* В гостях у земляков. — Ленинское знамя (Липецк), 1965, 20 мая
17. Пятьдесят лет Государственного музыкального училища им. Гнесиных. — М., 1945
18. *Ройтерштейн М.* Скрипичный концерт Т. Н. Хренникова. — М., 1962
19. *Сац Н.* Дети приходят в театр. — М., 1961
20. *Синявер Л.* Тихон Хренников. — М., 1947
21. Слово перед премьерой. — Театральный Ленинград, 1957, № 37
22. *Стравинская К. О И. Ф. Стравинском и его родных.* — Л., 1978
23. Тихон Хренников: Статьи о творчестве композитора. Ред. и сост. И. И. Мартынов. — М., 1974
24. *Хренников Т.* Будущее оперы «Фрол Скобеев»: Автор о своей работе над оперой. — Советское искусство, 1946, 17 августа
25. *Хренников Т.* Великий подвиг — источник вдохновения. — Литературная газета, 1975, 23 апреля
26. *Хренников Т.* Грани таланта. — Советская культура, 1977, 10 мая
27. *Хренников Т.* Дыхание победы. — Советское искусство, 1946, 9 мая

* После окончания авторской работы вышли в свет следующие книги, вносящие весомый вклад в литературу о Т. Н. Хренникове: *Воронцова И.* О стиле и музыкальном языке Т. Н. Хренникова. — М., 1983; *Григорьев Л., Платек Я.* Его выбрало время. — М., 1983; *Шехонина И.* Творчество Т. Н. Хренникова. — М., 1985.

28. Хренников Т. Искусство всегда современно. — Вечерний Минск, 1974, 5 октября
29. Хренников Т. Истоки новаторства: Художник и время. — Правда, 1972, 28 ноября
30. Хренников Т. К большим темам современности. — Правда, 1961, 17 декабря
31. Хренников Т. Как создавалась опера «Мать». — Советская музыка, 1961, № 6
32. Хренников Т. Музыка высокой правды. — Комсомольская правда, 1976, 19 февраля
33. Хренников Т. Музыка и современность: Заметки композитора. — Правда, 1968, 3 декабря
34. Хренников Т. О премьере спектакля «Много шума из ничего» в театре имени Е. Вахтангова. — Советское искусство, 1937, 29 апреля
35. Хренников Т. Первая премьера года. — Московская правда, 1976, 30 января
36. Хренников Т. Принадлежит народу. — Вечерняя Москва, 1977, 20 августа
37. Хренников Т. О работе над оперой. — Вечерняя Москва, 1939, 5 апреля
38. Хренников Т. Моя новая опера «В бурю». — Советское искусство, 1937, 5 декабря
39. Хренников Т. С народом — значит за мир. — Советское искусство, 1954, 4 августа
40. Хренников Т. Творческое служение. — Огонек, 1970, № 13
41. Хренников Т. Языком музыки: Художник и время. — Правда, 1970, 10 декабря
42. Ярустовский Б. Симфонии о войне и мире. — М., 1966

Содержание

<i>Щедрость таланта. Предисловие Ин. Попова . .</i>	3
Годы учения	5
Первая опера	29
Время грозных испытаний	45
Первые послевоенные годы	59
В музыкальном театре	76
В концертном зале	104
Черты облика композитора	129
<i>Список основных произведений Т. Хренникова .</i>	140
<i>Список использованной литературы</i>	142

Монография

Иван Иванович Мартынов

ТИХОН НИКОЛАЕВИЧ ХРЕННИКОВ


Редактор *А. Золотых* Художник *Ю. Зеленков* Худож. редактор *А. Зазыкин*
Техн. редактор *И. Левитас* Корректор *Г. Мартемьянова*

ИБ № 3544

Подписано в набор 19.11.85 Подписано в печать 08.01.87 Формат 84×108/32
Бумага тип. № 1 Гарнитура литературная Печать высокая Объем
печ. л. 5,0 Усл. п. л. 8,4 Усл. кр.-отт. 8,61 Уч.-изд. л. 8,17 Тираж 25 000 экз.
Изд. № 12387 Зак. № 616 Цена 65 к.

Издательство «Музыка», 103031, Москва, Неглинная, 14

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома при Государственном
комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.



Хренников верно и неутомимо служит родному искусству как композитор, исполнитель, педагог и общественный деятель, находя в этом смысл и цель жизни. Во все он вносит свойственные ему размах и темперамент, волю к новым свершениям, над которой не властны годы. В щедрости и полноте отдачи творческих сил раскрывается сущность дарования выдающегося деятеля советской музыкальной культуры Тихона Николаевича Хренникова, чья музыка пользуется заслуженной популярностью и признанием не только в нашей стране, но и за ее пределами.

