

Р.Петрушанская
СОВЕТСКИЕ
КОМПОЗИТОРЫ-
ЛАУРЕАТЫ
ПРЕМИИ
ЛЕНИНСКОГО
КОМСОМОЛА

Frank Deering.

Tom Russell

Albano

C. D. Lybman

By

R. Bayle

Radio Kay

Р.Петрушанская

**СОВЕТСКИЕ
КОМПОЗИТОРЫ-
ЛАУРЕАТЫ
ПРЕМИИ
ЛЕНИНСКОГО
КОМСОМОЛА**

МОСКВА

«СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР»

1989

Рецензенты:

А. В. КОНОТОП, доктор искусствоведения,
С. Н. БИРЮКОВ, кандидат искусствоведения

Петрушанская Р. И.

П30 Советские композиторы — лауреаты премии Ленинского комсомола. — М.: Сов. композитор, 1989. — 320 с., ил.

ISBN 5-85285-131-01

20 очерков-биографий композиторов Москвы, Ленинграда, союзных республик — лауреатов премии ВЛКСМ — отражают основные вехи творческого и жизненного пути таких известных мастеров музыкального искусства, как А. Пахмутова и Р. Паулс, М. Таривердиев и И. Лученок, В. Гаврилин и Р. Амирханян, В. Шаинский и Ч. Нуриев и других. Все они получили высокое общественное признание не только в области музыкального искусства, но и эстетического воспитания молодежи.

Для широкого круга любителей музыки и специалистов.

П 4905000000—116 435—89
082{02}—89

ББК 85.313(2)7

ISBN 5-85285-131-01

© Издательство
«Советский композитор», 1989 г.

Комсомолу посвящается

В 1966 году Центральным Комитетом ВЛКСМ было учреждено Положение о Всесоюзных премиях Ленинского комсомола. С того времени уже более 20 лет эти премии ежегодно присуждаются лучшим произведениям литературы и искусства, посвященным молодежи, партии, Ленинскому комсомолу, борьбе за мир, патриотической теме. Их авторы увенчиваются почетным званием лауреата.

Лауреатами премии ВЛКСМ становятся не только молодые поэты, композиторы, художники, авторы киносценариев, режиссеры, но и актеры, музыканты-исполнители, артисты оперы, балета, эстрады. Позже были учреждены премии республиканских и городских комитетов комсомола.

Таким образом ряды лауреатов с каждым годом растут, к 1986 году их уже насчитывалось более тысячи человек. Но все же премия Всесоюзного Ленинского комсомола была и остается самой высокой и почетной. Ею награждаются те художники, кто не только своим творчеством, но и повседневной активной общественной деятельностью, служением культуре, моральным и духовным обликом заслужил высокое звание комсомольского лауреата, чьи произведения становятся заметным явлением нашего искусства, играют важную идейно-эстетическую роль в воспитании советской молодежи.

Среди лауреатов премии ВЛКСМ большой и сильный отряд составляют композиторы. Это представители разных республик нашей страны, авторы симфоний и ораторий, хоров и камерно-инструментальных произведений, музыки к театру и кино и прежде всего песен: гражданственных, лирических, романтических, отражающих наше сложное и противоречивое время. Герои произведений — наши молодые современники, строители, ученые, воины, поэты.

В сочинениях, удостоенных премий ВЛКСМ, доминируют оптимизм, искренность лирического чувства, высокий накал эмоций. В них выражены сыновняя преданность Родине, живая память о героическом прошлом народа, ответственность за сегодняшний день, требование повсеместного мира на земле, надежда на лучшее будущее человечества.

Творческие задачи, умонастроения, жанровые и стилевые характеристики композиторов-лауреатов различны, как различны их биографии и жизненные пути. Но их объединяет общее стремление к решению нравственных и эстетических задач, стоящих перед обществом, жажда своим трудом, талантом всемерно служить родному искусству, нашей Родине.

Одни из них — только в начале пути, у иных за плечами — большой творческий и жизненный опыт. Среди композиторов-лауреатов есть и выдающиеся дарования, ставшие гордостью советского искусства, удостоенные различных высоких званий и наград.

Далеко за пределы нашей Родины перешагнула известность Александры Пахмутовой, Валерия Гаврилина, Чары Нурымова, Микаэла Таривердиева, Раймонда Паулса. Давнюю и прочную популярность и любовь самых широких кругов слушателей, детей и взрослых, завоевали песни Игоря Лученка, Юрия Чичкова, Владимира Шаинского, Александра Билаша, Давида Тухманова. Композиторов — лауреатов Комсомола, тех, кто сделал лишь первые шаги в искусстве, и тех, кто достиг уже творческой зрелости, отличают неустанный поиск, жажда нового, стремление сказать свое слово в искусстве.

Тем, кто знаком с произведениями композиторов — лауреатов премии ВЛКСМ, кто любит и поет их песни, без сомнения, захочется побольше узнать о самих авторах, о их жизни, работе, успехах и сомнениях, о том, как они слышат и осмысливают сегодняшний мир.

Автор проделал большую и интересную работу, и нет сомнения, что книга вызовет интерес самого широкого и, прежде всего, молодого читателя.

Т. Хренников

От автора

Эта книга была задумана как справочное издание, в которое должны были войти краткие биографии и списки основных сочинений композиторов, членов Союза композиторов СССР, удостоенных премии Всесоюзного Ленинского комсомола. Однако по мере сбора биографических сведений, встреч, бесед, переписки с композиторами стало ясно, что большой и необычайно интересный материал не укладывается в прокрустово ложе справочника: каждая статья перерастала в очерк. Так возник несколько необычный жанр книги: сочетание творческого портрета композитора с чисто справочными данными.

Жанр творческого очерка-портрета необычайно увлекателен и интересен, особенно, если герой известен и любим, и необычайно сложен, как путешествие по неизведанной стране.

В книге представлено двадцать биографий композиторов — лауреатов премии ВЛКСМ. Правомерно ли было «под одной крышей» собрать столь разнородные творческие индивидуальности, порой противоположные в стилевом отношении, столь различные и по уровню дарования и степени мастерства? Но именно несхожесть почерков, жанровых устремлений и пристрастий композиторов, даже разница возрастная составляют разнообразие и богатство многонациональной советской музыки, обуславливают движение музыкального процесса.

Почему очерков двадцать? Именно двадцать композиторов, членов Союза, ко времени написания книги — 1986 год — стали лауреатами премии Ленинского комсомола за **созданные ими произведения** (композитору Толибу Шахиди, удостоенному премии ВЛКСМ в конце 1986 года, когда книга уже была в производстве, посвящена краткая биографическая справка.)

Поэтому в книгу не вошли очерки о членах Союза композиторов, удостоенных премии Ленинского комсомола за исполнительскую деятельность и пропаганду советской музыки — Ю. В. Силантьеве, В. Г. Соколове, Т. К. Мынбаеве, Герое Социалистического Труда, выдающемся композиторе Д. Б. Кабалевском, удостоенном премии ВЛКСМ за большие заслуги в деле музыкально-эстетического воспитания детей и юношества.

Премии ВЛКСМ были присуждены также нашим зарубежным друзьям — музыкантам Микису Теодоракису (Греция), Мариа Филипп-Жерару (Франция), Дину Риду (США) за создание и пропаганду антивоенных, гражданственных песен.

Автор приносит глубокую благодарность всем, кто помог в создании этой книги: сотрудникам отдела кадров Союза композиторов СССР, нотной библиотеки Союза композиторов СССР, а также самим композиторам-лауреатам, предоставившим свои биографические сведения, грамзаписи, ноты и любезно согласившимся на встречи, беседы, корректировку самих очерков и внесение в текст необходимых добавлений и поправок.

К сожалению, по независящим от издательства причинам, производство книги растянулось более, чем на два года, и кардинальные изменения в жизни нашей страны, произошедшие в последнее время, новые взгляды на ее прошлое и настоящее, а, следовательно, и на многие явления в искусстве, не смогли найти отражения в этой работе. Однако автор надеется, что собранный в книге фактический материал, целый ряд оценок тех или иных произведений, а также высказывания самих композиторов о своем творчестве, не утратили актуальности и могут представлять интерес и сегодня.

ТРУБАДУР КОМСОМОЛЬСКОГО ПЛЕМЕНИ



За цикл песен о молодежи и комсомоле
композитору ПАХМУТОВОЙ
Александре Николаевне (г. Москва)
присуждена премия
Ленинского комсомола 1966 года

А. Пахмутова

Май 1966 года. Кремлевский Дворец съездов. XV Всесоюзный съезд Ленинского комсомола. Объявляется решение бюро ЦК ВЛКСМ: Пахмутовой Александре Николаевне, первой из наших композиторов, присуждается только что учрежденная премия Всесоюзного Ленинского комсомола.

Волнуясь, выходит к трибуне маленькая светловолосая женщина. Волнуясь, произносит речь. Зал, стоя, приветствует своего комсомольского композитора, и вспыхивает песня:

Главное, ребята, сердцем не стареть,
Песню, что придумали, до конца допеть.
В дальний путь собрались мы,
А в этот путь таежный
Только самолетом можно долететь.

Ей аплодируют молодые строители и ученые, студенты и космонавты, и среди них — «космонавт-1» Юрий Алексеевич Гагарин.

При обсуждении кандидатур, выдвинутых на звание первого комсомольского лауреата, фамилия Пахмутовой ни у кого не выз-

вала сомнений: ей, единственной, были отданы все голоса. Уже тогда, более двадцати лет назад, песни Александры Пахмутовой пела вся страна и особенно ее молодое население.

Песни, песни... Их написано великое множество. Есть немало прекрасных. Многие композиторы посвятили этому жанру жизнь и судьбу. Но в анкетах, проводимых в течение почти двух десятилетий (60—70-е годы) различными комсомольскими и молодежными организациями, на вопрос, чьи песни больше всего поет и любит молодежь, ответ почти всегда был однозначен: Пахмутовой.

«Редким, счастливым песням жизнь дарит долголетие, даже обещает бессмертие... Радостно, когда в мире песенного искусства — мире увлекательном, таком нужном людям и так ими любимом — возникают, живут среди нас и вместе с нами явления талантливые, яркие, индивидуально-неповторимые, свободные от влияния скоропреходящей моды, явления, рожденные самой жизнью и потому становящиеся частью этой жизни. Именно таково песенное творчество Александры Пахмутовой», — утверждал Дмитрий Борисович Кабалевский в статье «Главный комсомольский композитор» (Сов. музыка. 1975. № 9).

О Пахмутовой писать трудно. Уже написано столько, что неизбежно — многое будет повторением.

Те, кто пишет о Пахмутовой, постоянно задают себе и читателям риторический вопрос: в чем секрет обаяния и популярности пахмутовских песен? И ответ чаще всего все тот же — в таланте. И профессионализме. Ответы эти, конечно, верны, но не исчерпывающи. Ответов гораздо больше.

«Дело не только в ее чудесном таланте, — писал далее Кабалевский в той же статье, — мелодической увлекательности, богатстве творческого воображения. И не только в превосходном мастерстве. Дело в том, что Пахмутова очень рано, с юности нашла свою жизненную и творческую тему и осталась ей верна на всю жизнь. Тема эта — образ советской молодежи. Этот мир Пахмутова знает глубоко и тонко — это ее собственный мир». Талант и профессионализм. Острое ощущение времени, его потребностей. Молодость сердца. Постоянное стремление ко всему новому, самому главному, чем живет страна сегодня, сейчас, в эту минуту. Не отстать, успеть! Быть на переднем крае событий!

Труд и мастерство. Из того, как сделана песня, каков ее интонационный строй, форма, ритм, рождается «что» — содержание, характер. Они неразрывны. Пахмутова работает над каждой песней чрезвычайно серьезно и ответственно. Она не заигрывает со слушателями, не преподносит им облегченных решений, не спускается до сиюминутных требований, но поднимает слушателей, исполнителей до высоты своей «планки». Уровень и накал ее музыки — у предела «температурной границы», и хотя она не пишет шлягеров, ее песни становятся шлягерами в первоначальном, исконном смысле этого слова — от немецкого «Schlag» — удар...

Главная сила песен Пахмутовой — их организующая, объединяющая, направляющая роль! Это о таких, как Пахмутова, говорили:

«глашатаи времени», его «запевалы», «музыкальные вожаки». Е. Долматовский рассказывал, что однажды на Усть-Илимской ГЭС он задал вопрос девушке-монтажнице: «Что привело ее в Сибирь, на стройку?» Она ответила: «Песня Пахмутовой «Письмо на Усть-Илим».

Удивительная, счастливая судьба у этого композитора. Счастливая и нелегкая. Потому что настоящее творчество это — труд, ежедневный, изнурительный. Это — отчаянье и сомнения. Популярность Пахмутовой всенародна. И не случайно как одну из важных причин распространенности ее песен и любви к ним видят в их острой современности, в заключенном и высвеченном в них лирико-драматическом и подлинно патриотическом образе «героя нашего времени».

...Александра Николаевна Пахмутова, Аля — так зовут ее друзья, коллеги.

Вот она выступает с трибуны Всесоюзного съезда композиторов.

Летит в самолете к друзьям — строителям Братска.

Принимает участие в мероприятиях и делах Союза композиторов СССР, многолетним секретарем правления которого является.

Участвует в заседании Верховного Совета РСФСР (Пахмутова — заместитель председателя Президиума).

Болеет за свою команду на стадионе.

Встречается с космонавтами в Звездном городке.

Председательствует в жюри фестиваля политической песни «Красная гвоздика» в Сочи.

Пахмутова на Кубе. На Северном флоте. В мастерской Сикей-роса в Мехико. С членами Олимпийской сборной. С семьей Ю. Гагарина. В Алма-Ате, Уфе, Киеве. В пионерском лагере «Орленок». В Сортавале, на отдыхе — на веслах лодки. В студии звукозаписи «Мосфильм».

Мы перебираем с Александрой Николаевной и ее мужем поэтом Николаем Николаевичем Добронравовым сотни фотографий. Останавливаемся на отдельном пакете.

— Это мама, отец. Сталинград. Это ЦМШ (Центральная музыкальная школа при Московской консерватории). Это мои педагоги...

Но предоставим слово тем, кто близко знал Алю Пахмутову в те далекие годы, кто шел рядом по жизни, кто изучал ее работу, писал о ней. Из письма Сергея Михайловича Богданова Николаю Андриановичу Пахмутову, отцу Александры Николаевны:

«Это было в 1921 году. Ваш отец Андриан Виссарионович, выполняя особое задание, находился в селе Упрямовке, жил на квартире у хозяйки Насти под фамилией Орлов. Белые бандиты ворвались в хату, набросились на Андриана Виссарионовича, требуя признаться, что он красный командир. Огрели Настю плетью, а ему набросили аркан-петлю на шею, привязали к седлу и поскакали в степь»... Так погиб дед Али, красный командир А. В. Пахмутов.

Родители жили в поселке Бекетовка под Сталинградом. Теперь Бекетовка — район города. Николай Андрианович был рабочим на

одном из бекетовских заводов. В 1918 году шестнадцатилетним вступил в партию большевиков. Был секретарем Ново-Отрадинского райкома партии.

— У отца,— вспоминает Аля,— были золотые руки. Он умел фотографировать, мастерить, чинить все в доме, но еще и рисовал, самоучкой выучился играть на пианино, и не просто полочки, вальсы, но произведения Бетховена, Шопена. Мать Мария Андреевна работала парикмахером, растила детей — их в семье было четверо. Аля — младшая, родилась 9 ноября 1929 года.

В семье царил дружная веселая атмосфера. У каждого были свои четкие обязанности — отсюда у Али любовь и привычка к труду, тщательному, кропотливому, привычка все доводить до конца.

На фотографии — родители Александры Николаевны в пожилом возрасте: спокойные, добрые, интеллигентные лица, скромная одежда. Чертами лица Аля более похожа на мать. Радостной, белозубой улыбкой — в отца. Еще одна фотография. За роялем, положив руки на клавиатуру, — кроха в темном платьице с белым воротничком. Аля в три или четыре года; вероятно, фотографировал отец. Она начала подбирать по слуху лет с четырех. В пять сочинила первую песню «Петухи поют». Они, действительно, громогласно пели в Бекетовке. В семь лет родители определили ее в две школы: общеобразовательную в Бекетовке и музыкальную в Сталинграде. И хотя ничто еще не предвещало будущей профессии (кроме отличного слуха и упорства), три раза в неделю в любую погоду отправлялась Аля вместе с матерью самым ранним поездом за восемнадцать километров в город, в музыкальную. Пропускать занятия девочка не соглашалась никогда. Первая учительница музыки М. Л. Троицкая говорила матери:

— Аля очень собранная, сосредоточенная, серьезная.

21 января 1938 года Аля вместе с отцом на вечере, посвященном памяти В. И. Ленина, сыграла в четыре руки первую часть Соль-минорной симфонии Моцарта.

По жизни, по детству Али Пахмутовой огненной колесницей прогрохотала Отечественная война. Задела больно и остро: разрушен родной Сталинград. Бомба попала в музыкальную школу, погибла Мария Лазаревна Троицкая. В начале августа 1942 Пахмутовы вместе с десятками семей в теплушке товарного состава уезжали в эвакуацию в Караганду. Из воспоминаний А. Н. Пахмутовой:

«Наш эшелон миновал переправу и должен был идти дальше. Вдруг мы увидели немецкий бомбардировщик, который стал разворачиваться и заходить на нас. Эшелон остановился. Мы закрыли окна и стали ждать. И вот, как чудо, появились два наших истребителя, сбили бомбардировщик. Мы видели, как он горел».

Они покидали город, которому предстояло беспримерное, великое противостояние, многомесячная битва, вошедшая в историю легендой, мифом, реальностью. И тысячами жертв.

Эшелон тащился в Караганду почти месяц. До поселка Темиртау, где им предстояло жить, шли пешком, под дождем. Жили поначалу в бараке. Аля училась в школе, одолевала казахский язык.

Как все школьники тех лет, готовила посылки на фронт — вязала носки, варежки, собирала сухари. Рояля не было, начала учиться на аккордеоне. Весной 1943 года семья вернулась в Сталинград. Со своим аккордеоном Аля стала выступать в госпиталях, перед ранеными бойцами. Все школьники тогда выступали: кто стихи читал, кто пел. Во всех городах. Но в разрушенном легендарном Сталинграде это было особенно важно и особенно значительно!

Тот Сталинград, каким он предстал перед Алей Пахмутовой по возвращении, можно увидеть теперь лишь в кадрах кинохроники. Но детская память цепкая, и боль, спрятанная глубоко, успокоенная годами мира, все же, как пепел Клааса, стучит в ее сердце. Иначе не могли бы появиться такие песни, как «Горячий снег», «Весна сорок пятого года», «Песнь-сказ о Мамаевом кургане», «Поклонимся великим тем годам» и конечно, «Кто ответится» — проникновенная песня-плач матери, ждущей сына с войны. Написанная в суровом до миноре песня «Горячий снег» на стихи поэта М. Львова (он воевал под Сталинградом) название получила по роману Ю. Бондарева, писателя-воина. Кому же было как не сталинградке Пахмутовой написать эту суровую песню-марш? Вот она, нетленная память:

А у меня в глазах навек
Горячий снег, кровавый снег...

В 1943 году Аля Пахмутова едет с отцом в Москву — она решила поступать в прославленную ЦМШ. На вступительном экзамене играла свои сочинения: вальс и прелюдию. Ее слушали маститые педагоги. Заключение комиссии: «Александра Пахмутова обладает отличным слухом, чувством формы. Она отстаёт от своих сверстников по технической подвинутости, но должна быть зачислена ввиду отличных перспектив».

Не ошиблись!

Класс, в который она попала в школе, а затем — курс консерватории недаром называли «золотым»: он был редким по количеству одаренных ребят. Среди них — будущие лауреаты, будущие профессора консерватории, заслуженные артисты: Евгений Малинин, Игорь Безродный, Эдуард Грач, Лазарь Берман, Халида Ахтямова. Композиторы Роман Леденев, Николай Каретников, Дмитрий Благой, музыковеды Лиана Генина, Людмила Корабельникова.

Вспоминает одноклассница Пахмутовой Лиана Генина: «Будущие лауреаты не только потрясаяще играли на классных вечерах, они не уставали носиться с футбольным мячом, случалось, сбежали с занятий в кино. Неправдоподобно хрупкая, даже по тем голодным временам, Аля Пахмутова была не по возрасту серьезной. В большой старомосковской квартире на Бронной, где она жила у друзей ее родителей, сочинять музыку приходилось ночью на кухне. Дело было, однако, не только в отсутствии времени и нормального жилья. Пахмутова раньше других взрослела» (Сов. музыка. 1980. № 1).

Уже нет любимых педагогов: классного руководителя, блестящего, преподавателя литературы Дмитрия Ивановича Сухопрудско-

го, педагога по «специальности», женственной, уютной, но непреклонной Ираиды Васильевны Васильевой. Нет и главного «мэтра» — профессора Виссариона Яковлевича Шебалина. Но их уроки незаменимы.

Сухопрудский, высокий старик с серебряной шевелюрой, научил их «чувству поэзии», которую сам знал великолепно и любил до самозабвения. Ираида Васильевна упорно и терпеливо втолковывала азы фортепианного мастерства. Шебалин вывел на сложнейшую дорогу сочинения музыки. Школа, педагоги, а более всего само непростое послевоенное время формировали не только музыканта, но и характер, личность.

В декабре 1944 года Аля Пахмутова вступила в комсомол. Газета «Московский комсомолец» от 20 октября 1945 года. Фотография: клавиатура, пюпитр рояля, на нем лист нотной бумаги, протянутая рука, девочка с карандашом пишет. Лицо — упорное, глаза прищурены, губы сжаты. Подпись: «Комсомолка Шура Пахмутова, ученица класса композиции лауреата Сталинской премии профессора Шебалина работает над своим новым произведением».

Класса композиции в школе не было. Шебалин считался в то время художественным руководителем школы, была такая должность. Он курировал кружок юных композиторов, а занимался с ними Николай Иванович Пейко и Евгений Осипович Месснер. Занятия часто проходили в квартире Виссариона Яковлевича.

Позже Александра Николаевна скажет об учителе:

«Меня поразило в нем сочетание мужественной высокой любви к музыке, от этого — строгости, высокой требовательности, и в то же время покоряющей теплоты, чуткости, отеческой снисходительности к молодым, ничего не умеющим и надеющимся научиться...» Рассказывает народный артист СССР композитор Андрей Эшпай: «В консерватории Аля Пахмутова отличалась живым, контактным характером. Была веселой, простой, отличным товарищем. Мы часто готовились вместе к экзаменам, я бывал у нее дома, где-то в районе площади Маяковского. Очень способная, она быстро схватывала суть темы, отвечала на экзаменах кратко, но, что называется, «в самую точку». Позже мы вместе с Алей писали музыку к кинофильму «Экран жизни» о телевидении. Это была очень приятная и интересная работа, наши устремления совпадали. И было увлекательно — написать, а назавтра услышать тобой созданное. У Пахмутовой был (да и есть) — легкий, живой талант».

Она училась много, упорно. В консерватории посещала класс фортепиано профессора А. Б. Гольденвейзера. Не пропускала концертов приезжих артистов и выдающихся советских исполнителей Г. Нейгауза, В. Софроницкого, С. Рихтера. С жадностью слушала сочинения Прокофьева, Шостаковича. Позже друг и коллега по курсу напишет: «Пахмутова — широкообразованный, великолепно выученный профессионал, что, увы, вовсе не само собой разумеется, когда речь идет о так называемых песенниках. Богатейшая фактура, тонко выписанная полифония, вся «несущая конструкция» голо-

соведения, оркестровки, штрихи, паузы, ферматы — все всегда она делает сама. Делает дотошно, тщательно, выверенно-идеально, даже графически. Пахмутова любила и любит эту эстетику «черной работы», для нее «переодеть» песню в другую инструментовку, например, — интересная творческая задача» (Генина Л. Родниковая правда песни // Сов. музыка. 1980. № 1.)

Эта дотошность, тщательность идет оттуда, от консерваторской юности, шебапинской выучки. Профессор учил так всех — выучил немногих. Пахмутова — одна из самых способных и прилежных его учениц. Вот что писал сам учитель в первые годы становления ее как композитора: «Александра Пахмутова — талантливый композитор. Сочинения Али Пахмутовой радуют яркостью, свежестью, русским национальным колоритом. Ее первая крупная работа — Сюита для симфонического оркестра (имеется в виду «Русская сюита» — Р. П.) — захватила слушателей жизнерадостностью, бодрым, четким ритмом, задушевностью мелодии». «Русская сюита» исполнялась во многих городах: Москве, Ленинграде, Баку, то есть стала репертуарной. И в ГДР, куда в 1957 году Пахмутова поехала (впервые за рубеж) со своими авторскими концертами.

И далее: «Молодой композитор обладает природным чувством оркестра. Она много и упорно работает. Не боится трудностей» (Смена. 1955. № 1). Как много в этой характеристике точных определений и предвидений!

Задушевность мелодий. Бодрый четкий ритм. Русский национальный колорит. Жизнерадостность. Природное чувство оркестра. Все это разовьется в оригинальный пахмутовский стиль. А упорство и отсутствие страха перед трудностями — решат и выстроят судьбу.

На летние каникулы Аля уезжала домой в Бекетовку. Поехала однажды в Усть-Хоперский район, записывала народные напевы, прислушивалась к манере исполнения стариками старинных песен, хороводов, страданий. «В дальнейшем это стало традицией ее работы — привычка «заряжаться эмоционально», черпая творческий материал, замыслы непосредственно... из окружающей действительности, из поездок по стране», — писала Е. Добрынина, автор монографии об А. Пахмутовой (Сов. композитор. М., 1973. С. 22).

Окончена консерватория (1953), аспирантура (1956). Сдана аспирантская работа: Анализ партитуры оперы М. И. Глинки «Руслан и Людмила». Думается, не случайно аспирантка Пахмутова выбрала эту огромную, сложнейшую, но удивительно стройную, яркую и радостную партитуру!

Уже написаны симфонические произведения: увертюры «Юность» и «Тюрингия» (после поездки в ГДР). Были и песни. Шебапин не препятствовал интересу ученицы к этому жанру. Она даже завоевала первый приз на студенческом конкурсе за «Походную кавалерийскую» на стихи Ю. Друниной. Пахмутова создает музыку к радиоспектаклям, кинофильму «Семья Ульяновых». К этим работам писала и песни, но не они решили ее судьбу. Поворотом в жизни стали два события: фильм «По ту сторону» по роману Виктора Кина и в нем «Песня о тревожной молодости» и поездка в Сибирь.

Не раз вспоминала Аля слова Шебалина, сказанные выпускникам:

— Не думайте, что, закончив консерваторию, вы будете только сочинять и преподавать. Не ждите — такое время не наступит. Вам предстоит взять на себя всю полноту ответственности за судьбы советской музыки.

Аля выходила в большую жизнь вместе со своими молодыми коллегами. Вместе — и немного впереди. Может быть, потому, что раньше других, сразу и навсегда, нашла свою главную тему жизни и творчества, яснее, чем у других, была ее гражданская позиция.

После успеха «Песни о тревожной молодости», «Геологов», песен из кинофильма «Девчата» («Хорошие девчата» и «Старый клен») она избирает песню. «Песня требует пожизненной смелости и пожизненной верности», — скажет она. Пахмутова, как показало время, оказалась человеком подлинной верности: своим идеалам, друзьям, любимым людям и любимому жанру.

Но сначала о «Тревожной молодости». Песня эта была написана к кинофильму «По ту сторону», созданному по мотивам романа писателя Виктора Кина, о молодых бойцах гражданской войны на Дальнем Востоке. Но фильм прошел и забылся, а песня превратилась в гимн молодежи 60-х годов, покорителей целины и тайги, отважных строителей, искателей и романтиков. Кто не помнит ее маршевого, строгого ритма, ее взволнованной, героической, проносящей в душу мелодии?

Забота у нас такая,
Забота наша простая:
Жила бы страна родная,
И нету других забот.

И снег, и ветер,
И звезд ночной полет.
Меня мое сердце
В тревожную даль зовет...

Эту песню тогда, в 60-е, да и в следующие 70-е годы, пели все: на любом комсомольском собрании, пионерском сборе, в домашнем застолье, на улице, в парке, в заводском или сельском клубе. Но вот и недавний эпизод. До войны в одном из арбатских переулков открыли школу-новостройку под номером 69. Школа как школа. Но мне лично она дорога, потому что я в ней училась. В начале 60-х годов школу вместе со всем переулком, упиравшимся в знаменитую Собачью площадку, со всеми домами, домиками, особняками снесли, а на их месте, не посчитавшись с историческим прошлым и обликом района, воздвигли каменно-блочные громады Калининского проспекта, который старые москвичи едко окрестили «вставной челюстью». Но жизнь идет. И уже в зеленом, открытом всем ветрам Строгино, появилась другая 69-я школа, теперь уже Ворошиловского района. Ученики ее вместе с директором отыскивали бывших ребят старой, арбатской. Накануне сорокалетия Великой Победы, 13 апреля 1985 года, в просторном и светлом холле собра-

лись бывшие выпускники бывшей 69-й. Горнисты протрубили сбор. Знаменосцы вынесли школьные знамена. Под грохот пионерских барабанов опустилось полотнище. На белой, мраморной — во всю стену — доске награвированные золотом обозначились имена и фамилии наших ребят — воинов, погибших на фронтах Великой Отечественной войны. Плотной толпой окружили доску бывшие бойцы и офицеры, ветераны труда, седые поэты, архитекторы, режиссеры, врачи.

Композитор народный артист СССР Андрей Эшпай сел за рояль и спел песню о Сережке с Малой Бронной и Витьке с Моховой, посвященную, как мы теперь поняли, его старшему брату Валентину. Пел под гитару об арбатских мальчиках, своих одноклассниках наш поэт Булат Окуджава. В толпе бывших школьников в первом ряду мы увидели худенькую старую женщину Цецилию Исаковну Кин, литературоведа, крупнейшего специалиста по литературе и культуре Италии, вдову писателя Виктора Кина и мать нашего одноклассника Левы Кина, погибшего в бою под Москвой. Как маленький стойкий солдат, стояла она у символической могилы сына-героя. А ребята новой 69-й хором запели «Песню о тревожной молодости».

Так в этот горестный и прекрасный день сплелись в какой-то фантастический, но вполне реальный жизненный узел все эти, казалось бы, разновременные явления: смерть, жизнь, память, искусство, несущиеся в одном потоке, который мы именуем простым словом «история». И песня о гражданской войне, о молодости, об отваге и верности Родине связала все поколения, ибо идеи отцов перешли к сыновьям, осветили юность внуков, подхвачены правнуками. Мы слушали ее и пели, не скрывая слез.

В 1962 году по заданию ЦК ВЛКСМ композиторы Александра Пахмутова и Юрий Чичков, поэты Сергей Гребенников и Николай Добронравов, исполнители Иосиф Кобзон и Владимир Кохно отправились в поездку по городам и стройкам Сибири.

Тогда по зову партии и комсомола тысячи молодых людей уезжали, бросая насиженные родные места, в неизвестность, в тайгу, на берега холодных бурных рек — на стройки коммунизма. «Юность, помноженная на мечту», шла в поход. С газетных полос не сходили имена строителей и цифры рекордов. Красноярская ГЭС, Усть-Илим, позже — КамАЗ, БАМ. Группа музыкантов и поэтов из Москвы направилась в Братск, на строительство ГЭС. Поездка была нелегкой, приходилось трястись сотни километров в машинах, обогреваться у костров, выступать после бессонной ночи. Иркутск, Ангарск, Братск, Усолье, Улан-Удэ — вот их маршрут. Но они были молоды, энергичны, любознательны. Все казалось прекрасным, красочным, удивительным: природа, события и особенно люди. По возвращении — сразу за работу. В папке композитора Пахмутовой шутивное задание-наряд, выданный ей строителями Братска. Фамилия: Пахмутова. Профессия: композитор. Задание: написать песню, достойную наших ребят.

Она и написала. И не одну.

Так родился цикл «Таежные звезды», самый в те годы популярный среди молодежи «веночек песен» (на стихи Сергея Гребенникова и Николая Добронравова), в который вошли «ЛЭП-500», «Девчонки танцуют на палубе», «Письмо на Усть-Илим» и знаменитый марш «Главное, ребята, сердцем не стареть».

Тогда же из Усть-Илима на имя композитора Пахмутовой пришел пакет. В нем была зеленая ветка ангарской сосны и приписка: «Аля! Любим. Поем. Помним. Приезжайте еще!» Такова была рецензия сибиряков на «Таежные звезды».

Цикл «Таежные звезды» (в нем 13 песен), как показало время, неравноценен: иные песни из него забылись, а иные — прижились и поют до сих пор. Но в нем явно и простили основные пахмутовские черты: синтез различных стилевых пластов, переплавленный в горниле ее собственного интонационного «огня», новаторство. Оно сказывалось в драматургии песен, в ярких кульминациях, экспрессивных «возгласах», в богатой гармонизации, развернутых вступлениях, в выразительных переменных ритмах.

Бригадир слесарей-монтажников Братского управления треста Востокэнергомонтаж Герой Социалистического Труда И. Прозоров вспоминал: «Было это весной 1971 года. В составе делегации орденноносного комсомола Братска я приехал в Москву, в ЦК ВЛКСМ, где для нас устроили встречу с известными артистами кино и театра. Была среди них и Александра Пахмутова. Прежде я не был с ней знаком. Она как-то очень просто поздоровалась с нами, будто со всеми была давно знакома. Потом подошла к пианино, сказав: «Сейчас все у меня запоете!» И запела: «Главное, ребята, сердцем не стареть!» Конечно, все подхватили. Она как бы каждому из нас заглянула в душу».

Здесь важно слово «каждому». При всей своей массовости песни Пахмутовой индивидуализированы, они, как теперь часто говорят (слегка искажая смысл слова) «личностны», то есть принадлежат каждому человеку в отдельности, выражают сущность душевных движений и устремлений отдельного человека, а не только массы. В этом — примета песенного жанра 60-х — 70-х годов, отличающая его от песен предыдущих десятилетий.

Следующий цикл «Обнимая небо». Он тоже обращен к конкретным людям, героям-летчикам, рожден знакомством с их жизнью и трудом. Но если в «Таежных звездах» преобладают песни-события, песни-герои, то цикл «Обнимая небо», пожалуй, более глубок, серьезен, душевно напряжен. Вспомним «Нежность», «Обнимая небо», «Мы учим летать самолеты». Еще один цикл посвящен морякам. Пахмутова и ее постоянный соавтор Николай Добронравов побывали на Северном флоте, даже выходили в море на подводной лодке. Восхищение, уважение к тяжелому труду моряков-североморцев рождало песни «В море идут катера», «Верю тебе, капитан», «Море стало строже», «Усталая подлодка».

Песни Пахмутовой запели молодежь, дети, зрелые люди. Они не только вошли в наш быт, но нередко получали как бы вторую, театральную и экранную жизнь — как некогда создания Дунаевского,

Соловьева-Седого, Богословского. Когда актриса Татьяна Доронина в фильме «Три тополя на Плющихе» с придыханиями, растяжкой, как русское страдание, спела «Нежность», это стало удивительной «краской» в характере героини. А вот иной пример: в фильме режиссера А. Мельникова «Здравствуй и прощай» непутевый мужичонка (артист М. Кононов), пытаясь утвердить мужское свое достоинство и оправдать побеги из дома, поет под окнами изгнавшей его жены:

Если бы ты знала,
Если бы ты знала,
Как тоскуют руки по штурвалу...

И хотя песня приобретает в его устах сниженно-иронический смысл, она вдруг высвечивает в этом жалком персонаже наивную жажду романтики.

Много у Пахмутовой и детских песен. В пионерском лагере «Орленок» она с душевной увлеченностью участвует в играх ребят, выступает на их праздниках, поет у костра. И пишет задиристую песню «Орлята учатся летать», созерцательно-поэтический «Звездопад». Кантата «Отрядные песни» продолжает традиции пионерских кантат И. Дунаевского, Д. Кабалевского с их веселым, бодрым, маршевым ритмом, мужественными и лирически-чистыми интонациями. Пахмутова вносит в них современный характер. Ее пионерские песни — это песни ребят 60-х — 70-х годов. Только в это время мог быть написан «Турнир эрудитов» или «Дикая собака Динго». Две кантаты «Ленин в сердце у нас» и «Красные следопыты» предназначены и обращены к детям. В них композитор, верный себе, поднимает важные гражданские темы. Особенно впечатляет в цикле «Красные следопыты» песня «Гайдар шагает впереди». Выразительна ее мелодия. Ассоциируясь с комсомольскими молодежными песнями «Каховка» И. Дунаевского, «Орленком» В. Белого, она содержит и специфически пахмутовское. Оно — «в размашистой кладке мотивных ячеек, в разнообразной ритмике». (Е. Добрынина).

Слышишь, товарищ, гроза надвигается,
С белыми наши отряды сражаются,
Только в борьбе можно счастье найти,
Гайдар шагает впереди!

Преимственность поколений, героика и дух гражданской войны нашли в этой песне особенно выразительное воплощение.

Ленинский образ, живой и сегодня, труд и подвиг, юность, Родина, ее история и судьба — таков тематический круг пахмутовских творений. Он формировал не только художественно-выразительный строй ее песен — но и саму личность композитора. Получив в 1966 году высокую премию Ленинского комсомола, Александра Пахмутова считала и считает своим долгом гражданина и музыканта говорить в полный голос о важных событиях времени, рассказывать о тех людях, которые решают судьбы страны — будь то строители или космонавты, ученые или спортсмены. Но все же главные ее герои — молодые. Ибо сама она и ее соавторы-поэты сохраняют

эту удивительную способность восхищения жизнью, попросту — молодость души. «Вы и сами не подозреваете,— писал ей геолог из глухой тайги,— сколько человеческих сердец Вам благодарны!»

Вот некоторые вехи биографии Пахмутовой, рассказывающие о том, что композитор постоянно в гуще событий, на передовом участке музыкальной и общественной жизни.

1967 год. ЦК ВЛКСМ организует в Сочи международный фестиваль молодежной песни «Красная гвоздика». Победителем фестиваля стала песня Пахмутовой «Нежность» (главный приз). С той поры Александра Николаевна — постоянный участник, а с 1969 — председатель жюри фестиваля.

1968 год. Всесоюзный конкурс ЦК ВЛКСМ на лучшую песню к 50-летию комсомола. Первая премия — песням Пахмутовой «Наша судьба» и «Прощание с Братском».

1971 год. Пахмутова пишет цикл «Созвездие Гагарина» — музыкальный памятник «космонавту-1», человеку — легенде XX века. В нем — любовь, восхищение, глубокая боль потери.

Февраль 1975 года. Киев, пленум СК СССР, посвященный проблемам песенного жанра. Пахмутова выступает с развернутым докладом.

Открываются комсомольские съезды — к каждому Пахмутова пишет новую песню. Они становятся не только гимнами съезда, но прочно остаются в музыкальном фонде комсомольского племени. «Орлята учатся летать», «Не расстанусь с комсомолом», «И вновь продолжается бой», «Любовь, комсомол и весна», «Только так победим!» В них с помощью злободневных и одновременно романтических стихов Н. Добронравова воспеваются не банально, не декларативно преданность делу партии, идеалам революции, единство молодежи в борьбе за мир.

С помощью стихов...

Да, разумеется, без стихов нет песни, они, как ключом, раскрывают музыкальный замысел, усиливают его многократно. У каждого композитора свой метод работы над песней. Одни пишут только на готовые стихи, то есть поэзия диктует музыкальное воплощение, является главным партнером в «игре». Музыкальный строй поэзии, содержание, образы вызывают встречный импульс — композиторский — тогда музыка подчинена поэзии.

Пахмутова, как правило, работает иначе. У нее есть немало песен, написанных на готовые стихи, хотя она нередко просит поэтов, а часто и настаивает на изменении рифм, строф. Так было с песнями «Тревожная молодость», «Старый клен». Это процесс естественный. Но, большей частью, вначале возникает музыкальная идея. И тогда соавтор-поэт, а таковым в последние два десятилетия является почти всегда Н. Добронравов, ищет соответствующую музыке, но свою (и их общую!) тему, интонацию, словесное ее выражение.

— Это ни в коей мере не подтекстовка,— говорит Александра Николаевна,— но очень трудная и интересная работа, она дает

возможность вместе думать, спорить, искать, добиваться нужного результата.

Сент-Экзюпери утверждал: «Любить — это не смотреть друг на друга, а смотреть в одном направлении». Конечно,— смеется она,— любить — это еще и смотреть друг на друга. Но, если о творчестве,— точно! Это общность взглядов на самые главные вещи в жизни. Вот, например, песня «Нежность». Сначала была музыка. Но очень рано, на первом этапе работы Николай Николаевич стал сочинять стихи: «Опустела без тебя земля...» Они диктовали музыкальное развитие. Такой метод мне более интересен. Впрочем, в песне, как сказал когда-то Лев Ошанин, «яростно спорят два дарования» — и этот спор, эта «игра и мука» — единственное, ради чего стоит жить.

— Нас пригласили в 1983 году на празднование 40-летия освобождения Сталинграда, и возникла мысль написать песню на стихи поэта-фронтовика. Я обратилась к Михаилу Львову, с которым уже написала «Горячий снег». Он редко пишет стихи для песен, но тут согласился, послушав варианты мелодии. И создал, по-моему, замечательные стихи! Запевы — хороши, а припев — просто выходящий!

...Поклонимся прошедшим тем годам...

Разве это подтекстовка? Высокая поэзия!

Идут годы. Десятилетия. Композитор достиг возраста человеческой и творческой зрелости. В песенный жанр приходят новые авторы, в музыкальное сознание молодежи вторгаются новые стихи, новые ритмы... А песни Пахмутовой не стареют. В 1971 году за заслуги в области музыкального искусства Александре Николаевне Пахмутовой присвоено звание заслуженного деятеля искусств РСФСР, в 1975 году — Государственная премия СССР. В связи с выдвижением композитора на госпремию в газетах и журналах — поток писем, рецензий, поздравлений, откликов. Писали герои песен — строители, геологи, комсомольцы и пионеры, с уважением и любовью коллеги-музыканты: Т. Хренников, М. Фрадкин, О. Фельцман, Л. Зыкина.

Пахмутовой создано более 300 песен. Все ли в ее творчестве равноценно, Равновелико? Разумеется, нет, да это и невозможно. Многие ее песни, неся на себе неизменную печать индивидуальности композитора, все же не могут быть отмечены высшим знаком качества. Да и сама Александра Николаевна, отбирая, просматривая список своих сочинений для этой книги, решительно вычеркивала многие названия: «Эти — не нужно. Они не остались, не поются». А лучшие не стареют, лучшие — поются!

Особая тема в творчестве композитора — спорт. Александра Николаевна и Николай Николаевич Добронравов — заядлые болельщики. Среди спортсменов у них много друзей. Болели они за успехи наших сборных на Олимпийских играх в Мехико, Мюнхене, Монреале, куда ездили в составе делегации. Так рождались — опять из живой практики жизни, теперь уже спортивной, песни: «Мяч

и шайба», «Звезды Мехико», знаменитая «Трус не играет в хоккей», «Альпийский огонек», «Предстартовая песня».

В 1979 году режиссер Ю. Озеров привлек соавторов к работе над фильмом «Баллада о спорте», посвященном Спартакиаде народов СССР. Пахмутова и Добронравов написали семь песен. Здесь музыка и песни играли важную драматургическую, а не иллюстративную роль, они цементировали всю конструкцию фильма.

Олимпиада-80. В Москве — многокрасочный, волнующий праздник красоты, силы, молодости. Мыслим ли он без музыки? И теперь можно сказать — без музыки Пахмутовой? Лучшие песни Олимпиады — ее и Добронравова: «Позывные Олимпиады», «Старт дает Москва», «Ода на зажжение огня», «О спорт, — ты мир», «Вся страна — наш стадион», и наконец, трогательно-грустная и нежная «До свиданья, Москва», ее пел весь огромный стадион в Лужниках, глядя, как поднимается в небо на воздушных шарах символ дружбы — огромный неуклюжий и обаятельный Мишка, а телезрители на своих экранах увидели обнимающихся плачущих молодых спортсменов...

На трибунах становится тише,
Таёт быстрое время чудес.
До свиданья, наш ласковый Миша,
Возвращайся в свой сказочный лес.¹

Снова «мотив прощания», так часто встречающийся в ее песнях...

1985 год. Всемирный фестиваль молодежи и студентов в Москве. Третий — после Гаваны и Берлина, в котором участвует Пахмутова. На этот раз она руководит творческой мастерской политической песни, ведет прослушивания, дискуссии. Концерты идут беспрерывно, с утра до вечера на разных площадках. Руководитель валится с ног от усталости. Но так же доброжелательно и улыбочиво ее лицо — выносливость этой маленькой женщины поистине феноменальна! Пахмутова не привыкла раскисать, обнаруживать слабость. И есть новая песня к фестивалю — как же иначе? — «Дружные люди», о мире, любви, о ярком празднике молодежи в Москве.

С годами не ослабевает общественная, гражданская активность Александры Николаевны Пахмутовой. Осознавая важнейшую организующую и воспитательную роль песни, Пахмутова защищает, пропагандирует жанр, отстаивает его чистоту, художественные принципы.

Передо мной — статьи и выступления в печати А. Н. Пахмутовой разных лет, ее доклады, речи на пленумах и съездах композиторов. Их десятки, не считая интервью, в которых она также говорит о проблемах жанра. Во всех — те же мысли: о гражданской позиции художника, о мастерстве, о воспитании слушателей музыкой, особенно молодежи. Мысли эти с каждым годом становятся опреде-

¹ За музыку и песни к кинофильму «О, спорт, ты — мир» А. Пахмутова и Н. Добронравов вместе с коллективом создателей ленты удостоены Государственной премии СССР.

леннее, даже резче, словно автор накапливал силы, чтобы дать бой халтуре и всяческим подделкам, отхлестать беспощадно, вырвать сорняки из музыкального поля.

«Протест вызывает не развлекательная музыка сама по себе, а то, что легкость заменяется легковесностью, простота — пустотой» (Сов. культура. 1975. 4 февр.).

«Наша советская песня — явление удивительное, — сказала Александра Николаевна в своем докладе на пленуме в Киеве, посвященном песне (1975), — единственное в мире. Она — дитя революции, и революционный огонь, сообщивший ей небывалый темперамент, слился в ней с мягкими, чистыми, ласковыми интонациями народной песни». «Сколько бы ни развивалась наша песня, главным в ней всегда будет гражданская устремленность, большая общественная тема, острый социальный заряд». Этому тезису композитор верна в течение всей своей творческой жизни.

«Песня — это открытие», «Жизнь моя — песня», «В песне — судьба страны», «Песня — это признание в любви к людям» — таковы заголовки ее статей, всегда острых, публицистически горячих, полемических, ярких, образных по языку.

Творческая и музыкально-общественная деятельность композитора была по заслугам оценена Родиной: она награждена орденами Трудового Красного Знамени (1967, 1971), в 1979-м в связи с пятидесятилетием — орденом Ленина. В 1982 году Министерство культуры СССР отметило ее творческую деятельность призом «Золотой диск», в 1975 и 1982 годах она удостоивается Государственных премий СССР, в 1984 году ей присвоено звание народной артистки СССР, а в 1986-м ей вручен Орден Дружбы народов.

И все же снова вопрос: в чем загадка популярности, а лучше сказать художественного своеобразия, стиля, метода Пахмутовой? Ибо популярность — их результат. Вопрос не праздный. Пахмутова — крупнейший мастер песенного жанра. При всей стремительной «смене вех» — не только во временном, но прежде всего содержательном, социальном, художественном аспекте — песни Пахмутовой не просто отразили свое время. Лучшие из них, безусловно, останутся в золотом фонде советской музыки и не как памятники событий, но как живые, действенные спутники разных поколений.

Мы уже говорили о пахмутовском «герое нашего времени» — романтике, первооткрывателе, верном идеалам революции, патриоте, влюбленном в жизнь. Такие герои — песен ли, романов, фильмов — не умирают, не устаревают. И все же не только в содержании песен и их героях дело. Есть у Пахмутовой своя «загадка», свои приемы, свои интонации, свои ритмы. Исследуя приметы пахмутовского стиля, критик Л. Генина пишет о мастерстве драматургии, точном выборе «квадрата кульминации», раскрытии жанрового зерна мелодии (Сов. музыка. 1980, № 1.)

«И вот тут-то особенно явственно сказывается народный характер образа. Жанровая суть почти всегда вырастает из фольклора: крестьянского, городского, фронтового, детского».

Еще в давней своей статье («Я гляжу ей вслед», 1972) Л. Генина отметила одну из важнейших особенностей стиля Пахмутовой — внутреннее развитие музыкального образа, осуществляемое движением — пластикой мелодической мысли. Пахмутовская мелодика — предмет, интереснейший для исследования. Опираясь на «интонационный капитал» предшествующих времен: народную песенность, интонации и ритмы песен революции, городской романс, фабричную песню и песню современной эстрады, композитор создает свою мелодику, чутко отвечающую потребностям времени, и тех, кто эти песни слышит и поет сегодня. Пахмутовские мелодии точно, как на кальку, ложатся и вычерчиваются по основному чертежу событий наших дней и народных характеров, становятся их музыкальным обобщением.

Исследователь мелодики современной массовой песни Вл. Зак выделяет в своей фундаментальной работе «О мелодике массовой песни» (М., Сов. композитор. 1979. С. 291) из числа «смыслово-волнующих общедоступных интонаций-обобщений» (Б. Асафьев) некий «комплекс мечты», сочетающий квинты в плагальном обороте. Он пишет: «Комплекс мечты» имеет огромное значение в творчестве Пахмутовой. Быть может, триумфальное шествие песен Пахмутовой в 60-х — 70-х годах объясняется тем, что в ее произведениях тонко воспроизводятся новые героические мотивы, в характере которых мужественный тон повествования о судьбах наших современников смыкается с необычной поэтичной и сердечной интонацией. Не потому ли выразительные свойства «комплекса мечты» столь органично сочетаются со стилем композитора?

Обратим внимание: как бы ни комбинировались те или иные сочетания ладов в песнях Пахмутовой, «комплекс мечты» в конечном счете переинтонирует предшествующие мотивы, сообщая им суровый тонус минорного лада. Воспевая романтику дальних дорог, формируя мужественный и волевой характер, «комплекс мечты» углубляет суровый колорит, сопутствует эмоциональной сдержанности. Своеобразное учащение квинтовости в припеве, как бы продолжающем заданный в начале произведения тон, содействует цельности песенных интонаций, придает особую типичную для музыки Пахмутовой эмоциональную уравновешенность, степеньность благородного повествования (С. 296). Напомню: Глубокое слияние лирики и мужественности также отмечал как важную особенность ее стиля Д. Кабалевский и главной чертой называл благородство.

Можно было бы многое сказать об интересной и разнообразной ритмике ее песен, о богатейшем, всегда несущем важную смысловую функцию ее оркестре (или инструментальном сопровождении), достаточно вспомнить ставший расхожим пример: труба и барабан во вступлении к «Песне о тревожной молодости» создают атмосферу героики, голос солиста, сменяемый дуэтом, — ощущение хора. Во всем сказывается мастерство, помноженное на личность, талант, сопряженный с чувством ответственности — перед малым, но таким важным «существом» как песня. Она и впрямь для Пахмутовой — живое существо. Потому так редки у нее повторы, потому так чут-

ко прислушивается она к стилистическим «ветрам» времени, и естественно, оставаясь сама собой, растет и меняется вместе с ним. Нельзя не вспомнить в этой связи замечательный вокальный цикл Пахмутовой, созданный, правда, довольно давно (1971), но чрезвычайно характерный для творческого почерка композитора, — «Созвездие Гагарина». Пять песен цикла объединены замыслом и едины интонационно. Образ космонавта, первого человека, вырвавшегося в просторы Вселенной, предстает неожиданно и намеренно не в фанфарно-торжественном «славлении», но в простом, человеческом, интонационном облике. Драматургия цикла представляет собой как бы замкнутый круг, в котором присутствует некая «ось симметрии» (выражение В. Васиной-Гроссман). Вокруг нее располагаются по обе стороны два «крыла» композиции: 2-я и 4-я песни — лирико-распевные, задумчивые, 1-я и 5-я — энергично-волевые, оптимистичные. 1-я — «Запевала звездных дорог» и 5-я — «Созвездие Гагарина», обрамляя цикл, раскрывают волю и смелость покорителей Космоса, «...рубленая «кладка» формы, четкая определенность интонаций. Во всем их облике есть нечто по-военному подобранное, подтянутое» (Е. Добрынина).

2-я и 4-я песни — «Смоленская дорога» и «Как нас Юра в полет провожал» интересны своей интонационной близостью к русской народной песне и городскому романсу. Это — не случайно. Гагарин — уроженец русской провинции. Его корни, истоки его эстетических привязанностей — там, в тиши маленького города с его укorenившимся бытом, устоявшимися музыкальными традициями. Но знакомая романсовая интонация «Смоленской дороги» постепенно изменяется, как бы движется во времени, мелодические обороты приобретают современное звучание. Грустью проникнута элегическая «Как нас Юра в полет провожал». Один из впечатляющих приемов — смена речитативов бурными всплесками мелодического потока.

Особенно ярко «проявлен» образ Юрия Гагарина в центральной 3-й песне «Знаете, каким он парнем был?» Строчки стихов Добронравова и припев пахмутовской песни как нельзя более точно соответствуют образу Юрия Гагарина, человека отважного и веселого, нашему представлению о нем, запечатленному навсегда в его портретах, кинокадрах:

Он сказал: «Поехали!»
И махнул рукой,
Словно вдоль по Питерской, Питерской
Промчался над Землей.

И это «по Питерской, Питерской» и «промчался над Землей» — не только не снижают облик героя, но делают его романтичным, и одновременно доступным, близким нам, его современникам, и очень русским.

Мне не раз говорили о великолепном знании Пахмутовой оркестра, о «чувстве оркестра». Что же, так никогда, после консерваторских лет, она не вернулась к оркестровой музыке в чистом, так сказать, виде? В списке сочинений Александры Николаевны Пах-

мутовой есть, к сожалению, всего несколько оркестровых сочинений, написанных после 1970 года. Концерт для оркестра (1971), балет «Озаренность» (1973), кантата «Прекрасная, как молодость, страна» (1977), Ода на зажжение олимпийского огня (1980).

Концерт для оркестра — сочинение яркое, сочное, полное оптимизма, молодого задора — подлинное соревнование оркестровых групп и инструментов. Предоставим слово Родиону Щедрину, мнение этого знатока и виртуоза оркестровой музыки особенно ценно:

«Произведения Пахмутовой отличаются яркостью, броскостью музыки, четкостью и ясностью мысли, отменная композиторская хватка. Пахмутова блестяще чувствует оркестр, знает цену каждому штриху, каждой детали, оттенку, тонко пользуется наивыгоднейшими регистрами оркестровых инструментов, красками, сопоставлениями.

Музыка концерта сочинена для оркестра, а не оркестрована уже после сочинения. Это деталь чрезвычайной важности! Виртуозный блеск, живость музыки, лаконичность, точное ощущение жанра, доступность восприятия — при достаточной сложности музыки, сделают его репертуарным» (Комсомольская правда, 1971, 11 апр.)

Мастерски, ярко написана «Ода на зажжение огня» к Олимпиаде-80 и «Торжественное приветствие» ко Всемирному фестивалю молодежи и студентов в Москве 1985 года. К 40-летию Победы по телевидению прошла киноопея «Битва за Москву» (режиссер Ю. Озеров). Музыка А. Пахмутовой выполняет здесь важную драматургическую функцию.

— Там было более трех часов чистой музыки, более 400 страниц партитуры, — рассказывает Александра Николаевна. — Очень трудная, большая была работа. Теперь хочу сделать оркестровую сюиту.

К Олимпиаде-80 возникла необходимость в новых работах. Еще в связи со съемками фильма «Баллада о спорте» перед Пахмутовой и Добронравовым встал целый ряд задач, которые им казались поначалу не совместимыми с их привычным методом. Теперь в работе над новым фильмом «О, спорт, ты — мир» режиссер Ю. Озеров и звукооператор В. Бабушкин — мастер высочайшего класса — привлекли для записи и озвучания фильма электроинструменты, синтезатор, ВИА. Их стиль в какой-то мере диктовал и характер музыки.

Нужно было искать иные пути, приходить к новому качеству. И Пахмутовой-мастеру пришлось кое-чему поучиться. Ну, что ж, она приняла это как должное, даже с радостью.

«Учиться нужно не только у тех, кто старше тебя, но обязательно и у тех, кто моложе, они идут вперед смелее и могут естественно оказаться впереди» (Из беседы с журналистом М. Капустиным.)

«Новые звучности, продиктованные острыми ритмами современного спорта, давали большой простор для неожиданных творческих решений во время записи. Виктор Борисович Бабушкин щедро раскрывал секреты своего мастерства, многое подсказывал

мне во время записи музыки,— словом, эта работа явилась для меня хорошей школой в изучении звукозаписывающей аппаратуры, проблем звукозаписи» (Интервью для сборника «Рождение звукового образа». — М., Искусство, 1985. С. 198).

Да, это была интересная и нелегкая работа. Словно лодку оттолкнули с силой от одного берега, и она, подхваченная волной, понеслась стремительно к другому.

После двух фильмов о спорте, Пахмутова словно бы раскрепостилась, ощутила способность и потребность в новом применении сил, в новом использовании своих возможностей. Да ведь и то правда — время не стоит на месте, новые поколения требуют иной музыки, иных ритмов — но только музыки настоящей, доброкачественной, высокопрофессиональной!

И вот появляется диск с записью «новой Пахмутовой». Он называется «Сердце человека». Это — песни о любви. Композитор и поэт (Н. Добронравов) как бы заглядывают внутрь себя, в душу своего лирического героя, осмысливают прожитую жизнь, суть человеческих отношений, самых глубоких и интимных. В этом цикле — двое любящих спорят друг с другом, тоскуют, вопрошают и заключают: «нам не жить друг без друга». Есть здесь и давний пахмутовский мотив расставания, помните — «Прощание с Братском», «Не расстанусь с комсомолом» — и много личных расставаний, придающих ее песням грустно-ностальгический характер.

Зрелость души, мудрость сердца, тоска по ушедшим друзьям и нестареющая, но более острая с возрастом потребность «единственной роскоши человеческого общения» — в этих новых песнях.

Они разные по ритмам и характеру и едины тематически и интонационно. Есть в этом цикле элемент полемики — с чем, кем? — со временем, вернее сопутствующими ему пристрастиями и кумирами. Композитор и поэт как бы сталкивают «век нынешний и век минувший». Валерию Леонтьеву с его открытой, напряженной эмоциональностью, голосом, слегка гнусавым, напоминающим тембр синтезатора, поручили авторы самые «темповые» песни диска: «Сердце человека» и «Темп».

Особенно полемична первая песня — «Сердце человека». В вихре танца, не замечая никого вокруг, несется любимая. В припеве возникает «лирический остров»:

Когда умолкнет дискотека,
Ты возвращаешься ко мне,
Услышать сердце человека
Возможно только в тишине...

Еще более стремителен «Темп». Здесь нет смены темпоритма, но динамические нарастания создают впечатление ускорения!.. В песне два солиста, певец и ударник. Большие соло ударника создают ощущение острого напряжения, одно из них на записи шутя называли «32 фуэте» — в нем, действительно, 32 такта!

Жизнь, ты все быстрее и все сложнее,
Время мчится все быстрее и все быстрее,
Время стрессов и страстей,
Время мчится все быстрее...
Темп — наш современный чародей.

На фоне этого «несущегося века» не пропадают, а утверждаются извечные пахмутовско-добронравовские идеи-метафоры:

След зари, бегущей по волнам,
Свет любви все ярче светит нам.
Верь своей невспыхнувшей звезде,
Ритм аккомпанирует мечте!

Падают «капли дождя» — один настойчивый звук рояля. На их фоне неспешно и тихо включается аккомпанемент — вступление эстрадного оркестра. «Мне тебя не понять» — чисто эстрадная песня, характерная для 50—60-х годов, лирическая, задумчивая (так ее и поет М. Магомаев). В ином стиле — рок (другое время!) исполняет А. Градский «Нам не жить друг без друга».

В мягкой, лирической манере, в лучших традициях русского камерного пения написана (и исполнена Л. Лещенко) песня, скорее романс со всеми его «родовыми признаками» — «Ты ко мне не вернешься». Тихой грустью овевает мелодия, медленно, от куплета к куплету переходящая в иные тональные планы, но мажорный канкан просветляет настроение, снимая с него безнадежность, и вспоминается романс Шереметева на пушкинские стихи «Я вас любил...»

Совсем иначе, в народном духе написана и исполнена В. Толкуновой жалостливая и очень искренняя, по-девичьи простая песня «Я не могу иначе» — этаким фабричным вальсок. Аккомпанемент электроинструментов имитирует звучание народных; гармошечные переборы, жалобы то ли жалейки, то ли рожка, и слова — из народного обихода с их яркой метафоричностью: «В речку обида канет», «Боль разведу руками» и рефрен — «Сердце мое не камень».

«Птица счастья» — ее поет болгарский певец Бисер Киров — на мой взгляд, наименее удачная в цикле. Это просто танцевальный шлягер с притоптываниями и прихлопываниями, текст в нем не имеет значения, он и непритязателен. Зато песня «Да разве сердце позабудет» прекрасна и трогательна (поет Э. Хиль), полна глубокого смысла. Она посвящена спортивным тренерам, но ее идея гораздо шире и символика ясна: тут речь об учителях, наставниках жизни, о глубоком уважении и признательности поколению отцов, тем, «кто нас выводит в люди». В этом цикле Пахмутова щедро раскрыла свои новые разнообразные возможности и выполнила работу на вполне «современном уровне».

Но пока мы обсуждаем, «перевариваем» эту «новую» Пахмутову, она, по точному выражению критика, «уже ушла вперед», снова создает нечто, требующее нового осмысления.

И снова песни о самом важном, актуальном, о том, что волнует сегодня человечество. Гимном новых борцов за мир против атомной угрозы стала песня Пахмутовой «Пока не поздно» с ее четким, ре-

читативным припевом, заклинанием и призывом к миллионам сердец.

И новая песня «Во имя жизни», где прямо задан человечеству, вопрос:

Звезды исчезнут с высот —
Кто их вернет?
Что ты решил, человек,
В яростный век,
Ядерный век?
Выбрать добро или зло
Время пришло,
Время пришло.
Солнцу и небу ответь
Жизнь или смерть?

Этой же теме посвящена и песня «Братья по разуму».

На концерте в честь XXVII съезда КПСС 1 марта 1986 года исполнялся «блок» пахмутовских песен: «Песня о матери-планете» (М. Магомаев), «Чудеса, да и только» (Большой детский хор ЦТ и ВР под руководством В. Попова) и «Дружная песня» (Л. Лещенко, ансамбль и хор).

Ни дня без строчки! Без нотной строчки.

В постоянном и ярком мерцании далекого света движется по небосводу малая планета № 1889, названная астрономами планетой Пахмутовой. На небосводе нашей музыкальной культуры горит, излучает свет, тепло и энергию прекрасный и по-своему уникальный талант композитора Александры Пахмутовой.

О С Н О В Н Ы Е С О Ч И Н Е Н И Я

Музыкально-сценические произведения: Озаренность. Балет в 1-м акте. Либретто Н. Добронравова. 1973.

Вокально-симфонические произведения: Василий Теркин. Кантата в 5 ч. Стихи А. Твардовского. 1953. Ленин в сердце у нас. Кантата в 5 ч. для чтеца, детского хора с оркестром: Стихи С. Гребенникова и Н. Добронравова. 1957. Красные следопыты. Кантата в 6 ч. для чтеца, детского хора и симф. оркестра. Стихи С. Гребенникова и Н. Добронравова. 1962. Отрядные песни. Кантата в 6 ч. для чтеца, детского хора с оркестром. Стихи Н. Добронравова. 1972. Прекрасная, как молодость, страна. Кантата для чтеца, солиста, детского и смешанного хоров и симф. оркестра. Стихи В. Лебедева-Кумача, С. Орлова, Н. Доризо, Н. Добронравова. 1977.

Камерно-инструментальные произведения: Ноктюрн для валторны с фортепиано. 1955. Токката для фортепиано. 1951. Пернатые друзья. Альбом пьес для фортепиано в 4 руки. 1969.

Инструментально-симфонические произведения: Русская сюита. В 4-х ч. 1952. Концерт для трубы с оркестром. 1955. Тюрингия. Поэма на немецкие народные темы. 1957. Юность. Праздничная увертюра. 1957. Русский праздник. Увертюра для оркестра нар. инструментов. 1967. Концерт для оркестра. 1971. Ода на зажжение олимпийского огня. Увертюра для симф. оркестра. и смеш. хора (без слов). 1980. Утро ровесников. 1986.

Эстрадно-симфонические произведения: Веселые девочки. Увертюра для эстрадного оркестра. 1964. Динамо-марш. Для эстрадного оркестра. 1965. Три тополя на Плющихе. Увертюра для эстрадно-симф. оркестра. 1968. Любовь моя — спорт. Увертюра для эстрадно-симф. оркестра. 1974. Миг удачи. Увертюра.

Ария. Пьеса. Фуга. Пьеса. Ритмы: времени. Пьеса для симф. оркестра. 1982. Утро большого города. Оркестровые пьесы для циркового представления: Карнавал. Вечный клоун. 1983.

П е с н и : Таежные звезды. Цикл из 13 песен (в том числе: Главное, ребята, сердцем не стареть, Письмо на Усть-Илим, ЛЭП-500, Девчонки танцуют на палубе). Стихи С. Гребенникова и Н. Добронравова. 1962—1963. Обнимая небо. Цикл из 4 песен (в том числе: Нежность, Мы учим летать самолеты!). Стихи С. Гребенникова и Н. Добронравова. 1965—1966. Песни о Ленине. Цикл из 3 песен (Правда века, Ильич прощается с Москвой, Когда об этом говорят в народе). Стихи С. Гребенникова и Н. Добронравова. 1969—1970. Созвездие Гагарина. Цикл из 5 песен (в том числе: Смоленская дорога, Знаете, каким он парнем был). Стихи Н. Добронравова. 1970—1971. Отчизна. Цикл из 4 песен. Стихи Н. Добронравова. 1977. Походная-кавалерийская. Стихи Ю. Друниной. Песня о тревожной молодости. Стихи Л. Ошанина. Геологи. Стихи С. Гребенникова и Н. Добронравова. Хорошие девчата. Стихи М. Матусовского. Старый клен. Стихи М. Матусовского. Куба — любовь моя. Стихи С. Гребенникова и Н. Добронравова. Усталая подложка. Стихи С. Гребенникова и Н. Добронравова. Звездная. Стихи Н. Добронравова. Прощание с Братском. Стихи С. Гребенникова и Н. Добронравова. Трус не играет в хоккей. Стихи С. Гребенникова и Н. Добронравова. Ненаглядный мой. Стихи Р. Казаковой. Кто ответит. Стихи Н. Добронравова. Герои спорта. Стихи Н. Добронравова. Надежда. Стихи Н. Добронравова. Мелодия. Стихи Н. Добронравова. Горячий снег. Стихи М. Львова. Нам не жить друг без друга. Стихи Н. Добронравова. Малая земля. Стихи Н. Добронравова. Белоруссия. Стихи Н. Добронравова. Беловежская пуща. Стихи Н. Добронравова. Яростный стройотряд. Стихи Н. Добронравова. Как молоды мы были. Стихи Н. Добронравова. До свиданья, Москва. Стихи Н. Добронравова. Темп. Стихи Н. Добронравова. Да разве сердце позабудет. Стихи Н. Добронравова. Команда молодости нашей. Стихи Н. Добронравова. Магнитка. Стихи Н. Добронравова. Я не могу иначе. Стихи Н. Добронравова. Сердце человека. Стихи Н. Добронравова. Поклонимся великим тем годам. Стихи М. Львова. Вираж. Стихи Н. Добронравова. Ты — моя надежда, ты — моя отрада. Стихи Н. Добронравова. Во имя жизни. Стихи Н. Добронравова. Дружная песня. Стихи Н. Добронравова. Песня о матери-планете. Стихи Н. Добронравова. Добрая сказка. Стихи Н. Добронравова. Где-то в поле возле Магадана. Песня-речитатив. Стихи Н. Заболоцкого. Финальные песни концертов съездов ВЛКСМ: Орлята учатся летать (XV съезд). Не расстанусь с комсомолом (XVI съезд). И вновь продолжается бой (XVII съезд). Любовь, комсомол и весна (XVIII съезд). Только так победим (XIX съезд). Стихи Н. Добронравова.

Музыка к кинофильмам: Семья Ульяновых. «Мосфильм». 1957. По ту сторону. «Мосфильм». 1968. Девчата «Мосфильм». 1962. Жили-были старик со старухой. «Мосфильм». 1965. Три тополя на Плющихе. Студия им. Горького. 1968. Моя любовь на третьем курсе. «Казахфильм». 1977. Баллада о спорте. «Мосфильм». 1980. О, спорт, ты — мир. «Мосфильм». 1981. Полынь — трава горькая. «Мосфильм». 1982. Битва за Москву. «Мосфильм». 1985.

За песни о комсомоле и молодежи,
активную пропаганду советской музыки
композитору БИЛАШУ
Александру Ивановичу (Украинская ССР)
присуждена премия
Ленинского комсомола 1968 года



Среди своих званий и наград Александр Иванович Билаш как-то по-особому отличает премию Ленинского комсомола. И хотя присуждена она была более двадцати лет назад и теперь он человек вполне солидный — в 1986 году ему исполнилось пятьдесят пять лет (родился 6 марта 1931 года) — именно эта премия как бы постоянно обращает композитора к его молодости, к темам и проблемам молодежи.

Молодость души — такова, пожалуй, самая точная характеристика композитора и человека. Может быть, решающую роль тут играет «основной жанр», которому он посвятил себя. В творческом портфеле Александра Билаша — три оперы, три оперетты, ряд симфонических и вокально-симфонических произведений. Но магистраль его творчества — песня. Билаш по праву стоит в первом ряду украинских композиторов-песенников и занимает достойное место среди ведущих мастеров советского песенного жанра.

От века славилась Украина своими задушевыми, мелодичными

песнями. Душа народа, как в реку, переливалась в них, ликуя и жалуясь, гордясь и страдая. В песнях и думах ¹ пересказывает народ свою историю и славные дела, свой прошлый день и нынешний, свои беды, заботы, любовь. Народное музыкальное творчество Украины — богатейший и не до конца изученный пласт культуры. Мелодии украинских песен певучи, выразительны, пластичны, жанры их многочисленны, от древнейших колядок до речитативно-распевных дум, героических, свадебных, шуточных песен. А как своеобразна народная хоровая полифония, как многолик народный инструментарий! Песенная лирика не только выражает и отражает жизнь и характер народа, но и сама оказывает на него особенное влияние: на склад мышления, душевные свойства.

В любом украинском селе, городке, большом и малом, сохраняются богатейшие традиции песенной сольной и хоровой культуры. Мелодии живут и в своем первозданном виде и, трансформированные временем, обретают новую жизнь в произведениях композиторов-профессионалов. И тут не последнюю роль играет кровная связь самого автора с родной землей, с детства усвоенные, унаследованные им от отцов и дедов жемчужины и целые ожерелья народных песен.

В этом смысле Александру Билашу, можно сказать, повезло. Ему не пришлось изучать специально украинский фольклор: народные песни вошли в его плоть и сознание с самых «младых лет»; вместе с родной речью, сказками, побасенками были первыми спутниками его детства и отрочества.

Он родился на Полтавщине, в местечке Градижске, бывшем казачьем селе, в семье колхозника. Мать Евдокия Андреевна слыла на селе первой «спивачкой». На всех сельских сходках и праздниках, высоко, выше других, взлетало ее сильное лирическое сопрано. Знала множество песен. Отец Иван Опанасович играл на балалайке, гитаре. От них и унаследовал Александр свою музыкальную ода-ренность. Вот одна — незабываемая песня его детства:

Ой, на горі да жнеці жнуть,
А под горою
Яром-долиною
Козаки идуть...

Старики говорили, что песня эта про гору Пивіху, что стоит за околицей их села. Она, Пивиха, стала для Билаша олицетворением родных мест, к которым, став взрослым, он все равно тянулся душой. «У каждого из нас своя гора — писал поэт Борис Олейник в предисловии к сборнику стихов Александра Билаша «Мелодия» (да, да, Билаш еще и поэт! Но об этом скажем позже) пусть то будет Говер-

¹ Дума — украинская эпическая песня, повествующая об исторических или современных событиях. Сложилась как жанр в XV—XVII вв., исполнялась напевным речитативом странствующими певцами под аккомпанемент бандуры или лиры.

ла¹ или не зарегистрированный картографами холм, или просто отцовский порог. Есть своя гора и у Александра Билаша, его любимая Пивиха, не такая уж и высокая, но видится ему с той горы не только отцовская хата, да край Днепра, да горизонт за селом. Ему видится вся республика, весь наш Союз». (Изд-во ЦК ЛКСМУ «Молодежь», Киев, 1977).

Глубокая любовь к родной земле — доминанта творчества Александра Билаша. К родному Градижску он часто возвращается в мыслях, постоянно бывает у односельчан, приезжает к ним в гости. А в последние годы так потянуло к земле, что перестроил, отремонтировал отцовский дом и живет там с семьей каждое лето...

Как создается хорошая песня? Композитору, постоянно пребывающему в состоянии душевного подъема, нужен стимул, толчок, иной раз, на первый взгляд, незначительный. Вот пример. Приехал однажды Александр Иванович вместе с другом, поэтом Михаилом Ткачом в родной дом. Мать Евдокия Андреевна, стоя у окна, сказала сыну, будто невзначай:

— Сашко, посмотри, сколько уток, и все мимо нашей хаты летят!

Фраза эта, случайно оброненная, натолкнула поэта и композитора на мысль создать песню. Так родилась песня-дума «Сынок, утки летят».

Гляди, мое дитяtko,
Через Украину,
Через нашу хату
Утки летят...

Она — о священной обязанности детей перед родной землей и светлой материнской любовью.

Первым музыкальным инструментом маленького Сашка Билаша была самодельная гармошка «на два баса и восемь голосов», изготовленная градижским мастером Антоном Галоненко. На этой гармошке трехлетний малыш дал свой первый в жизни «концерт»: играл на свадьбе сестры старательно выученную песню «Ехал казак за Дунай». Позже отец, видя любовь мальчика к музыке, привез ему из Полтавы аккордеон «хохнер». На нем подбирал по слуху польки и вальсы, а однажды сочинил и первое собственное произведение. Называлось оно претенциозно и загадочно: «Вальс-гавот на двенадцать колен». В Градижске музыкальной школы не было. Но среди односельчан Билаша проживало немало одаренных музыкантов-любителей. Кто играл на скрипке, кто на гармонии или бандуре. Сашко Билаш жадно слушал, перенимал их нехитрое искусство. После окончания 9-го класса средней школы юный Билаш поехал в Полтаву сдавать экзамены в музыкальное училище, считая себя до-

¹ Говерла (2061 м) — одна из самых высоких вершин Восточных Карпат и самая высокая гора на Украине — находится между городами Яремчей и Раховом.

статочно подготовленным. Он не знал ни одной ноты, не говоря уже об основах элементарной гармонии, сольфеджио.

Начался экзамен. Билаш растянул меха «хохнера», заиграл польку, вальсы и свой «Вальс-гавот». Спел песню, повторил ломким баритончиком звуки, которые дали ему для контроля слуха на фортепиано. Через два дня директор училища вызвал юного абитуриента в кабинет и объявил, что он, к сожалению, не может быть принят, так как у него нет музыкального слуха и достаточной для училища подготовки.

Но неудача его не остановила. Билаш был упрям, верил в себя да и не мог вернуться домой ни с чем! На товарном поезде зайцем отправился в Киев.

С аккордеоном за плечами без копейки в кармане шел Сашко по солнечному Крещатику. Была осень 1947 года. Киев строился, восстанавливался с трудом. И хотя прошло четыре года со дня его освобождения, всюду еще виднелись следы разрушений.

На углу Прорезной и Владимирской улиц — вывеска: «Коктейль-холл.» Ниже объявление: «Джазу нужен аккордеонист». Сашко вошел. Джазисты отдыхали после репетиции. Посмотрели на парня, не скрывая иронии. Пианист, видимо, руководитель, лениво перебирая клавиши, спросил:

— Из села?

— С Полтавщины, — ответил, стянув шапку, Сашко.

— Ясно. Играешь польку на четыре бока и гопачок-трепачок?

— Могу и вальс, и песни.

— Bravo! Маэстро может нас осчастливить! А скажите, маэстро, сколько диезов и бемолей имеет ля-минорная гамма? И каким ключом открыть английский замок, скрипичным или басовым? Вы же свои польки и вальсы играете, конечно, по нотам?

Сашко смутился, а музыканты переглянулись лукаво. Пианист небрежно заиграл какую-то бравурную мелодию.

— Рондо Моцарта из одиннадцатой фортепианной сонаты, так называемый «Турецкий марш». Слыхал?

Билаш молча растянул меха аккордеона и повторил — нота в ноту.

— Ты знал эту пьесу?

— Впервые слышу.

— Ого, да тебе надо учиться!

Ребята-джазисты дали Билашу немного денег и адрес бабушки Галины Ивановны, которая сдавала угол.

Так началась его киевская жизнь. Сашко поступил в вечернюю музыкальную школу в класс баяна. Одновременно устроился работать на железную дорогу.

«Вспоминаю, как в заношенной рабочей спецовке с баяном под мышкой вошел он в мой класс — рассказывал народный артист СССР Платон Иванович Майборода (он вел тогда в этой школе теорию музыки). — Все в нем — и жадный взгляд на доску с выписанными на ней нотами, и взволнованно-путанный рассказ о себе, как моем земляке, и готовность тут же в классе играть свои градижские вальсы —

говорило об огромной тяге к музыке, выдавало врожденного музыканта».¹

С каждым днем, с каждым занятием Сашко Билаш открывал для себя новое и все более сложное в музыкальной науке, настойчиво пробивался сквозь путаницу созвучий и тональных соотношений, схватывал все жадно, быстро, с огромным любопытством и упорством неопита. Он начал заниматься на фортепиано — аккордеон уже не удовлетворял его. Приходил в школу поздней ночью и по воскресеньям, уговаривал сторожа отпереть ему класс и запоем занимался. В любой свободный час бежал в библиотеку, проглатывал одну за другой книги: классику, исторические романы, стихи — почти без разбора. Стал посещать музеи, слушал записи. Живыми, осязаемыми становились для него имена Лысенко, Гулак-Артемовского, Нищинского, Глинки, Даргомыжского, Чайковского.

Начал дирижировать хором в депо, где работал. Сам аккомпанировал, сам разучивал с хористами партии, сводил их в ансамбль. Теоретических знаний не хватало. Выручали интуиция и музыкальная память. Репертуар брал из школьного хора: «Клятву» Г. Веревки, «Песню о Днепре» М. Фрадкина, украинские и русские народные песни.

Минул год. За короткое время Билаш достиг огромных для себя результатов, опередив своих однокурсников. Но все же решил оставить вечернюю школу. Музыка, он понимал это теперь, требовала полной отдачи. Давала себя знать и усталость. После дня работы (он таскал шпалы, разгружал уголь) пальцы не двигались. Поступить в Киевское музыкальное училище не рискнул: поехал в Житомир. Там он был принят на 2-й курс музыкального училища имени В. Косенко.

Навсегда сохранил Билаш теплую память о прекрасном педагоге и человеке большой души, директоре училища В. М. Дубровском. Владимир Никитич не только всячески помогал юному Билашу советами и консультациями, но, учтя способности и настойчивость ученика, позволил ему третий и четвертый курсы закончить в течение одного года.

Именно там, в училище Билаш написал свою первую песню. Она не вошла ни в один из его сборников. Это была проба в жанре, который позже принесет ему признание и успех. Поводом для создания мелодии... была любовь к поэзии. Александр тайком, но настойчиво писал стихи! Он зачитывался стихами Рыльского, Тычины, Малышко, Бажана, Твардовского, Суркова, Светлова, читал классиков русской поэзии. Пристальное вглядывание, «вчитывание» в поэтический текст дало ему в дальнейшем возможность безошибочно выбирать стихи для своих песен. Одним из любимых стихотворений была «Каховка» М. Светлова. Но можно ли написать песню лучше, чем написана

¹ Использованы факты и материалы, приведенные в брошюре: Немирович И. О. Билаш / Серия «Творческие портреты украинских композиторов». — Киев, «Музычна Украина», 1978. На укр. яз. (перевод мой. — Р. П.).

Дунаевским? В 1943 году поэт, находясь на Северо-Западном фронте, создал новый, военный вариант своей «Каховки».

Мы шли через горы, леса и долины,
Прошли через гром батарей.
Сквозь смерть мы пробились. Встречай, Украина,
Своих дорогих сыновей.

Именно на эти слова пишет Билаш свою «Каховку».

Дубровский посоветовал послать песню в Киев, в Союз композиторов. Киевский консультант отнесся снисходительно к опыту начинающего автора, покритиковал за слабое сопровождение, но отметил мелодичность песни. Посоветовал обязательно продолжать начатое.

Александра словно окрылили. Он тут же сообщил родителям, что хочет продолжать занятия музыкой как профессионал, поступить в Киевскую консерваторию. Отец одобрил. А мать приписала с краю письма: «Может быть, ты, Сашко, лучше пошел бы на доктора учиться, все-таки будешь иметь кусок хлеба, а что она, та музыка, тебе даст? Только на свадьбах играть? А там — смотри сам, сынок». Он решил «смотреть сам».

В 1951 году успешно сдал экзамены и стал студентом композиторского факультета Киевской государственной консерватории им. П. И. Чайковского.

В те годы в консерватории работали отличные, высококвалифицированные преподаватели: М. В. Дремлюга вел анализ музыкальных форм, Г. Л. Жуковский — чтение партитур, А. Г. Свечников — полифонию. Но главным центром притяжения был класс композиции Николая Николаевича Вилинского — видного композитора, педагога, человека большой культуры. Его знания и такт восхищали студентов. Он учил их мыслить самостоятельно, искать оригинальные решения, вырабатывать свой почерк и творческий метод. Вилинский заметил Билаша, оценил его фантазию, природное чувство формы, напористость, трудолюбие, обратил внимание на лиризм и мелодичность его композиторских опытов. А тот трудился с крестьянским упорством, забывая порой про сон и еду. Из сельского музыканта-слушача становился профессионалом, овладевал крупной симфонической формой, пробовал силы в разных жанрах. Но, несмотря на первые успехи, трезво понимал, какой нелегкий путь ему еще предстоит. На последнем курсе консерватории Билаш пишет симфонические «Скерцо» и «Весеннюю сюиту», балетную сюиту «Буратино», романсы для голоса и фортепиано, «Новогодний вальс», «Последний вальс». Тогда же появляется первая песенная ласточка — «Три подружки синеглазые».

Его дипломной работой стала симфоническая поэма «Павел Корчагин». Она написана в сонатной форме. Мужественная, патетичная главная тема насыщена драматичным пульсирующим ритмом — ритмом борьбы. Она раскрывает образ Павла Корчагина, большевика-ленинца, человека отважного, сильного духом. Побочная тема связана с образом матери. Нежная, проникновенная, с оттенком

скорби мелодия своим лиризмом близка украинским народным песням. В финале обе темы сливаются и звучат апофеозом мужества и материнской любви.

Друзья поздравили Александра с успехом, а профессор Вилинский на государственных экзаменах констатировал: «Молодому композитору удалось найти интересные приемы в гармоническом языке, в принципах развития тематического материала и одновременно донести колорит родного края, от чего выиграла не только побочная тема, но и все произведение.»

Поэма стала первым достижением молодого автора. И все же это — только начало. Предстояло найти собственную дорогу, ту, на которой он мог наиболее полно выразить себя и которая была по плечу его дарованию. Надо было точно соразмерить силы и не пытаться залетать на те вершины, которые могут оказаться недоступными.

Он выбирает песню. Она жила в его крови, в его порах с градижского детства и юности, ждала, требовала выхода. Он ищет тексты для песен в газетах, журналах, поэтических сборниках, знакомится с поэтами.

В конце 50-х годов в республиканских газетах, журналах «Смена», «Советская женщина», «Украина», в репертуарных сборниках для художественной самодеятельности стали появляться песни Билаша, и сразу же определяется главная черта в даровании композитора — лирика. Его авторская интонация проникнута душевным теплом, мягкой напевностью. Эта особенность имеет глубокие корни, прослеженные в почву национального фольклора.

На формирование музыкального мышления Билаша все более сильно и властно оказывала влияние лирическая украинская песня. Он изучал творчество своих старших коллег. В послевоенные годы лирические горизонты открылись впервые в песенном творчестве П. Майбороды — они увлекли его молодого земляка. Элегичность, задумчивость отличают романсы Билаша на стихи П. Тычины «Вы знаете, как липы шелестят?», М. Рыльского «Цветет сирень», С. Щипачева «Кленовая аллея». Они проникнуты светлым, солнечным настроением.

После консерватории Билаш три года работал в Киевском педагогическом институте им. А. М. Горького, преподавал гармонию и теорию музыки. Времени для творчества оставалось мало, он писал ночами. За эти годы только вокальных сочинений было создано больше ста! Не все его произведения выдержали проверку временем. Были и откровенно слабые, подражательные. Но лучшие из них популярны и сейчас, пленяют простотой, выразительностью интонаций, логичностью гармонического и мелодического развития, «синхронным» слиянием музыки и текста.

В 1959 году трио бандуристок Киевской государственной консерватории было направлено на Всемирный фестиваль молодежи и студентов в Вену. В программу включили песню «Три подружки синеглазые» (стихи В. Шевчука). Добрая, полная искристого юмора песня прозвучала с эстрады австрийской столицы и имела большой успех.

Где шумят хлеба высоки,
Где всегда поет земля,
Три подружки синеоки
Полюбили Василя...

Потом песню передали по Украинскому радио. Услыхав ее, кино-режиссер В. Денисенко решил пригласить Александра Билаша на фильм «Роман и Франческа» (о любви советского моряка и итальянской девушки), рискнул поручить создание музыки к фильму никому не известному автору, даже не члену Союза композиторов! Именно тогда состоялось знаменательное знакомство Билаша с поэтом Дмитрием Павлычко, которого пригласили в качестве автора стихов для песен фильма.

Так счастливый случай свел двух молодых художников. Встреча потомка полтавских хлеборобов и сына карпатского лесоруба (Д. Павлычко родом из Западной Украины) переросла в прочную человеческую и творческую дружбу.

Песни из фильма «Роман и Франческа»: «Упали росы на покосе», «Чайкой в небо любовь взлетает», «Песню Романа» пели в Киеве все. Завораживающая прелесть, обаяние их таилось в близости к народной мелодике, внутреннем напряжении, широком распеве. Успех и популярность музыки и песен к фильму окрылили автора. Однажды Александр Иванович ехал в такси. Водитель, немолодой человек, запел: «Впали росы на-а по-окосы»...

— Скажите, пожалуйста,— спросил Билаш,— кто написал эту песню?

— А мне без разницы, кто написал — главное, что песня гарна!

— Спасибо, товарищ.

— За что?

— За рецензию...

Но рядом с успехами было и иное. В республиканской газете появилась статья, резко критиковавшая музыку к фильму. «Топтание на месте, претенциозная экспрессия, манера зарубежного эстрадного напева, декламационность»...

В фильме, действительно, есть «заостренные» интонации и ритмы. Композитор осваивал новую для себя манеру. Музыкальная речь того времени требовала расширения лексики, включения современных ритмов. Он сознательно шел на введение различных приемов эстрадного музицирования, отыскивая оригинальные ритмические формулы и гармонии. Но в этом поиске он был вовсе не одинок — он шел в русле общей тенденции. И этот путь, как оказалось, был верным и перспективным.

В статье «Песня души» профессор М. Гордейчук писал: «Не чурается композитор эстрадного жанра. Но задушевный склад, тон у него на первом плане в произведениях для эстрады».

Музыка к фильму «Роман и Франческа» получила высшую оценку читателей газеты «Советская культура». Она разделила 1-ю премию с музыкой М. Фрадкина к фильму «Прощайте, голуби».

1966 год. За цикл песен «Комсомольская баллада», «Ой, высока та гора», «Ясени», «Каштаны падают», музыку к фильмам «Роман и

Франческа», «Сумка, полная сердец» и «Сон» А. Билаш удостоивается высокой награды — он становится лауреатом республиканской премии Ленинского комсомола им. Николая Островского.

Дорога в кино была открыта (Теперь на его счету 35 художественных и с десятком телевизионных и хроникальных фильмов!) Порой музыка к фильмам была ярче и колоритнее драматургической основы. А иногда чья-то рука сокращала, правила музыку. Билаш возражал, устно и в печати, спорил по вопросам музыкальной драматургии.

С позиции сегодняшнего дня работу Билаша можно, безусловно, оценить как крупный вклад в украинскую киномузыку. Ее отличает своеобразный язык, чистая лирика, простота. Песни из фильмов приобрели огромную популярность — в этом их непреходящая ценность.

Сразу после выхода на экраны того или иного фильма исполнители охотно брали в свой репертуар песни Билаша, давая им вторую жизнь. Песню Арины из фильма «Сумка, полная сердец» (слова В. Федорова) пела народная артистка СССР Л. Зыкина, записала на пластинку народная артистка СССР Д. Петриненко; «Песня Лады» из фильма «Лада из страны берендеев», песня «Лелеченьки» (аистенки) из кинофильма «Сон» стали широко известны благодаря солисткам Государственного народного украинского хора имени Г. Веревки. И не только в нашей стране, но и за рубежом.

Из дальнего края
Аисты летели,
И у одного аистенка
Крылышки сомлели...

Песню эту (слова Дм. Павлычко) пели десятки коллективов и солистов, и эстрадных, и народных.

Фильм «Поэма про Донбасс». Автор текста песни Николай Рыбалко — ветеран войны, ослепший от ранения. Слепой поэт выпустил несколько сборников, был принят в Союз писателей и сейчас ведет активную общественную деятельность.

Билаш пишет на его стихи песню-монолог «Я жил в такие времена». Жанр монолога стал особенно популярным в 60-е годы как наиболее отвечающий теме памяти о войне, о подвиге советского человека, полнее раскрывающий глубину его трагедии и величие его души. Песни-монологи, песни-исповеди — это как бы беседа с каждым человеком в отдельности. И если в массовой песне, столь популярной и любимой в 30-е, 40-е, 50-е годы, драматургическое развитие заключало в себе образ коллективный, всенародный, то теперь этот образ персонифицируется, насыщается конкретностью, индивидуальными приметами. Песни-монологи Билаша наполнены высокой эмоциональной энергией и одновременно благородством. Как правило, в них присутствует вступление — своеобразная интродукция, в которой мы слышим отголоски военной бури и переживаний, она переходит в мелодио-тему, изменяясь, сохраняет ямбический размер, характерный для динамичных, активно-волевых образов.

Эмоциональная выразительность достигается мягкой, с опеванием сексты, мелодией.

Песня-монолог «Я жил в такие времена» звучит как память ветерана и как гордое слово человека наших дней, создателя, покорителя космоса, как клятва сохранить мир:

Я жил в такие времена
В такие дни, в такие даты!
Меня, безусого, война
До срока призвала в солдаты.
И в красноезвездного, меня
Сто пушек целились, наверно,
Москву собою заслоня,
Весь мир прикрыл я в сорок первом.

Песню эту замечательно пел Николай Кондратюк.

В 1968 Билашу присуждена премия Ленинского комсомола. Это высокое звание ЦК ВЛКСМ присудил ему за цикл молодежных песен и активную пропаганду советской музыки среди молодежи. В том же году его избирают заместителем председателя Правления СК Украины, а затем вводят в Правление СК СССР. И тогда же присваивают звание заслуженного деятеля искусств Украины.

Его песни часто передают по радио и телевидению. Их поют на улицах, на товарищеских вечеринках, они сопровождают людей в часы радости и печали. И в этом нет ничего удивительного, ибо «песни Билаша четко выделяются на безбрежном украинском песенном поле своей эмоциональностью, чистотой настроения, ритмической свежестью, а главное — той интонационной и природной песенностью, какая встречается далеко не во всех произведениях этого жанра» (Культура и жизнь. 1975).

Выходят авторские сборники, появляются публикации в газетах. Расширяется круг соавторов-поэтов. Он пишет на стихи классиков русской и украинской литературы А. Фета, Леси Украинки, а также советских поэтов О. Олеса, А. Малышко, О. Пидсухи, Л. Татаренко, М. Сомы, Л. Забашты, М. Казидуба, О. Лупия.

Сочиняет Билаш и солдатские песни. Тут его соавторы — Г. Новоселов, Н. Быков, Б. Памейчук. Со всех концов Украины приходят к композитору письма от солистов и коллективов, профессиональных и самодеятельных, с просьбами прислать для исполнения его песни. Поэты, особенно молодые, предлагают свои стихи. Он отбирает их тщательно. Так родилась ясная и строгая «Материнская песня» на стихи И. Бердника, «Семь дождей» на слова В. Затуливера. Иным поэтам именно песни Билаша дали путевку в дальнейшую творческую жизнь.

Заведующий отделом журнала «Украина» В. Юхимович, поэт, автор многих стихов, ставших песнями, как-то показал композитору стихи солдата Степана Пущика:

Яблоневая осень,
Что ты в росах росишься?
Где ж ты счастье, осень, раздаешь?

И гулять хочется,
И жениться хочется,
И девчат в Карпатах не найдешь...

Билаш с удовольствием написал на них песню. Вместе с Вильямом Лигостевым, прозаиком и драматургом, он создал лирико-патриотическую, с глубоким философским подтекстом песню «Самое святое на земле». С иными поэтами эти отношения приводили к дружбе как, например, с Дмитрием Павлычко, Михаилом Ткачом, Борисом Олейником. На стихи Павлычко Билаш написал более двух десятков песен, большинство из них стали широко популярными. Это «Колыбельная», «Два цвета», «Атака», «Колоски», «Все минуло», «Аистенок», «Ласточка», «Партия», «Песня про партию», «Песня про Украину», «Скажи мне правду», «Молдаваночка», «Как пришла любовь». Искристую «Молдаваночку» с успехом исполняет Диана Петриненко. Анатолий Мокренко и заслуженная артистка УССР Лариса Остапенко поют нежный дуэт «Как пришла любовь». Первым исполнителем песни «Два цвета» был Дмитрий Гнатюк. Спетая им по радио песня вызвала множество откликов, писем, просьб повторить, пришедших со всех концов Советского Союза и из-за рубежа. «Два цвета» принесла большой успех и народному артисту СССР Леониду Сметанникову. Ее, как и песню-романс «Цветут осенние тихие небеса» на стихи Андрея Малышко, давно считают народной. Сметанников, исполняя ее в любой аудитории, уверяет, что она вовсе не нуждается в переводе.

Песни Билаша перестали быть только украинскими — они завоевали всесоюзную популярность. На стихи Малышко композитор создал всего два романса: «Стань моей зарею» и «Цветут осенние тихие небеса». Глубоко лиричная поэзия Малышко давно привлекала Билаша, но он не решался просить у поэта стихи, зная, что тот постоянно работает в содружестве с Платоном Майбородой, его учителем.

Андрей Малышко следил за успехами молодого композитора. В 1968 году побывал в Градижске. Тогда они вместе с О. Гончаром, Д. Павлычко и Е. Гуцалом присутствовали на открытии памятника М. Горькому в селе Мануйловка, посетили отцовский дом Билаша.

Вместе с поэтом, лауреатом Государственной премии УССР Михаилом Ткачом Билаш создал более 50 песен: лирические «Ясени», «Снег на зеленом листе», «Ой, не режь косу», «Прилетела ласточка», «Ой, высока та гора», «Галина-калина»; лирико-гражданские, патриотические: «Утки летят», «Мать-Родина», «Повторись в веках», «Два журавля», «Песня про подвиг» и другие.

Стихи Ткача удивительно песенны. Фраза его легка, законченна, рифма проста и точна. Их отличает определенная смысловая направленность. Тема любви к Родине, земле передается через внутреннее чувство автора, он хорошо ощущает драматургию песни; большинство его стихов имеют экспозицию, яркую кульминацию, эпилог, динамику фабулы. Песня «Ой, не режь косу», написанная в народной манере, не сходит с эстрады более 20 лет. Так же и «Ой, высока та гора».

В современной эстрадной манере создана песня «Каштаны падают» — одна из любимейших песен киевской молодежи.

В начале 70-х годов Билаш был избран вице-президентом Болгаро-советского клуба творческой молодежи. Когда корреспондент газеты «Работническо дело» А. Атанасов приехал в Киев, его познакомили с Билашом. Атанасов горячо, по-дружески обнял Александра Ивановича и запел «Ясени, ясени»!

— У нас эту песню поет вся Болгария, — сказал Атанасов.

В «Ясенях» талантливо сочетается гражданская тема с лирической интонацией, яркие фанфарные «всплески» вступления, бодрый ритм настраивают слушателей на веселый лад с первого такта. Забавна история создания «Ясеней». Однажды Билашу срочно понадобилась новая лирическая песня. Он написал мелодию, а стихов подходящих — нет. В гости в ту пору зашел друг и соавтор Михаил Ткач. Билаш проиграл ему мелодию.

— Подходит?

— Вполне.

— Мне надо сейчас ехать на творческую встречу. Вот тебе бумага, садись и пиши. Захочешь есть — еда в холодильнике, — крикнул он другу и уехал, заперев Михаила на ключ.

Через четыре часа вернулся. Ткач спал на диване, а на столе лежал листок с текстом «Ясеней».

Тема братства и международной солидарности красной нитью проходит в песне «Мать-Родина». Это величавый лирический гимн, продолживший традиции украинской хоровой музыки Н. Лысенко, П. Майбороды. Ее тема выражена в хоральных звучаниях плаговых гармоний с введением подголосков, хроматизмов. Модуляционные отклонения в припеве, мягкие переливы мажор-минора придают еще более лиричный характер музыкальному образу.

Ряд произведений Билаш посвятил комсомольской теме. Они продолжают традиции массовой песни, посвященной борьбе за освобождение Родины. Их отличает четкий маршевый ритм, эмоциональность. Декламационно-ораторские интонации «Песни про Ленинский комсомол» в сочетании с пунктирным ритмом (текст В. Юхимовича) создают настроение оптимизма, веры в нетленность бессмертных ленинских идей. Песня «Комсомольское знамя» (слова О. Ситника) написана в более лирическом ключе. Распевная, широкая мелодия поддержана бодрим маршевым ритмом...

Песни «Бессмертник и незабудка» (слова Л. Татаренко) и «Ровесники» (слова О. Пидсухи) — сурово-балладные, в них снова возникает тема Великой Отечественной войны, тема памяти, преемственности поколений, верности молодежи революционным традициям дедов и отцов.

Говоря о поэтах — соавторах Билаша, нельзя обойти имя Василия Юхимовича, поэта-лирика, юмориста, знатока фольклора, народных обычаев и обрядов, автора двух десятков поэтических сборников. Вместе с Билашом они создали более двадцати песен. Известными стали «Ехал я по гравии», «Ласточки», «Песня шофера», «Речка моя милая», «Журавка», «Ой, что ты, черемош».

Александр Билаш — лауреат Государственной премии СССР им. Т. Г. Шевченко, народный артист СССР. Ему вручена медаль к 100-летию со дня рождения В. И. Ленина, Почетная грамота Советского комитета защиты мира, награжден орденами Трудового Красного Знамени, Дружбы народов. Он ведет большую общественную деятельность. Билаш — член комитета по Государственным премиям Украинской ССР, член Коллегии Министерства культуры УССР, председатель Правления Киевской композиторской организации, заместитель председателя Правления СК Украины.

— Я знаю Александра Билаша давно, — рассказывает Борис Олейник, — намного раньше других поэтов моего поколения, с которыми он приобрел славу ведущего песенника. Познакомился я с ним в 1958 или 1959 году, когда еще работал в «Молодежи Украины». А кажется, что знал с детства. Он давно меня агитировал написать вместе песню. «Да, когда ж мы, земляче, возьмемся?» Наконец собрался. Написал «Воспоминание» (спогад). Правда, я-то слышал эти стихи на «свою» мелодию. Казалось, материал нелегкий для композитора. Уже первая строка имеет три цезуры... Каково же было мое удивление, когда Билаш показал мне песню, которая звучала в той самой интонации, какую я себе представлял!» Тут уместно раскрыть «секрет» композитора Билаша: он не оставляет своего второго увлечения — пишет стихи. Вышли в издательствах «Советский писатель» и «Молодежь» его поэтические сборники: «Мелодия», «Криница», «Ласточкины ноты».

Таким образом, понимание поэзии, поэтическое чутье Билаша дают ему возможность проникнуть в психологический мир сложных стихов поэта. Тесная дружба, совместные поездки художников по стране и родной Украине, встречи с рабочими, колхозниками, служащими — все подсказывает новые темы, сюжеты, помогает создавать образы наших современников, отражать события нашего кипучего времени. Так родилась «Магистраль», посвященная комсомольцам Украины — строителям БАМа. Песня, где четкий маршевый ритм и распевная мелодия вокальной партии создают ощущение простора, мощи и бодрости, уверенной поступи молодых строителей.

— Однажды в бригаде поэтов, композиторов поехали мы в Мироновский район на Киевщине, — вспоминает Александр Иванович. — Нас пригласил в гости известный ученый-селекционер Василий Михайлович Ремесло. Ходили с ним по полю, удивлялись: каждый колосочек выращен с любовью, заботой. И тогда мы с Олейником написали песню «А годы — как поле».

Глубокой партийной ответственностью, высоким интернационализмом и светлой верой в силу и единение советского народа проникнуты произведения композитора-коммуниста: «Песня про партбилет», «Мы — советские», «Истина», посвященные КПСС.

Мы новый мир задумали
Сложить руками чистыми,
И люди нам поверили,
Как в абсолютную истину.

Сочетание речитативного и песенного начала, высокий гражданский пафос придают произведению мужественный, волевой, оптимистический характер. Песня эта звучала на XXV съезде Компартии Украины, и зал приветствовал делегатов съезда поэта Бориса Олейника и композитора Александра Билаша.

Билаш пробует силы и в иных жанрах. Вот его «Вокализ» для меццо-сопрано и фортепиано. Он часто звучит в концертах. Билаш продолжает богатые традиции этого жанра, внося в него элемент плавной, задумчивой украинской песни. Исполняет его с успехом Лариса Остапенко, заслуженная артистка УССР, жена композитора. Поет она и партию героини в моноопере «Баллада войны».

Об этой моноопере (на стихи поэта Ивана Драча) нужно сказать особо. Она прозвучала впервые на пленуме Союза композиторов Украины и была тепло принята и слушателями, и критикой.

Тема войны, образы женщины, познавшей горе и позор надругательства захватчиков, и солдата-инвалида, доведенного до отчаяния, выражены Билашом с большой силой и драматизмом. В партитуре оперы композитор использует различные типы мелодий: лирическую, эпическую, героическую, а в кульминационные моменты переходит на страстный, мелодико-декламационный стиль. «Индивидуальность авторского отношения к жанру может осуществляться и вне связи с языковым новаторством, тому пример «Баллада войны» А. Билаша. Оригинальный синтез драматической декламационности и песенности рождает живую и по-своему самобытную драматургию.» (В. Задерацкий. || Сов. музыка. 1977. № 6).

Пишет он много музыки для драматических спектаклей, кинофильмов, оперетты. Первой попыткой в этом жанре была оперетта «С песней в сердце» — не слишком удачная. Но опыт продолжен: «Легенда о Киеве» и «Колокола России» развивают жанр украинской героико-романтической музыкальной комедии.

Песни Билаша поют лучшие вокалисты и коллективы Украины и других республик. Его песни звучат на больших и маленьких сценах, по радио и телевидению. Они приобрели подлинно всенародную известность. Что может быть дороже для композитора? Их поют на площадках строительных бригад, в поле, в селениях, отдаленных районах, на студенческих и школьных вечерах и даже в кафе и ресторанах.

Александр Билаш — в работе. Уже написаны Первый (1978) и Второй (1981) концерты для фортепиано с оркестром. В Киевском театре оперы и балета поставлена новая опера Билаша «Знаменосцы» по одноименному роману О. Гончара — она была приурочена к 40-летию Победы. Премьера состоялась в мае 1985 года в Киеве, в Октябрьском Дворце в исполнении ведущих мастеров Государственного театра оперы и балета имени Т. Г. Шевченко (дирижер С. Турчак, режиссер Д. Смолич, художник Ф. Нирод, либретто Б. Олейника).

Газета «Правда Украины» писала после премьеры: «Композитору и либреттисту удалось высечь из гончарова монолита¹ самое су-

¹ Имеется в виду роман О. Гончара «Знаменосцы».

щественное, не утратив величия, эпичности и лиричности первоосновы. «Знаменосцы» Билаша продолжают традицию «песенной оперы», партитура насыщена песнями, ариями песенного склада, хоровыми эпизодами. Удача Александра Билаша и Бориса Qлейника в том, что при всей весомости извлеченного из классического романа Гончара материала опера такая певучая! Этому надо радоваться. Ведь именно песня первой входит в людские сердца». (Татаренко Л. Правда Украины, 1985, 17 июля.)

И снова песни, песни, песни. «Для людей, для дорогих моих современников»¹

ОСНОВНЫЕ СОЧИНЕНИЯ

Музыкально-сценические произведения: Гайдамаки. Опера. По поэме Т. Шевченко. 1965. Баллада войны. Моноопера. По поэме И. Драча. 1974. С песней в сердце. Оперетта. Либретто В. Котляра. 1977. Легенда о Киеве. Оперетта. Либретто В. Неборачко и В. Быкова. 1982. Колокола России. Оперетта. Либретто В. Неборачко и В. Быкова. 1983. Знаменосцы. Опера по роману О. Гончара. Либретто А. Билаша и Б. Олейника. 1985.

Симфонические и вокально-симфонические произведения: Павел Корчагин. Симфоническая поэма. 1955. Буратино. Балетная сюита. 1963. Сюита из музыки к кинофильму «Роман и Франческа». 1963. Скерцо для оркестра. 1964. Вокализ для меццо-сопрано и оркестра. 1965. Концерт для фортепиано с оркестром № 1. 1978. Концерт для фортепиано с оркестром № 2. 1981.

Песни: Три подружки синеглазые. Слова В. Шевчука. Вы знаете, как липы шелестят. Слова П. Тычины. Зашуми, Днепр. Слова В. Коломыйца. Зимущка-зима. Слова М. Быкова. Ой, не режь косу. Слова М. Ткача. Песня о Ленинском комсомоле. Слова В. Юхимовича. Кленовая аллея. Слова С. Щипачева. Комсомольская полька. Слова В. Коломыйца. Ой, высока та гора. Слова М. Ткача. Цветет сирень. Слова М. Рыльско-го. Горит мое сердце. Слова Леси Украинки. Партия. Слова Дм. Павлычко. Эх вы, сани, сани. Слова С. Есенина. Ясени. Слова М. Ткача. Ой, на море волна играла. Слова П. Воронько. Лелеченьки (аистенки). Слова Д. Павлычко. (Из кинофильма «Сон»). Белые лебеди. Слова М. Ткача. Два журавля. Слова М. Ткача. Два цвета. Слова Д. Павлычко. С добрым утром. Слова С. Есенина. Не жди укоров. Слова О. Олеса. Песня про Украину. Слова Д. Павлычко. Надо идти до осени. Слова С. Пушика. Колодец моего детства. Слова Л. Забашты. Цветут осенние тихие небеса. Слова А. Малышко. Спят мальчишки. Слова Л. Татаренко. Молдаваночка. Слова Д. Павлычко. Снег на зеленом листе. Слова М. Ткача. Осенние листья. Слова Д. Павлычко. Сынок, утки летят. Слова М. Ткача. В долине туман течет. Слова Д. Павлычко. Комсомольский флаг. Слова О. Ситника. Над горою месяц восходит. Слова С. Пушика. Прилетела ласточка. Слова М. Ткача. Ель. Слова М. Ткача. Киев — песня моя. Слова М. Ткача. Мать-Родина. Слова М. Ткача. Что ты матери подарил? Слова Л. Татаренко. Подсолнух. Слова М. Ткача. Веснянка. Слова Д. Павлычко. Мелодия. Слова Б. Олейника. Метель. Слова М. Ткача. Как пришла любовь. Слова Д. Павлычко. Оконце. Слова Д. Павлычко. Полтавская полька. Слова В. Юхимовича. Пролетают года. Слова Д. Павлычко. Спогад (Воспоминание). Слова Б. Олейника. Красные всадники. Слова М. Томенко. Я жил в такие времена. Слова М. Рыбалко. Журавка. Слова В. Юхимовича. Комсомольские высоты. Слова Л. Татаренко. Самое святое на земле. Слова В. Лигостева. Ода матери. Слова М. Сома. Сибиряки. Слова Д. Павлычко. Галина-калина. Слова М. Ткача. Полюнь. Слова М. Быкова. Привет тебе, Москва. Слова Л. Татаренко. Бессмертная партия моя. Слова Б. Олейника. Вьюга. Слова Б. Олейника. Крылья. Баллада. Слова И. Драча. Тайна твоего лица. Цикл. Слова Д. Павлычко.

¹ Цит. по упомянутой книге Немировича И. «Александр Билаш».

Музыка к драматическим спектаклям: На Ивана Купала. М. Стельмах. Жарти жартами. О. Пидсуха. Дороги, которые мы выбираем. М. Зарудный. Не оставляй меня в дороге. Ю. Мушкетик. Чистая речка. В. Котляр. Энеида. В. Котляр (по И. Котляревскому).

Музыка к кинофильмам (Студия им. А. Довженко): Катя-Катюша. Роман и Франческа. Молчат только статуи. Сейм выходит из берегов, Легендарный Севастополь (докум.). Сон. Сумка, полная сердец. А теперь суди. Бурьян. На Киевском направлении. Небеспечные гастролы. Спелый колос. Меж высоких хлебов. Чертова дюжина. Золотые литавры. Лада в стране берендеев (телефильм). До последней минуты. Повесть о женщине. Новоселье. Тут нам жить. Среди лета. Днепровский ветер. Московский час. Водоворот. Женихи.

Сборники стихов: Мелодия.— Киев: Искусство, 1977. Криница — Киев: Искусство, 1981. Ласточкины ноты.— Киев: Искусство, 1984.

СОЛНЦЕ В КАПЛЕ РОСЫ



За цикл песен о Родине, партии
комсомоле, за активную пропаганду
советской музыки среди молодежи
композитору ЛУЧЕНКУ
Игорю Михайловичу (Белорусская ССР)
присуждена премия
Ленинского комсомола 1972 года.

С той, человек, море, застынь!
Замрите в полете, птицы!
Смотрит Хатынь, смотрит Хатынь
Вечным огнем нам в лица!»

Это строки из песни Игоря Лученка и поэта Григория Петренко «Хатынь». Они посвящены бессмертной памяти деревни Хатынь, сотням белорусских деревень, сожженных фашистами. Грозно и жалобно, скорбно и сурово звучит мелодия песни, как колокола Хатыни, напоминая живущим о прошлом...

Автора песни Игоря Лученка миновала горькая участь стать свидетелем ужасов фашистского нашествия. И все же восьмилетний мальчик, вернувшись с родителями из эвакуации в родной городок Марьину Горку, что в пятидесяти километрах от Минска, увидел землю опустошенной и осиротевшей. И запомнил на всю жизнь. Горе и боль Белоруссии, где погиб каждый четвертый, темы Родины, войны и подвига народного стали главными в его творчестве.

Игорь Михайлович Лученок родился 6 августа 1938 года в Минске. Семья жила в Марьиной Горке, где отец, сельский врач,

работал в больнице, а мать преподавала в школе химию и биологию. Оттуда военврач М. Л. Лученок ушел на фронт. Семья успела эвакуироваться. В первые послевоенные годы ребята марьинской школы пели и маршировали под музыку военной поры. Песни звучали и дома. Отец, музыкант-любитель, научил Игоря играть на цимбалах, баяне, аккордеоне. Люди вокруг жадно тянулись к песне. Для обездоленных войной она была утешением и надеждой. Именно тогда, в детстве, возникла в душе Игоря любовь к песне, бесхитростной и волнующей,— помощнице в беде, другу в радости.

«Как композитор я начался именно в Марьиной Горке — там моя родина», — говорит Игорь Михайлович.

В 1951 году Игорь Лученок поступил в Минскую среднюю специальную музыкальную школу, затем в Белорусскую консерваторию (класс композиции профессора А. В. Богатырева, класс фортепиано профессора Г. И. Шершевского). Окончил ее в 1961 году. Позже стажировался в Ленинграде у профессора В. Н. Салманова, а в 1970 году, проработав несколько лет преподавателем теоретических дисциплин, окончил еще аспирантуру Белорусской консерватории, где его руководителем был Т. Н. Хренников.

В школьные и консерваторские годы Игорь Лученок был в гуще комсомольской жизни. Конец 50 — начало 60-х годов — время освоения целины, первых международных фестивалей молодежи и студентов, начало движения в защиту мира. И он, молодой совсем, живет этими событиями. Комсомольская юность продолжалась и после окончания вуза, в Гомельском музыкальном училище, в Минском пединституте и в родной консерватории, где он, начинающий педагог, вел теоретические предметы. Активный, живой, обаятельный и очень отзывчивый, Игорь Лученок был любимцем товарищей и студентов.

— Игорь очень добрый человек и очень талантливый, — говорила мне его бывший педагог по гармонии Маргарита Сергеевна Миненкова, — помню его по школе и консерватории. Говорят: где талант, там и доброта. Да не всегда, к сожалению. А у Игоря это так. Всегда готов прийти на помощь. Я до сих пор сохраняю дружбу с ним и горжусь, что у меня такой ученик.

В летнем лагере молодежи на озере Нарочь проходил семинар творческой молодежи республики. Молодые поэты, художники, актеры, музыканты вечерами после занятий собирались группами и все вместе читали стихи, пели песни. Всем пришлось по душе недавно написанная Игорем Лученком «Комсомольская юность» на слова Николая Алтухова — энергичная песня-марш, с пружинистым ритмом, размашистой мелодией, прерываемой острыми синкопами, — она попадала «в самую точку»!

Комсомольская юность! Никогда ты покоя не знала.
И в любые края, как на штурм, уходила всегда.
Что б ни сделали мы, нам всегда по хорошему мало,
И ведет нас вперед беспокойная наша звезда!

Романтика дальних дорог и бескрайних просторов. Неизведанное — должно быть исследовано. Недоступное — покориться. Разве у комсомольцев 60-х годов иные мечты и задачи, чем у тех, кого «водила молодость в сабельный поход», кто строил Магнитку и Днепрогэс, стоял насмерть в окопах Сталинграда? Тогда, на Нарочи, возникла песня «Стоят на рейде наши бригадины» на слова поэта Валентина Лукши. Она мгновенно облетела все палатки лагеря, вскоре ее запела Белоруссия, а затем и молодежь страны. На Всесоюзном конкурсе 1966 года песня Игоря Лученка «Память сердца» на слова М. Ясеня была удостоена первой премии. Там же, в числе лучших, отмечена и «Хатынь».

— Я написал песню о Хатыни, потому что не мог ее не написать, — сказал однажды композитор.

«Не мог не написать» — этот принцип стал ведущим в его творчестве. Он пишет только тогда, когда тема «стучится в сердце», когда время и события требуют ответа. Так одна за другой рождались лучшие песни И. Лученка: «Он родился весной» — о Ленине, «Если бы камни могли говорить» — о защитниках Брестской крепости, «Письмо из 45-го» — о молодом солдате-герое. Знаменитая «Спадщина» на слова Я. Купалы — лирический гимн родной земле. Популярен цикл «Революция наша вечная», песни «Тебе, Белоруссия», «Журавли на Полесье летят», «Верасы», «Родине».

Авторитет композитора, общественный и музыкальный, рос с каждым годом. В 1969 году его избрали членом Минского обкома комсомола, направили делегатом на XVI съезд ВЛКСМ. На XVII и XVIII съездах комсомола И. Лученка избирают членом ЦК ВЛКСМ.

Так сложилось, что Игорю Лученку приходилось очень много времени проводить в дороге: то молодежный слет, то встреча с моряками-североморцами, то новостройки страны. Эти поездки, а их с каждым годом становилось все больше, вовсе не противоречили его планам, а тем более характеру, живому, общительному, беспокойному. Встречи с сотнями людей разных профессий, взглядов и мнений, споры о музыке, серьезной и легкой, об искусстве, о жизни — это был тот воздух, которым он дышал, тот хлеб, который питал его молодое воображение. Становилось яснее, какую музыку, какие песни хочет слышать и петь народ.

И он писал: «Красные звезды», «Старую буденовку» — о комсомольцах 20-х годов, «Вечно молод комсомол», «Комсомольские ордена» и «Товарищ Островский». Пишет он и бодрые, радостные песни для пионеров: «Мы потомки твои, Октябрь», «Песню молодых следопытов», «Наш Гайдар», «Марату Казею» (юному партизану), «Снова в школе». За цикл песен, раскрывающих героизм советского народа, богатый духовный мир молодежи Игорю Лученку в 1967 году была присуждена премия Ленинского комсомола Белоруссии.

Если нанести на карту маршруты Игоря Лученка за двадцать лет — она будет испещрена множеством пересекающихся линий: Сахалин и Дальний Восток, Урал и БАМ, Мурманское побе-

режье и Дальний Север, и, конечно, родная Белоруссия. Параллельно — поездки по странам и континентам: Польша, Чехословакия, Болгария, ГДР, Венгрия, Куба, Югославия, Чили, Англия, Норвегия, США, Япония, Португалия, Франция.

В городке Винья дель Мар в Чили на фестивале эстрадной песни звучали в исполнении белорусского певца Виктора Вуячича «Вереск», «Хатынь», «Стоят на рейде наши бригадины». Игорь аккомпанировал на баяне, и молодые чилийцы понимали, что речь идет о далекой героической стране, о ее смелой молодежи. Незабываемы встречи с Сальвадором Альенде, Луисом Корваланом, Пабло Нерудой, знакомство с поэтом и певцом Виктором Харой. Думал ли тогда Игорь, что вскоре ему предстоит написать песню «Памяти Виктора Хары»?

Тема молодежи и комсомола, международной солидарности и дружбы стала вслед за темой памяти — второй главной темой его песен. Вот они: «Есть на свете дружба без границ», «Мы с вами, герои Вьетнама». В 1972 году композитор был удостоен звания лауреата премии Всесоюзного Ленинского комсомола. Яркий молодежный марш «Мы идем по земле» стал подлинным гимном X Международного фестиваля молодежи и студентов 1974 года в Берлине, а композитор отмечен еще одним званием лауреата.

И еще одна — важнейшая — тема Родины. «Меня влекут неизведанные края, — признавался Лученок, — самозабвенно люблю природу, леса, поля, перелески, синие озера. Большое счастье — видеть свет, прислушиваться к голосам земли, удивляться ее краскам. Особенно люблю природу родной Белоруссии. И не могу не писать о ней». (Сов. музыка, 1977, № 11).

Поэтическое восприятие Родины, сыновняя любовь к ней претворялись в песнях «Журавли на Полесье летят», «Родине», «Тебе, Беларусь», «Мой родной край», «Наследство», «Баллада о Минске», «Марьяна Горка».

Но не только песни. И. Лученок — автор нескольких кантат, камерно-инструментальных сочинений, музыки для театра и кино. Его кантата «Курган» на слова Янки Купалы — драматический эпос, посвященный бесстрашному певцу-гуслиру, который осмелился сказать правду жестокому князю и был закопан живым в землю. Музыка кантаты пленяет искренностью и выразительностью мелодий, звуковой насыщенностью партитуры, мастерским использованием тембровых возможностей хора... А ведь это — одно из ранних произведений Лученка (1961—1962).

За «Курганом» последовала «Баллада о солдатском сердце» на слова А. Прокофьева для солиста, хора и симфонического оркестра — реквием, освещенный лучом надежды (1962), а также кантата «Неизвестный солдат» (1970) для баса, меццо-сопрано, смешанного хора и оркестра.

В 1965 году Игоря Лученка принимали в Союз композиторов, Старейший композитор Белоруссии народный артист БССР Евгений Карлович Тикоцкий, напутствуя ученика (Игорь занимался

в школе в его кружке), писал в своем отзыве о Сонате для гобоя и фортепиано: «Мелодический дар, свежий и сильный гармонический язык, свободное владение формой, явное тяготение к разнообразным видам полифонии. Соната полна задушевной искренности, согрета внутренним взволнованным чувством и в то же время не лишена (особенно в финале) искрящегося остроумного и теплого юмора».

Высокой оценки удостоился и Струнный квартет. Речь шла не только об общепризнанном — яркой мелодийности, естественности и разнообразии гармонического содержания, полифонической пластичности музыки. Е. Тикоцкий почувствовал в сочинении новизну национальной выразительности музыки: «Отмечая свежую, современную музыкальную «речь» композитора, особенно следует подчеркнуть романтически-приподнятый характер музыки и его ярко национальную основу».

«Основа, по В. И. Далю, — основание здания, его фундамент, и основные, продольные нити всякой ткани, по которой вышивается узор, а также остов судна и даже костяк человеческого тела — словом существенный, первейший элемент всякого дела». Для И. Лученка родной мелос, жанры белорусского фольклора стали той основой, по которой вышивает он свой узор, она является «существеннейшим элементом» его музыки.

Эти качества — национальное чувство, мелодический дар, романтическая приподнятость музыки, высокий и точный профессионализм, сплывшиеся воедино, создали тот индивидуальный стиль, которым отличаются все сочинения композитора, будь то камерные инструментальные пьесы, музыка к театру, кино, хоры, кантаты. Наметившиеся в ранних сочинениях — в вокальном цикле «Синий цвет» на стихи С. Капутикян и Н. Бараташвили, Фантазии для фортепиано — свойства оригинальной его речи блестяще развернулись далее в Прелюдиях для фортепиано, Сонате для гобоя и фортепиано, Струнном квартете, кантате «Неизвестный солдат» на слова П. Хорькова. И конечно — в песнях.

«Молодость. Талант. Вкус. И наконец умение и желание работать, настойчиво работать», — писал в статье, посвященной молодому Лученку Е. Тикоцкий. С годами композитор удвоил эту свою способность работать и жажду писать. Он пишет много и напряженно. Появляется музыка к театральным спектаклям, кинофильмам, выполнена редакция кантаты «Курган» (для ансамбля «Песняры»), создан цикл романсов на стихи советских поэтов.

Двадцать пять лет активной работы — срок немалый. Композитор обрел опыт, уверенность, высокий профессионализм, им накоплено множество жизненных впечатлений, постоянно питающих его музу. Сейчас Игорь Лученок в полном расцвете творческой зрелости.

И все же он остается композитором молодежи, ее глашатаем. И главный, ведущий жанр в его творчестве — песенный, в котором он достиг больших высот.

В чем же особые, нестандартные приметы его стиля, почему песни Лученка так популярны, так любимы? Мы часто говорим, что композитор современен, понимая под этим его согласованность со временем, чувство того главного, что в этом времени заключено.

— Композитор, — сказал однажды Лученок в интервью корреспонденту «Комсомольской правды», — должен чувствовать пульс времени в такой степени, чтобы ритм его произведений совпал с этим пульсом. Он должен обладать особым чутьем современной интонации. Всего один штрих, один аккорд может стать той «изюминкой», без которой мелодия мертва». Способностью найти эту «изюминку» (ритмическую и интонационную) композитор Лученок обладает в полной мере. Но что еще важно — в произведениях Лученка, особенно в песнях, это чувство сегодняшнего дня счастливо сочетается с прекрасными традициями народного музыкального мышления, с культурными и эстетическими ценностями, накопленными поколениями.

Не случайно Лученок тяготеет в песенном жанре к балладно-повествовательным формам, за «сюжетом» песни ощущается автор-рассказчик, как в старину — певец былины или думы. Эпически-величавая, гимническая линия в белорусской советской послевоенной песне своим появлением и развитием во многом обязана Лученку. Примерами могут служить полная глубокого лиризма «Память сердца» на слова М. Ясеня, «Журавли на Полестье летят» на слова А. Ставера с ее широким вступлением и развернутой лирико-повествовательной формой, «Родина» на слова Л. Ошанина, «Спадчина» на слова Я. Купалы.

Народный поэт Белоруссии Петрусь Бровка: «Музыка Игоря Лученка сразу пленяет сердце. Послушаешь его одну-две песни и уже стремишься не пропустить по радио, телевидению или в очередном концерте что-то новое, созданное композитором.

Так было и со мной, когда я в начале 60-х годов познакомился с его задушевым творчеством.

Игорь Лученок, глубокий лирик, страстно влюбленный в жизнь романтик, быстро завоевал искреннее признание, весьма требовательное и в то же время любвеобильное всесоюзное признание. Его песни волнуют сердца многих миллионов, они не знают границ меж нашими братскими народами, по-настоящему общеприимны, но и в то же время истинно белорусские, вросшие корнями в родную почву, взращенные глубочайшими чувствами самых родных сердец, воспитавших его». (Сов. Белоруссия, 1979).

Т. Н. Хренников: «Творчество Игоря Лученка представляется мне значительным, потому что в его музыке мы находим и современное звучание и художественность. Если собрать песни Лученка о молодежи, то получится своеобразная летопись комсомольской жизни. Лученок много путешествует. Он был на БАМЕ, он ездил к рабочим КАМАЗа, он частый гость наших воинов. Видимо, от этого общения с людьми (и от таланта, конечно),

идет та сердечная интонация его песен, которые так любят у нас. Кроме того, композитор тесно связан своими корнями с белорусской народной песней. Одна из его песен на стихи Янки Купалы называется «Спадчына» (наследие.) Как объяснил однажды сам Лученок, это — понятие ёмкое. В нем подразумевается не только то, что унаследовано от давнего пения полесских крестьян, но и то, что должны сделать сегодняшние музыканты.

И Лученок выполняет свою миссию, он дарит слушателям свои песенные образы — старую буденовку, ракеты Байконура или бригадину на рейде...» (Кругозор, 1982, № 9. С. 12).

А. Пахмутова и Н. Добронравов: «Верность — одна из главных тем в творчестве Лученка. Это верность Советской отчизне, родному краю, своей любимой Белоруссии. Верность национальному мелосу, славным традициям советской песни. Она подкрепляется в работе этого композитора профессиональным умением... Впереди у композитора новые удачи. Поручкой тому творческие связи с родным белорусским фольклором, с нашей беспокойной жизнью, которую композитор так любит и которая, несомненно, подскажет новые сюжеты, новые мотивы для будущих песен». (Из вступительной статьи к авторскому сборнику // И. Лученок. «Алые маки». М.; Сов. композитор, 1982).

Народный поэт Белоруссии Пимен Панченко назвал песни Лученка солнечными. Трудно найти более точное и емкое определение. Песни, посвященные войне, друзьям, песни-баллады о родной земле или лирико-философские монологи — все они окрашены мягким, проникновенным светом, их интонации чисты и пронзительны, и в то же время — нежно-поэтичны. Как в капле росы отражается солнце, так в песнях Лученка отражена живая и трепетная душа человека, его радости и надежды. И еще — они удивительно и неповторимо национальны. В их основе лежит подлинная белорусская народная песня, неспешная, задумчивая, мягкая, своеобразные белорусские интонации, к которым композитор приобщился с детства и которые позже, став профессиональным музыкантом, изучает пристально и любовно. Студентом консерватории он не раз выезжал в фольклорные экспедиции на Полесье, записывал старые и новые напевы. На традиционном концерте «Песня-77» (он демонстрировался по Центральному телевидению 1 января 1978 года) в числе многих и многих прозвучала песня Лученка «Вероника» — и была сразу не только замечена, но выделилась своей прелестью, чистотой, обаянием.

Вот что писала критик Л. Генина: «Балладу» И. Лученка — М. Богдановича показали «Песняры». Вот образец истинно песенного интонирования, не скованного никакими догмами — от фольклорного до рокового. Правда сказать, и музыкальный материал на этот раз оказался воистину замечательный. Роль альта в сопровождении, медленный темп, специфический характер прелюдирования — все это черты откровенной элегии, немножко изысканно-концертной и даже по первым тактам — вроде бы салонной. Но вместе с тем, какое исконно народное ладовое бо-

гатство! Какая свежая мелодическая мысль! Смело и плавно «перетекает» она сначала в параллельный мажор, затем в сферу минорной доминанты и после кульминационного восхождения, словно сломавшись, останавливается на седьмой натуральной. И лишь после этого, на завершающей строке поэтического текста, она оживает, но, добираясь до исходного тона, так и не добирается: в конце куплета этот повисший «доминантовый вопрос», обращенный к тональности субдоминанты...

...Конструкция четкая, выверенная, движение мелодической линии явственно и художественно безупречно. ...За изощренными звуковыми комбинациями вокальной партитуры не пропала пелала воспоминаний о живших когда-то здесь, в этих краях людях...» (С песней наедине // Сов. музыка, 1978, № 3. С. 21).

Герои песен Лученка — оптимисты, мужественные и сильные люди. Это воины — защитники Родины, ветераны войны, молодые люди наших дней, матросы, солдаты, строители. Песни рождены не в кабинетной тиши, созданы не умозрительно — их питает опыт жизни, общение композитора с людьми, постоянные наблюдения, вслушивание в звуковой мир сегодняшнего дня, в события, происходящие в мире.

Его не оставляет память о войне. Это волнение ощутимо в вокальном цикле «Война не нужна», в музыке к кинофильму «Третьего не дано» о партизане С. Корже, во многих других сочинениях. Беспокойство о будущем мире направляет его общественную деятельность; оно — в многочисленных выступлениях перед молодежной аудиторией, перед людьми разных стран — устно и в печати.

«Меня влечет к теме драматической, с болью в сердце. Я хочу в музыке рассказать людям о нашем мире, о том, что этот мир расколот на два лагеря. И хочу воспеть любовь... Меня волнуют кровоточащие точки планеты — с них надо писать! Ведь мы не должны допустить, чтобы повторилась Хатынь», — такова сегодня творческая и гражданская позиция композитора-коммуниста.

Песни Лученка в Белоруссии знают все. И не только в Белоруссии. Знают и любят их во многих уголках нашей страны. Поют «Мы идем по стране», «Память сердца», «Письмо из 45-го», «Минуту молчания», поют «Журавли на Полесье летят», «Мой родной кут», «Бригантины», «Дударики». Песни эти исполняют ведущие солисты, их включают в свои программы хоры и вокально-инструментальные ансамбли, и в первую очередь — белорусские «Песняры», с которыми композитора связывает давняя творческая дружба. Они постоянно завоевывают высокие премии на различных песенных фестивалях и конкурсах. Еще в 1970 году за цикл песен, посвященных патриотической теме, И. Лученок был награжден серебряной медалью имени А. В. Александрова, в 1973 году его песня-баллада «Спадчына» завоевала 1-ю премию на конкурсе песни в честь 50-летия образования СССР. В 1976 году его труд был отмечен Государственной премией БССР, а в 1978 году на фестивале в Гаване песня «Ты с нами, Куба» также становится

лауреатом. В 1978 году И. Лученок награжден серебряной медалью имени А. П. Довженко, в 1982 году заслуженному деятелю искусств БССР И. Лученку было присвоено звание народного артиста Белоруссии, а в 1987-м — народного артиста СССР. В течение 11 лет, с 1972 по 1983 год, его песни неизменно становятся лауреатами Всесоюзных телевизионных песенных фестивалей. В Белоруссии вышло 12 авторских сборников И. Лученка. Первые и вторые премии не раз завоевывали его песни на всесоюзных конкурсах. Звучат они и за рубежом. Знаком высокого признания его заслуг явилось избрание композитора народным депутатом СССР.

В Минске, одном из красивейших зеленых городов страны, свято сохраняется память о прошедшей войне: в сердцах людей, в камнях мемориалов, в песнях. Но лучший памятник павшим — забота о будущем мире, о новых поколениях, об их душевном покое, о жизни, не омраченной насилием и войнами. Не потому ли вновь звучит голос И. Лученка в его песнях «Помнит Вена», «Поклонитесь, внуки, деду», в песне-исповеди «Рассвет»...

— Я часто думаю о той музыке, которая будет звучать завтра, музыке будущего,— сказал на прощание Лученок,— она должна быть прекрасной! Хотелось бы, чтобы было так...

В этих словах — вера художника в творческий потенциал народа, в грядущий и вечный мир, в солнце, которое всегда будет отражаться в каплях росы.

О С Н О В Н Ы Е С О Ч И Н Е Н И Я

Инструментально-симфонические произведения: Симфония. 1961. Комсомолья. Увертюра-фантазия. 1975. Для духового оркестра: Биатлон. Марш. 1972. Юность планеты. Марш. 1974. Олимпиада. Марш. 1978.

Вокально-симфонические произведения: Курган. Кантата. Для двух солистов, смешанного хора и симфонического оркестра. Стихи Я. Купалы. 1962. Солдатское сердце. Кантата. Для солиста, смешанного хора и симфонического оркестра. Стихи А. Прокофьева. 1963. Старый Сож. Стихи Б. Юдина. Криниченька. Стихи А. Гречанинова. 1967. Песни-баллады для солиста, хора и оркестра. 1969. Незвестный солдат. Кантата для двух солистов, смешанного хора и симфонического оркестра. Стихи П. Хорькова. 1970. Война не нужна. Поэма для солиста, тещи и симфонического оркестра. Стихи В. Шефнера, Г. Поженяна, Э. Межелайтиса, Ю. Каштеляна. 1984 г.

Камерно-инструментальные произведения: Вариации на белорусскую народную тему для фортепиано. 1960. 8 прелюдий для фортепиано. 1963. Соната. Для гобоя и фортепиано. 1964. Струнный квартет. 1965. Соната. Для фортепиано. 1968. Концертное скерцо для цимбал и фортепиано. 1969. 4 прелюдии для фортепиано. 1971. Журавли на Полесье летят. Концертная фантазия. 1972. Для цимбал и фортепиано.

Вокально-инструментальные произведения: Для хора с сопровождением: Коммунист. Стихи А. Беловича. 1965. Баллада о Москве. Стихи А. Русака. 1967. Славься, Москва! Стихи А. Русака. 1971. Ленин жив! Стихи В. Маяковского. 1980. Для хора без сопровождения: Песня дружбы. Стихи А. Гречанинова. 1972. Мой родной кут. Стихи Я. Коласа. 1976. Ты вспомни все. Стихи А. Кулешова. 1977. Курган Славы. Стихи Гр. Петренко. 1978. Р о м а н с ы: Синий цвет. Вокальный цикл. Синий цвет. Стихи Н. Бараташвили. Вы счастливы, вершины гор высоких. Стихи С. Рабаданова. На лодке. Стихи С. Капутикян. Вы куда, куда, ручьи? Стихи С. Капутикян. И в эту ночь... Стихи С. Капутикян. Глаза твои синие, си-

ние... Стихи Г. Эмина. Усни. Стихи С. Капутикян. Человеку нужна тишина. Вокальный триптих. Ветры, расскажите... Стихи М. Траата. Каска. Стихи Н. Грибачева. Человеку нужна тишина. Стихи В. Кулемина. Аппассионата. Баллада. Стихи Э. Огнецвет. Аве Мария. Баллада. Стихи Н. Алтухова. Спокойного счастья не желаю. Романс. Стихи А. Кулешова. А дни идут. Романс. Стихи В. Соколова. Родина отцов. Вокальный цикл. Родина отцов. Стихи А. Дунина-Марцинкевича. Два орла. Стихи М. Танка. Край мой белорусский. Стихи Г. Гилевича. Гусляр. Поэма-легенда. Стихи Я. Купалы. Песни: Он родился весной. Стихи А. Чепурова. Родине. Стихи Л. Ошанина. Высокие звезды. Стихи Р. Гамзатова (лауреат конкурса «Песня-78») Революция наша вечная. Стихи Н. Добронравова. Кремль. Стихи А. Панкратова. Мы идем по стране. Стихи В. Фирсова. Комсомольская юность. Стихи Н. Алтухова. Марьяна Горка. Стихи Б. Брусникова. Стоят на рейде бригантины. Стихи В. Лукши. Товарищ Островский. Стихи Ю. Фатнева. Красные звезды. Стихи Б. Брусникова. Старая буденовка. Стихи Б. Брусникова. Юность планеты. Стихи С. Давидовича. Память сердца. Стихи М. Ясеня (I премия Всесоюзного конкурса 1966). Письмо из 45-го. Стихи М. Ясеня (лауреат конкурса «Песня-84»). Помнит Вена. Стихи М. Ясеня (лауреат конкурса «Песня-85»). Хатынь. Стихи Гр. Петренко. Если б камни могли говорить. Стихи Р. Рождественского. (лауреат конкурса «Песня-73»). Песня о Северном флоте. Стихи В. Жданова. Спадчина. Стихи Я. Купалы (I премия Всесоюзного конкурса 1972 г.). Журавли на Полесье летят. Стихи А. Ставера. Песня о Минске. Стихи П. Панченко. Березка. Стихи А. Велюгина. Свитанак. (Рассвет). Стихи В. Некляева. Ростань. Стихи И. Скурко (лауреат конкурса «Песня-79»). Дружба. Стихи Ю. Рыбчинского. Памяти Виктора Хары. Стихи Б. Брусникова (лауреат конкурса «Песня-74»). Песня о Че Геваре. Стихи Г. Буравкина и Н. Добронравова. Верасы (вереск). Стихи И. Скурко (лауреат конкурса «Песня-72»). Олеся. Стихи А. Кулешова. Вероника. Стихи М. Богдановича (лауреат конкурса «Песня-77»). Зачарованная моя. Стихи Г. Буравкина (лауреат конкурса «Песня-83»). Заклинание. Стихи Е. Евтушенко. Закося мои весны. Стихи А. Велюгина. Кася. Стихи А. Пашкевич. Мотыли. Стихи Г. Буравкина (лауреат конкурса «Песня-82»). Добрый вечер, девчоночка. Слова народные (лауреат конкурса «Песня-76»). Дударики. Стихи А. Гречанининова (лауреат конкурса «Песня-75»). Наш Гайдар. Стихи С. Маршака. Доброта. Стихи Н. Тулуповой. Старое кино. Стихи М. Ясеня. Берег юности. Стихи В. Бута. И пока на земле существует любовь... Стихи Р. Рождественского (лауреат конкурса «Песня-87»).

Эстрадные инструментальные пьесы: Ночной оркестр. В час рассвета. В мире праздничных чудес. Воспоминание.

Музыка к драматическим спектаклям: Два клена. По пьесе Е. Шварца. ТЮЗ, Минск. 1965. Спроси себя. По пьесе М. Саенко. ТЮЗ, Москва. 1979, ТЮЗ, Минск, 1980. Поединок. По пьесе Н. Матуковского, ТЮЗ, Минск, 1984., Витебский обл. драмтеатр им. Я. Коласа, 1984. Дюймовочка. По пьесе Г.-Х. Андерсена, ТЮЗ, Минск, 1986.

Музыка к кинофильмам (студия «Беларусьфильм»): Рудобельская республика. 1972. Рядом с комиссаром. 1978. Третьего не дано. 1981. Глядите на траву. 1984.

Музыка к радио- и телепостановкам (Белорусское радио и телевидение): Новая земля. По одноименной поэме Я. Коласа. 1978. Минское направление. По одноименному роману И. Мележа. 1975. Незабываемые дни. По одноименному роману М. Лынькова. 1973.

ЕГО ВЕСЕЛАЯ СТРАНА



За пионерские песни
композитору ЧИЧКОВУ
Юрию Михайловичу (г. Москва)
присуждена премия
Ленинского комсомола 1972 года.

Человек сидит на берегу вечернего моря и бросает камушки в воду. Они падают и взбивают тысячи серебряных брызг. Рядом на песке сидят девочки и мальчики в синих шортах и белых майках и тоже кидают камушки в воду. Кто дальше?

Один из мальчиков тихонько запевает:

Как тебе рассказать про Артек?

Человек удивлен и растроган. Сегодня — последний вечер на этом берегу, завтра на рассвете он улетает в Москву. И ребята-артековцы, его новые друзья, как и каждый год, встанут засветло, чтобы прийти к гостинице, провожать его. Всякий раз он уезжает отсюда с непонятной, щемящей грустью — будто навсегда. Потому что этих ребят он, вероятно, не увидит больше, на будущий год приедут другие, а они уже успели привязаться друг к другу: ведь дети сразу, с первого взгляда чувствуют, кто их любит.

«Мне дорога страна детства, куда не идут поезда, но которая всегда в моем сердце, — сказал однажды Юрий Михайлович. — В этой стране живут веселые люди со своими играми, радостями, делами. Я очень люблю этих людей, и о них мне хочется писать» (интервью газете «Вечерний Свердловск», 1984, 28 марта).

«Страна детства в моем сердце» — это не фраза, не риторическая фигура. Это высказывание подтверждено его жизнью в музыке. Истинно: для детей невозможно писать неискренне — ничего не получится.

Трудно представить себе Пионерию, школьную страну без песен Чичкова. У комсомольцев есть песни Пахмутовой. У младших школьников и дошколят — песни Шаинского. Юрий Чичков — в «среднем звене» — возрасте, пожалуй, наиболее важном для формирования личности. Его неслучайно называют музыкальным вожатым советских ребят. На пионерских сборах, в походе, у костра, на уроках пения и просто во дворе поют «Наташку-первоклашку», «Песню про щенка», «Просто мальчики, просто девочки» и конечно, «Нашу школьную страну».

Юрий Михайлович легок в общении, весел, открыт. Он молод душой скорее всего потому, что полжизни проводит среди детей. Есть множество людей, которые работают с детьми, это их профессия. И лишь немногие живут в стране детей. Чичков из этих немногих. Он ребятам как ровесник, свой среди своих. Надо обладать какими-то особыми душевными качествами, чтобы стать полноправным гражданином этой страны, понимать детей сердцем, не скучать с ними, чувствовать их радости и беды. «Остался в детстве» — говорят о таких, даже иной раз с иронией.

Кому как, а мне нравятся такие люди. Ибо «детскость» вовсе не адекватна инфантильности, голубому наиву. Но это скорее — прямота, честность, порой категоричность в суждениях, в защите главных постулатов человеческой морали, утверждение верности, правды, храбрости. Сохранить чистоту души — вот что значит «остаться в детстве». Эта сохранность диктует человеку и поступки, и круг общения. А если человек творческий — заряжает многовольным потенциалом. Одна из лучших песен Чичкова так и называется: «Детство — это я и ты» (слова М. Пляцковского). Она — символ всего его творчества.

Припоминаю один из многочисленных авторских концертов Чичкова в московском парке Измайлово. Мне было поручено вступительное слово. Не рассчитав времени и заплутав в аллеях, я прибежала к симфонической эстраде — а Чичков уже сам начал концерт.

— Не сердится? — спрашиваю постоянного исполнителя его песен и друга Андрея Безверного.

— Что Вы! Юрий Михайлович вообще никогда не сердится.

— Так уж — никогда...

Выглядываю из-за кулис в зал. А там — что-то невообразимое! Юрий Михайлович затеял игру. Он запекает песню «Мой щенок», поет первый куплет, а зал радостно подхватывает:

Мой щенок похож немного
На бульдога и на дога,

Чичков доверительно сообщает:

На собаку-водолаза,

Зал отвечает:

И на всех ов-ча-рок сразу!

И чей-то счастливый мальчишеский голос, не удержавшись, выкрикивает:

Гав-гав-гав!

И все хохочут.

Поют все вместе «Школьную страну», «Песню про жирафа», «Из чего сделаны наши мальчишки», «Детство — это я и ты».

Так бывало сотни, тысячи раз — в самых различных уголках страны. В Риге, например, композитор спросил зал: кто знает песню «Детство — это я и ты» со всеми словами? Поднимитесь на сцену, будем петь вместе. Поднялся целый хор — еле уместились. С юными латышами у Чичкова давняя дружба, началась она в Вентспилсе на фестивале «Песенные сани» и продолжается более десяти лет. Впрочем, почему только латыши? Он любимый композитор и дорогой гость в десятках городов и областей: Свердловск и Чукотка, Ставрополье и Черкессия, Украина и Якутия, БАМ и Южный берег Крыма.

Детство, детство — это свет и радость,
Это песни, это дружба и мечты.
Детство, детство, детство — это краски радуг,
Детство, детство, детство — это я и ты.

Краски радуг, летний вечер, парус неба и хрустальный звон зимы, залиvistый смех и горькие слезы обиды — все дорого в детях, своих и чужих, композитору Юрию Михайловичу Чичкову.

Юрий Михайлович Чичков — москвич. Он родился 26 июля 1929 года на Красной Пресне в семье рабочего. Отец его был маляром, мать ткачихой на Трехгорке. Отец, ополченец, умер от ран после Великой Отечественной войны. Мать осталась с двумя детьми — старший Василий, младший Юрий. Ребята учились в школе, прошли вместе со сверстниками нелегкую науку военного отрочества. Оба стали известными деятелями: Василий Михайлович Чичков — драматург, последние годы своей жизни возглавлял альманах «Современная драматургия», Юрий Михайлович — композитор, заслуженный деятель искусств РСФСР (1978 г.).

Как формируется личность? В каких дубравах и овражках прячутся истоки будущей реки? В каких тайниках души зарождается потребность самовыражения? И что такое талант? Упорство или неосознанный импульс, честолюбивые помыслы, помноженные на случайный дар природы?

Чичков не размышляет на эту тему. К композиции он пришел как-то естественно, органично: от занятий фортепиано, от школьного хора районной детской музыкальной школы, от чужих любимых песен — к попыткам сочинять свои.

Ему было двенадцать лет, когда началась война. Уже много раз описано, рассказано, показано в кино и театре это первое мос-

ковское военное лето. Первый его месяц, когда все москвичи то и дело принимали к «тарелкам» — радиоприемники было приказано сдать. Копали за городом, на дачах «щели» — бомбоубежища, заклеивали стекла бумагой крест-накрест, таскали на чердаки домов мешки с песком — все, и взрослые, и дети. Толпы у военкоматов. И эта грозная песня «Священная война», которой начиналось каждое утро. Какое сообщение за ней последует? И второй месяц, когда 22 июля была сброшена на театр имени Вахтангова тысячекилограммовая бомба. И сентябрь сорок первого, когда школы не открылись, а детей (в первую очередь детей!) было приказано постепенно эвакуировать, вывозить.

Юру Чичкова тоже вывозили, но ему, по тогдашним ребячьим понятиям, «повезло», на состав, в котором он ехал с другими ребятами, был совершен вражеский налет, поезд разбили. Чичковы уцелели и вернулись в Москву. Василий был вскоре призван в армию, а двенадцатилетний Юрий решил бежать на фронт. Его вернули. Он дежурил на крыше своего дома в ожидании воздушной тревоги, ходил в соседний госпиталь, куда уже прибывали первые раненые. Играл на пианино в столовой, пел любимые песни «Синий платочек», «Катюшу», «Три танкиста».

В 1943 году он был принят в Центральную музыкальную школу при Московской консерватории (она только что в полном составе вернулась из эвакуации) в класс педагога по фортепиано Н. Кувшинникова. И начал сочинять. В школе был организован кружок юных композиторов, им руководил композитор Н. Пейко. Курировал профессор консерватории В. Я. Шебалин.

После окончания школы Юрий Чичков был принят на факультет военных дирижеров Московской консерватории. Из служебной характеристики Чичкова Ю. М.: «Чичков Юрий Михайлович, г. р. 1929, русский, окончил факультет военных дирижеров в звании лейтенанта. Показал отличные способности и солидную профессиональную подготовку. Талантливый композитор. Выдержанный дисциплинированный офицер. Руководил кружком военно-научного общества».

Он остался на факультете в качестве преподавателя чтения партитур, но сам продолжал занятия: учился «писать партитуры» у своего учителя Виссариона Яковлевича Шебалина на композиторском факультете Московской консерватории.

Еще в школе, потом на факультете военных дирижеров и в классе композиции Шебалина, он писал «взрослую» музыку: симфонические поэмы, сочинения для фортепиано, концерты для солирующих инструментов с оркестром, пьесы для духового оркестра, музыку для театральных спектаклей и кинофильмов. В 1962 году по путевке ЦК ВЛКСМ побывал на Братской ГЭС вместе с А. Пахмутовой, поэтами С. Гребенниковым и Н. Добронравовым (это была та самая памятная поездка). И родился цикл песен о Сибири.

Юрий Михайлович писал со свойственной ему увлеченностью: «Сибирское небо, как купол гигантского храма. Крупные звезды

вот-вот брызнут и польются потоком. И отражение неба в воде. Мы плывем на теплоходе по Ангаре. На душе радостно. Нас окружили пассажиры. В салоне — рояль. Начинается импровизированный концерт» (Социалистическая Якутия, 1964, 27 июня).

Встречи с геологами, студентами, строителями. И рождается туристская песня. Как много их было тогда!

Рыбачьи снасти,
Костра веселый дым,
Какое счастье
Всегда быть молодым.

Стихи А. Арчакова

Молодежные песни и военные марши, музыка к кино — все это были разные жанры, но еще не было своей главной темы. «Школьная страна», та, что станет его «музыкальной родиной», была за горизонтом.

«Случай — трубный глас судьбы» — сказал драматург Виктор Розов. Таким «случаем» для Чичкова стало главное событие 1961 года: полет в космос Юрия Гагарина.

Москва. Красная площадь и прилегающие к ней улицы запружены народом, все ждут проезда открытых машин, направляющихся из аэропорта в центр. Лозунги, флаги, радостные лица. Гром маршей из динамиков. Приветственные речи.

— Вот он, легендарный космонавт, первый человек, вырвавшийся в просторы Вселенной, первый покоритель космических пространств!

Первый, первый!

И вдруг из толпы раздается звонкий мальчишеский голос:

— Чур, я второй!

Кругом засмеялись, мальчишка смутился, а Чичков запомнил.—

— Коля,— сказал Добронравову, стоящему рядом,— это же великолепно: чур, я второй!

И через несколько дней они вместе с поэтом создали песню. Она так и называлась «Чур, я второй». Записали ее на магнитную ленту. Кто-то посоветовал показать в детской редакции Радио. Музыкальный редактор Ида Федоровна Горенштейн обрадовала:

— Приходите завтра, я Вас кое с кем познакомлю. И познакомила с молодым поэтом Константином Ибряевым. Они подружились. Дружба и сотворчество Чичкова и Ибряева продолжались более двадцати лет, вплоть до преждевременной кончины одаренного поэта. Вместе они создали свои лучшие пионерские песни. А тогда они сразу сочинили три первых: «Голубую дорогу», «Солдатские звезды» и ставшую знаменитой «Нашу школьную страну». Ее поют уже несколько поколений школьников. Впервые она прозвучала по Радио в исполнении Большого детского хора Центрального телевидения и Всесоюзного радио под руководством В. Попова — с той поры постоянного исполнителя песен Чичкова.

Не крутите пестрый глобус,
Не найдете вы на нем
Той страны, страны особой,
О которой мы поем.
Наша старая планета
Вся изучена давно,
Но страна большая эта
Вечно «белое пятно»...

Эта песня окончательно решила его творческую судьбу. Главная тема была найдена. После недолгого путешествия по морю музыки перед ним открылась школьная, пионерская страна — заманчивая и интересная, он без раздумья бросил якорь на ее берегу — теперь уже надолго, навсегда, быть может. «Я стал ее подданным и певцом», — скажет он.

Детская, школьная тема Чичкова определена складом его характера, сформированного именно тогда, в его довоенном детстве и военном отрочестве, когда школа была главным домом, двор — постоянным местом пребывания и бытования, ребята — главными друзьями и единомышленниками, а пионерский отряд — высшим судьей всех поступков. Суровой, голодной военной жизнью страны, единением, сплоченностью народа в борьбе с врагом определялось и формировалось общественное сознание юного поколения 40-ых годов.

Двадцать пять лет работы в пионерской песне — срок солидный. Но самому Чичкову никак не идет слово «солидный» — он моложав, спортивен. По утрам бегают по несколько километров, ходит на лыжах, плавает в море.

— Что Вы любите больше всего?

— Лес, — ответил Юрий Михайлович.

Он любит бродить по лесу, то темному, то сквозному, скользить по накатанной зимней лыжне, окруженной сказочными, заснеженными елями. Любит думать, петь про себя, говорить с лесом. Ему не скучно в лесу одному.

Знаешь, знаешь, лес,
Я твой друг навеки,
Нашей дружбе сто веков,
А не пять минут.
Как щеглы, сидят стихи
Здесь на каждой ветке,
Здесь на дереве любом
Песенки живут.

«Добрый лес».
Стихи М. Пляцковского

Но стоит ему вернуться в город — телефон «кипит». Чичкова зовут в Ставрополь и в Ригу, на Анадырь и в Крым, просят выступить, принять участие, встретиться со слушателями. Конечно юными. И он едет. Не может жить без этих поездок и встреч. По мнению некоторых, композитор, особенно работающий в жанре песни — замученный человек. Покоя ему нет. То запись на телеви-

дении, то озвучивание фильма, то фестиваль, то просто гастроли, гастроли. Цыганская жизнь! Самолеты, холодные поезда, ночевки на аэродромах, тряские автобусы, а то и на оленях приходится... Там недоспал, здесь поел кое-как.

Чичкову по душе такая жизнь. Более всего потому, что там, за тридевятью земель, живут его друзья-ребята. В водовороте их жизни, бьющей чистым горячим ключом, зачерпывает он пригоршнями живую воду — темы, интонации — и питает свое творческое воображение.

«Какой должна быть пионерская песня? Чтобы тебя поняли дети, нужно уметь вернуться в детство, увидеть мир как бы впервые, детскими глазами, надо уметь говорить на языке, понятном ребятам. Остро ощущать современную интонацию, которую дети воспринимают интуитивно и эмоционально», — писал в своей статье о Чичкове композитор народный артист СССР М. Фрадкин (Комсомольская правда, 1982, 18 марта).

В этой мысли все верно, кроме слов «уметь вернуться в детство, увидеть мир как бы впервые». Чичкову не надо возвращаться в детство — он в нем живет органично и видит мир таким, каким его видят дети, — распахнутым, солнечным, радостным.

«Дети — такие же взрослые люди, только немного моложе», — говорит он, и в этих словах — огромное уважение к миру детства.

После песни «Наша школьная страна» Юрия Михайловича пригласили в ЦК ВЛКСМ, предложили написать песню к 40-летию пионерской организации имени В. И. Ленина.

На Красной площади, где проходил торжественный парад пионерских дружин, большой сводный детский хор под управлением профессора Владислава Геннадиевича Соколова пел его песню-гимн «Расцветай, страна» (стихи Л. Васильевой).

Еще одно «сорокалетие» — пионерского лагеря Артек. Чичков впервые едет туда в качестве гостя на пионерский слет. Там, в Артеке, у пионерского костра пионервожатый Леонард Кондрашенко рассказывает быть или легенду о памятнике Неизвестному матросу, установленном неподалеку от Артека, на Крымском берегу.

Это было в начале 1944 года. Советские войска переходили в наступление на Крым. Корабли Черноморской флотилии получили приказ высадить десант на берег и освободить от фашистов Артек. Целую ночь шел кровопролитный бой. Артек в этот раз освободить не удалось. Ушли на лодках к своим кораблям десантники. А на берегу осталось тело убитого матроса. Теперь здесь ему установили памятник.

В рассказе этом, казалось, не было ничего необычного. А Чичкову он не давал уснуть. Целую ночь просидели они вдвоем с Кондрашенко в зале артековского Дворца пионеров, писали стихи и музыку.

— Утром я сыграл и спел ребятам нашу новую песню «Балладу о неизвестном матросе». Понравилось. Приняли.

С тех пор Чичков ежегодно в Артеке. Здесь он свой человек. Такой же, как другие, вожатый, только музыкальный. Здесь родились

многие его песни: «Здравствуй, Артек», «Солнцу и дружбе салют», «Вот что такое Артек» и песня, давшая жизнь интересной артековской традиции.

Поэт Константин Ибряев рассказывал:

— После одной из встреч в Артеке Юрий Михайлович сказал мне: «Ты заметил в ребячьих глазах грусть? Скоро конец смены, расставанье, а это всегда печально. Надо, чтобы грусть «раст-ворилась» в песне. Нужна «Артековская прощальная».

И родилась песня «Живой уголек». Ее поют теперь в конце каждой смены.

Тихо тает костер догорающий,
Нам с Артеком прощаться пора.
Подарите на память, товарищи,
Мне живой уголек из костра.

Теперь каждый пионер, уезжая из Артека, получает на память уголек из костра — символ дружбы и напутствие: от этого уголька ты должен зажечь костер настоящей работы у себя в дружине, должен всюду и во всем следовать артековским традициям.

Именно для Артека, для международного фестиваля, состоявшегося там в 1978 году, написал Чичков ставшую знаменитой песню «Детство — это я и ты».

Уже много лет без участия Юрия Михайловича Чичкова не проходит ни одно важное мероприятие, организованное Центральным советом Всесоюзной пионерской организации, — будь то слет, фестиваль, конкурс или всесоюзная пионерская игра.

Его вводят в состав бюро Центрального совета Всесоюзной пионерской организации. Он член редколлегии журнала «Пионер», художественный руководитель Детской филармонии при ЦДРИ, член комиссии по музыкально-эстетическому воспитанию Союза композиторов РСФСР, член редсовета издательства «Советский композитор». К 50-летию пионерской организации имени В. И. Ленина вместе с К. Ибряевым он написал кантату «Семь цветов радуги». В кантате девять частей: пролог, эпилог и семь песен. Они о подвигах юных пионеров в Великой Отечественной войне, об ученье и труде, о дружбе и отдыхе. Завершает кантату торжественная песнь о Родине.

Любовью и глубоким уважением проникнута кантата «Посвящение», написанная к столетию со дня рождения В. И. Ленина.

Барабаны, молчите,
И фанфары, молчите,
Не мешайте заветным, душевным словам.
Наш великий вожатый, самый главный учитель,
Эта песня простая посвящается Вам.

Впервые от имени ребят поэт обращается к Ленину на Вы. В этом особая торжественность.

И еще одну кантату сочинил он вместе с Ибряевым, ставшую известной по ее первой песне «Берем с коммунистов пример».

Песня эта прозвучала в пионерском приветствии XXV съезду КПСС.

Стал он своим и в пионерском лагере «Орленок», и в пионерской республике, известной детской здравнице Анапа, где на пятнадцать километров тянутся один за другим пионерские лагеря разных городов и предприятий. И главная улица называется Пионерским проспектом. Там пятнадцать лет назад по инициативе Ю. Чичкова горкомы КПСС и комсомола совместно с курортным управлением провели первый фестиваль пионерской песни, и теперь ежегодно в конце июля — начале августа город отдан фестивалю. Хоры, танцевальные коллективы, духовые оркестры соревнуются в искусстве, а в последний день на главной площади города проходит грандиозный заключительный концерт, где выступают лучшие из лучших. Чичков привозит на фестиваль «обязательную песню». Дело в том, что каждый хоровой коллектив по условиям фестиваля должен исполнить три песни: одну свою любимую, одну народную и одну обязательную. Нередко любимая тоже оказывается чичковской.

А вот история еще одной песни. На Чукотке, в одной из самых северных ее точек, в городе Анадырь, что стоит на берегу Анадырского залива Берингова моря, произошло важное событие: построили Дворец пионеров. Чичков и Ибряев полетели на Чукотку и повезли в подарок юным жителям Чукотки новую песню «Дворец пионерской мечты».

Над тундрой, над белым лиманом
Ты добрым стоишь великаном.
Нам дорог и близок ты,
Дворец пионерской мечты.
Здесь рождается новое утро.
И встречая всех раньше восход,
В ногу с солнцем шагает
По заветным маршрутам
Пионерия снежных широт.

Таких историй можно было бы рассказать множество. О поездках в Липецк («Мне по душе этот зеленый город, у меня там много друзей») и о празднике песни в городе Чайковском, где Чичков был членом жюри конкурса («В городе 50 тысяч жителей, но создалось впечатление, что в детском празднике участвовали все горожане — взрослые, дети, старики!»), и о ежегодных поездках в Ставропольский край. «В Ставрополье меня влечет былинная ширь полей, распахнутых настежь, и, под стать природе, щедрость человеческих сердец. Для меня притягательно, магически звучат даже названия ставропольских городов: Светлоград, Арэгир, Сухая Буйвола» (Муз. жизнь, 1982, № 17). Так восхищаться природой и людьми может только человек с молодой душой. Ставрополье вдохновило на целый букет песен: «Золотое мое Ставрополье», «Дорога мастеров», «Рядом с нами ходит радость», «Быть добру», «Земля хлебами славится».

В станице Григорипольской на всероссийском слете ученических производственных бригад под открытым небом состоялся авторский концерт Чичкова, и весь «зрительный зал» подпевал ему:

Зеленый росток,
Веселый росток,
Ты только пробился из зернышка.
Расти, колосок,
Расти, колосок,
Расти, колосок, до солнышка.

Стихи П. Синявского

Радость открытия мира, дружба и труд, веселье — все это темы его пионерских песен. Но необходимо, считает композитор, развивать в детях с самого раннего возраста гражданские чувства, осознание Родины, принадлежности к ней и ответственности за нее. Тут огромную роль играют «песни-примеры». Среди них — песни о юных героях Великой Отечественной войны: партизанской разведчице Клавде Назаровой, юнге Северного флота Саше Ковалеве, славной дочери болгарского народа Лиле Карастояновой, воевавшей и погибшей в лесном брянском краю.

Сюжеты своих песен Чичков не раз получал от самих ребят. Из города Ижевска пришло письмо: пионеры рассказывали, что их дружина носит имя земляка Саши Ковалева, рассказали о его подвиге, просили написать песню. Так родилась «Баллада о юнге». А мальчик Сережа прислал письмо с просьбой написать песню о его сестренке Наташе, которую он осенью поведет в первый класс. И появилась «Наташка-первоклашка». Таких ситуаций было множество.

«Среди композиторов, создающих сочинения для детей, есть один, чье постоянство и целенаправленность не могут не поражать. Это — Юрий Михайлович Чичков, — писал народный артист РСФСР руководитель Большого детского хора Центрального телевидения и Всесоюзного радио Виктор Попов. — Вот уже более двадцати лет он с полной отдачей сил работает для юного поколения нашей страны. И хотя им созданы оперы, инструментальные концерты, романсы, песни, музыка для кино, рассчитанные на взрослую аудиторию, все же главное в его творчестве — произведения для детей. Юрий Чичков воспринимает окружающий мир и отражает его в своем творчестве с лучезарной чистотой и душевной простотой» (Счастливый выбор. Сов. культура. 1982. 19 февр.).

С хором Попова у Чичкова не просто дружба — творческое единомыслие и полная гармония. Справедливости ради необходимо сказать, что композитор дружит буквально с сотнями хоровых коллективов страны, с хорами Дворцов и Домов пионеров, школ, студий, переписывается с ними, помогает советами, а приезжая в город, встречается как с коллегами. Но с московскими хорами, и особенно хором Попова, — связь и дружба особенные.

Уже замечено, что большинство своих песен Чичков пишет для детского хора. И если в клавише они подчас выглядят скромно, то какими яркими красками расцветена хоровая партитура, какой живостью и динамикой насыщено инструментальное сопровождение! Чичков, видимо, создавая новую песню, сразу слышит ее

в хоре и оркестре. Его песни разнообразны ритмически и темброво, в них много живого тепла и юмора, высокой романтики и неподдельной искренности.

В песнях гражданственного, патетического содержания композитор отдает предпочтение маршу, с его строгим «шагающим» и четким ритмом. Марш — жанр, близкий детям, пионерам. (Аккомпанемент — пионерский инструментарий: барабан и труба). В его объединяющей, организующей волевой ритмике заложена энергия коллективного движения, бодрости. Но немало песен у него в ласковом, вальсовом движении (на 3/4 или 6/8) или в характере веселой польки. Это кружащееся движение тоже очень любимо ребятами («Волшебный горн», «Школьные звонки», «Мамин вальс»).

Многие песни Чичкова не просто детские, а скорее мальчишеские: «Наташка-первоклашка», «Мой щенок», «Мальчишки — народ боевой». А разве не проникнута чисто мальчишеской веселой отвагой и жаждой высоты «Песенка про жирафа»?

До чего же, до чего же хочется, братцы,
На жирафе этом покататься!

Диалог солиста и хора, перекличка между группами хора, остроумная, приплясывающая ритмика — все создает ощущение живого разговора ребят, их беспокойной жизни. Чичков, как талантливый педагог, не только знает, но «чувствует» детскую природу, всегда помнит, что детям нужны романтика и юмор, постоянное движение и теплота родных рук, что они не стесняются открытости чувств и в то же время умеют их скрывать. Психологию подростка не поверхностно, а во всей ее сложности, противоречивости, порой ранимости тонко ощущает композитор. И дети платят ему щедро — любовью, привязанностью, верностью.

Идет жизнь, идут годы. Наступает зрелость, наступает прямо скажем, немолодой возраст. Уже выросли свои дети, растут внуки.

На новых ступенях творчества — обзор накопленного и пересмотр, казалось бы, раз и навсегда найденных приемов, интонаций. И размышления о своем деле, своем слушателе. Нет, он не покидает однажды открытую им и теперь уже изученную, освоенную школьную страну. Он ее верный подданный. Но иногда «выезжает в командировку» в соседнюю, взрослую. Так появились вокальные циклы «Милые красавицы России» и «Музыка русских узоров». И высветилась еще одна тема, очень важная для Чичкова, — тема России. Она уже давно присутствовала в его детских песнях, вспомним хотя бы прозрачную и нежную «Родную песенку» — ее с таким обаянием поет хор малышей: ведь с самого раннего возраста — через стихи, песню, живопись — надо внушать детям любовь к родной стране, к родной сторонке.

Здесь идут грибные дожди,
Светят радуги цветные.
Здесь простые подорожники
С детства самые родные...

Теме Родины посвящены «Просторы Сибири», «Добрый лес», «Все, что сердцу дорого», «Россия, Россия», «Яблоневый вечер» «Песни о Москве»: «город-песня, город-умница, где на бульварах спит роса и ожидают нас на улицах чудеса». В романтико-лирическом плане написаны стихи, им соответствует лирически-приподнятая и ласково-кружащаяся музыка (например, «Яблоневый вечер»).

Одна из последних работ Юрия Михайловича — хоровая сюита «Музыка русских узоров» — ожерелье музыкальных новелл об уникальном народном искусстве русских городов и сел, славных рукоделиях и ремеслах, о народном музыкальном искусстве. Стихи к сюите написал давний соавтор Чичкова поэт Петр Синявский. Стихотворение-эпиграф предпослано циклу:

От полей, от березок русских
Взял начало русский талант.
Он в архангельских селах и курских,
В деревнях вологодских и тульских,
Как бесценный хранится клад.

Природа русская и талант народа, они, как мать и сын, связаны тысячами нитей неразрывно. Сын заметил и перенял у матери-природы лучшие черты: чистоту красок, гармонию форм. Через столетия, от поколения к поколению переходит прекрасное искусство народа, его мелодии. Они несут в себе не только красоту, изящество, прелесть, но живую мысль и огромный этический, нравственный запас, питающий духовную жизнь людей. В непрерывности исторической цепи — сила и бессмертие народа. Такова главная мысль сюиты, этого своеобразного «музыкального вернисажа».

Музыка цикла пленяет своей красотой, безыскусностью, русскими народными интонациями — песенными и плясовыми, использованием приемов народного исполнительства.

Пятнадцать номеров сюиты расположены по принципу контраста: протяжные, раздумчивые песни перемежаются с оживленными, плясовыми. Открывает цикл протяжная «Песня», напоминающая русскую народную «Ах ты, сад, ты мой сад». Веселую и нежную «Незабудковую Гжель» сменяет проникнутая задушевым чувством вальсообразная «Палех». А за ней:

Ой, да мы игрушки вятские,
щеголихи слободские —

в духе русских частушек поведали нам щеголихи и гусары о пестроте, ярких нарядах дымковских игрушек («Вятские припевки»). «Свирель да рожок» — ласковый дуэт парня и девушки, словно ясным весенним днем танцуют на полянке озорную кадрили влюбленные. Тонко, воздушно звучит хор *a'capella* в «Хрустальном сказе». «Летит напев гармонике» — народный хор без сопровождения. В «Хохломе» удачно использован прием народной полифонии. Это — городская песня-романс из ряда «фабричной лирики». Разудало, в духе русской скоморошины поется плясовая «Заиграли

ложкари», хору вторят ложки и гобой, имитирующий народные жалейки, дудочки. В песне «Фарфоровое чудо» явственно проступает характер деревенской колыбельной. Неторопливо треньканье «Балалайки», словно музыкант только примеривается, подбирается — и вот уже пустилась в пляс вся улица. Снова протяжная песня — «Жостовские кисти», за ней — кружащийся, «словно вьюга стелет кружево», вальс «Кружевные сказки» о вологодских чудокружевницах. Триольный «стоячий» аккомпанемент и колокольность в «Зачарованном острове Кижи» создают ощущение неподвижной, вечной красоты и полной гармонии природы с чудом человеческого гения. Торжественная песня «Заповедная старина» о красоте русских северных городов закрывает цикл.

И снова он возвращается в свою школьную страну. Среди недавних работ Чичкова — веселый мюзикл для детской елки в Кремле, Симфониетта и новая песня — к XXVII съезду КПСС «Родина, Партия, Ленин». За песни для детей в 1983 году Ю. М. Чичков удостоен Государственной премии СССР.

В квартире Юрия Михайловича Чичкова на Ленинградском проспекте в Москве тесно от книг, грампластинок. Они заполняют его рабочую комнату, книгами забиты стеллажи в коридоре.

— Литература после музыки — моя вторая любовь, — говорит композитор.

Мы неизбежно возвращаемся к школьной теме.

— В 70-е — 80-е годы в школы пришли новые поколения, с иными взглядами, большим кругозором и большими требованиями к жизни, — говорит Юрий Михайлович. — У нынешних детей иные перспективы и возможности, да и иной материальный достаток, скорее избыток. И появляются скептицизм, напускная независимость — от всего на свете.

— Как же эта новая генерация влияет на Вашу музыку?

— Да никак, — улыбается Чичков. — Я твердо убежден, что детям в любое время присуща тяга к романтике, простым искренним чувствам, к красоте. Психология ребят, особенно младшего школьного возраста, — та же, что двадцать и сорок лет назад: жажда игры и правды. А скептицизм, прагматизм — наносны. Они вьедаются в кожу и поры позднее. Если есть добрая идея — она все равно проникает в их сердца, находит отклик. Надо только уметь увлечь их туда, куда ты хочешь.

Чичков умеет.

— А музыкальный язык, ритмы — не требуют ли они обновления?

— Из опыта знаю, что дети легко схватывают и сложную интонацию, и необычный ритм, если он оправдан логикой содержания, смысла. Дети чутко воспринимают и музыкальный строй, характер музыки. В этом меня убедила практика.

Практика его дела... Это и чисто композиторская работа: мелодические находки, ритмическая система, оркестровка, работа с хором, солистами, запись. Это и «драматургия общения» со слушателями — ее надо продумать, выстроить. Каждая встреча — нез-

римый бой за детские сердца, за аудиторию, ее надо покорить, найти «полезный запас», заложенный в детских душах, увлечь в мир романтики, мечты, героики.

По-разному пишутся песни. Одна складывается за день, на одном дыхании, другая требует полгода работы. Одну принимают сразу, другую — с трудом.

— И всегда удается найти контакт с ребятами?

— Не всегда. В Артеке, Орленке, во многих пионерских дружинах ребята настроены на разговор, общение — откликаются охотно. Но бывают и пустые глаза. Тогда ищу причину. Может быть, я виноват, моя песня? Или недостатки музыкального воспитания? Ведь именно в детстве впечатления самые сильные, яркие, и так важно, что унесет с собой из детства человек, музыку Бетховена или дешевый шлягер.

Это уже выступает Чичков-педагог, просветитель. Не только об успехе своих песен заботится он: о моральном здоровье юного поколения — в первую очередь. Этой заботой проникнуты и передачи по радио «Музыкальный радиосбор», которые он ведет несколько лет.

Каждый год в марте в городах нашей страны проводится Неделя детской музыки. Чичков — ее неперемный участник. Где он на сей раз? В Москве или Тбилиси, Киеве или Свердловске? Но где бы он ни появился, в зале сразу же вспыхивает, как костер, радостное, приподнятое настроение, ребята дружными аплодисментами встречают своего музыкального вожатого и старого друга. Он садится за рояль. И зал, вслед за вожатым запевает его песню на стихи М. Пляцковского, в словах которой в маршевом мажорном и напористом строе мелодии главный смысл сегодняшнего дня и главная надежда людей всей земли:

Замечательное слово знаем ты и я:

Мир, мир, мир.

Вместе с нами повторять готовы все друзья:

Мир, мир, мир!

И с надеждой вся планета

Произносит слово это —

Мир, мир, мир!

ОСНОВНЫЕ СОЧИНЕНИЯ

Музыкально-сценические произведения: Кот в сапогах. Музыкальная сказка. Кремлевская елка. Мюзикл. Сценарий праздника. Дорогой звезд. Опера. Либретто Н. Шароева, 1965. Пусть мирно светят звезды. Мюзикл. 1985.

Симфонические и вокально-симфонические произведения: Песнь о Соколе. По М. Горькому. Симфоническая поэма. 1963. 1-й концерт для скрипки с оркестром. 1956. Фантазия на темы оперы М. И. Глинки «Руслан и Людмила». 1954. 2-й концерт для скрипки с оркестром. 1958. Увертюра-фантазия на кабардино-балкарские темы. 1960. Концерт для фортепиано с оркестром. 1961. Симфонietta. 1985.

Камерно-инструментальные произведения: Сонатина для скрипки и фортепиано. 1952. Сонатина для фортепиано. 1950. Вариации для фортепиано 1950. Сонатина для трубы и фортепиано 1951. Фуги для фортепиано. 1950. 16 этюдов для фортепиано. 1951. Три пьесы для виолончели и фортепиано. 1956.

Пьесы для трех труб и фортепиано. 1954. Пьеса для 4-х валторн и фортепиано. 1956. Струнный квартет, 1957. Прелюдии для фортепиано. 1957. Соната для фортепиано. 1958. Произведения для духового оркестра: Героям великих побед. Марш. Молодежный марш. Сюита. Пять пьес. 1953—1956.

Камерно-вокальные произведения: Песни Сибири. Стихи Н. Добронравова и С. Гребенникова. 1962. Милые красавицы России. Вокальный цикл. Стихи Н. Добронравова и С. Гребенникова. Музыка русских узоров. Вокальная сюита. Стихи П. Синявского, 1983. Песни: Чур, я второй, Слова Н. Добронравова. Наша школьная страна. Стихи К. Ибряева. Напиши мне письмо. Стихи К. Ибряева. Солдатские звезды. Стихи К. Ибряева. Хороводная. Стихи К. Ибряева. Сосна. Стихи. К. Ибряева. Моя деревенька. Стихи К. Ибряева. Одноклассники. Стихи К. Ибряева. Раскрыта книга. Стихи К. Ибряева. Песня о мужестве. Стихи К. Ибряева. Имя Ленина на знамени нашем. Стихи К. Ибряева. Наши комиссары. Стихи К. Ибряева. Пионерская. Стихи К. Ибряева. Добрая песенка. Стихи К. Ибряева. Спасибо, учителя. Стихи К. Ибряева. Берем с коммунистов пример. Стихи К. Ибряева. Сегодня мы дети, завтра — советский народ. Стихи К. Ибряева. Тимуровцы. Стихи К. Ибряева. Столица счастливого детства. Стихи К. Ибряева. Дворец пионерской мечты. Стихи К. Ибряева. Песня юных мастеров. Стихи К. Ибряева. Утро школьное, здравствуй. Стихи К. Ибряева. Пионерский характер. Стихи К. Ибряева. Будет садом город мой. Стихи К. Ибряева. В мире красок и мелодий. Стихи К. Ибряева. Всегда нам с правдой по пути. Стихи К. Ибряева. Звездочка Ильича. Стихи К. Ибряева. Мы о Родине поем. Стихи К. Ибряева. Посвящение. Стихи К. Ибряева. Вожатые. Стихи К. Ибряева. Салют, победа! Стихи К. Ибряева. Песня о Лиле Карастояновой. Стихи К. Ибряева. Ходит счастье. Стихи К. Ибряева. Родина Ленина. Стихи К. Ибряева. Ленин идет по планете. Стихи К. Ибряева. На свете есть такие города. Стихи К. Ибряева. Голос Родины слышу. Стихи К. Ибряева. Солнечная клятва. Стихи К. Ибряева. Волшебный горн. Стихи К. Ибряева. Здравствуй Артек. Стихи К. Ибряева. Солнцу и дружбе — салют! Стихи К. Ибряева. Когда собирается юность. Стихи К. Ибряева. Орлята России. Стихи К. Ибряева. Мальчишки — народ боевой. Стихи К. Ибряева. Здравствуйте, мамы. Стихи К. Ибряева. Наташка-первоклашка. Стихи К. Ибряева. Кантата «Песни нашего сердца». Стихи К. Ибряева. Эта планета одна у людей. Стихи М. Пляцковского. Такое светлою кажется земля. Стихи М. Пляцковского. Просторы Сибири. Стихи М. Пляцковского. Ро-весницы наши. Стихи М. Пляцковского. Дети любят рисовать. Стихи М. Пляцковского. Мне тебя не хватает. Стихи М. Пляцковского. Уходят в армию ребята. Стихи М. Пляцковского. Находит нас любовь сама. Стихи М. Пляцковского. Письмо из тайги. Стихи М. Пляцковского. Камчатка. Стихи М. Пляцковского. Учителя, вы в нашем детстве остаетесь. Стихи М. Пляцковского. Звезды в рюкзаках. Стихи М. Пляцковского. Не бывает любви без разлук. Стихи М. Пляцковского. Добрый лес. Стихи М. Пляцковского. Все, что сердцу дорого. Стихи М. Пляцковского. Волшебный цветок. Стихи М. Пляцковского. Это называется — природа. Стихи М. Пляцковского. Детство — это я и ты. Стихи М. Пляцковского. Ленинский апрель. Стихи М. Пляцковского. Мы верная смена твоя, комсомол. Стихи М. Пляцковского. Дружат дети на планете. Стихи М. Пляцковского. Песня о дружбе. Стихи М. Пляцковского. Песня о волшебном цветке. Стихи М. Пляцковского. В нашем лагере замечательном. Стихи П. Синявского. Мой щенок. Стихи П. Синявского совм. с В. Арчаковым. Наш веселый экипаж. Стихи П. Синявского. Праздник пионerie. Стихи П. Синявского. Золотое зернышко. Стихи П. Синявского. Корочка хлеба. Стихи П. Синявского. Раста, колосок. Стихи П. Синявского. Мы хлеборобами будем. Стихи П. Синявского. Золотое мое Ставрополье. Стихи П. Синявского. Дорога мастеров. Стихи П. Синявского. Комсомольская дружба. Стихи П. Синявского. Солдатская песня. Стихи П. Синявского. Лесной марш. Стихи П. Синявского. Морская песенка. Стихи П. Синявского. Юные москвичи. Стихи Р. Рождественского. Просто девочки, просто мальчики. Стихи Р. Рождественского. С днем рождения, Родина. Стихи Ю. Разумовского. Россия, Россия. Стихи Ю. Разумовского. Нас принимают в пионеры. Стихи Ю. Разумовского. Школьные матросы. Стихи В. Семернина. Наро-фоминские рассветы. Стихи А. Арчакова. Песня о враче. Стихи А. Арчакова. Веселая эстафета. Стихи Я. Халецкого. Из чего же, из чего же. Стихи Я. Халецкого. Мечте навстречу. Стихи Я. Халецкого. В нашем городе. Стихи Я. Халецкого. Баллада о неизвестном матросе. Стихи Л. Кондрашенко. Девочке из Мачалинска. (Ты прощай, моя умница). Стихи М. Джалиля. Вольные ветры. Стихи М. Джалиля. Мамин вальс. Стихи В. Крючкова, Л. Дербенева. Про жирафа. Стихи Ю. Энтина. Мы все, как один, капитаны. Стихи Л. Барбанова. Две чудные ре-зонки. Стихи А. Вознесенского.

РОДОМ ИЗ ДЕТСТВА



За песни «Баллада о братьях»,
«Повтори за мной», «Мы — крылатое
поколение», «Праздничная песня»
композитору НУРЫМОВУ
Чары (Туркменская ССР)
в 1976 году присуждена премия
Ленинского комсомола.

Все мы родом из детства...

Антуан де Сент-Экзюпери

...**М**альчик бежал по пыльной дороге, спотыкаясь, цепляясь за юбку матери. Солнце палило над головой. Внезапно в солнечном мареве, словно великан из сказки, вырос человек. Мать кинулась к нему, обняла, припала. Мальчик замер...

Так и запомнилось ему это событие на всю жизнь, словно стоп-кадром остановленная кинолента: на фоне раскаленного неба фигура человека в старом пиджаке, и мать, высокая, в темном платье сжимает его тонкими руками. Потом, позже, через годы мать спрашивала: «Чары, помнишь отца?» И он отвечал твердо: «Помню!» Мать удивлялась — ведь тогда летом сорок третьего, когда встретили на дороге идущего из военкомата Нурыма Язова, мальчишке было всего три года! А в сорок четвертом Сонэ Нурыевой принесли похоронку на мужа: «погиб смертью храбрых».

Но не только этот, добела раскаленный день, помнит композитор Чары Нурымов. Помнит все свое голодное военное детство, нелегкую сиротскую юность.

«Все мы родом из детства» — точнее, чем этими словами, не

скажешь о детях поколения сороковых годов. Война, словно огромный кузнечный горн, добела раскаляла и ковала характеры, волю, нравственные принципы — на всю дальнейшую жизнь.

Чары Нурымов родился на краю пустыни. Там, вдалеке, мимо хлопковых полей, поселков и юрт нес свои мощные воды Мургаб. Устье его растекалось, образуя Мургабский оазис. В дельте реки — областной центр Туркменской ССР Мары, откуда путь в районный город, скорее поселок Байрам-Али, одно из самых сухих и жарких мест на земле, знаменитый курорт для больных-почечников. А неподалеку от Байрам-Али — его родной колхоз имени Чкалова. До столицы, Ашхабада, четыреста километров.

Чары родился 23 апреля 1940 года, но родителям в ту весеннюю пору недосуг было ехать в райцентр: стояла пора сева, за ней — полива, выращивания, уборки хлопка. Дотянули до глубокой осени, а там, к Новому году, вместе с соседями, у кого в сороковом родились дети, и отправились записывать малышей в Книгу рождений. В тот день в ЗАГСе райцентра стояла длинная очередь родителей из окрестных колхозов с детишками на руках. Всех записывали первым января 1941 года... Так у Чары оказалось не менее десятка сверстников!

За аулом, где рос мальчишка, начиналась пустыня Каракумы, и в тихие дни было слышно, как поют, стонут, шелестят ее говорящие пески. Они притягивали и пугали...

Старики, сидя по вечерам у юрт, рассказывали о пустыне достоверные истории, похожие на легенды, и легенды, в достоверности которых не сомневался никто. О певце Гамбаре и его золотом сазе, разлетевшемся на мелкие осколки, которые бродят теперь по пескам. Кто найдет осколок золотого саза, станет великим певцом. О Тахире и Зохре — восточных Ромео и Джульетте. Став взрослым, Чары поразился сходству шекспировского сюжета с туркменским: великий английский драматург, может быть, знал восточную поэзию?

Но тогда ему было не до сравнений. Как один длинный день, вспоминается детство без отца под присмотром старшего брата Дурды. Мать целые дни в поле, мальчишки полуголодные, одни. А по вечерам, когда уляжется зной и подует из пустыни ветер, идут на огонек к чьей-нибудь кибитке, где собираются старики и дети. А то пойдут на свадьбу — редки они были и невеселы (справляли перед отправкой жениха на войну) — и слушают песни под тягучие звуки гиджака¹.

Позже, став композитором, Чары предпослал к своему сочинению «Текинские фрески» для одиннадцати инструментов маленькое предисловие, почти эпиграф.

«Мерный ритм горячих песков Каракумов. Буйный бег ахалтекинских коней. Необъятное солнце над головой. Изысканно-

¹ Гиджак (гыджак) — струнный смычковый инструмент узбеков, таджиков, туркмен, корпус — из тыквы, затянутый кожей. Чаще всего — три струны, строй квартовый, смычок в виде лука.

причудливый орнамент текинских ковров в звонкой палитре красок... Караваны, бредущие в пустыне — все это рождало в воображении картины прошлого, которое ассоциировалось в моем сознании с фресковыми росписями. Быть может, текинцы не знали фресок, но картины их жизни, традиции древнего текинского искусства, обычаи могли быть воплощенными во фресковых росписях. В музыкальных образах этого произведения я стремился выразить своеобразие красоты моего края, стараясь добиться фресковой выразительности».

Это осознание Родины, ее природы, истории, ее суровой красоты, неповторимости ее древнего искусства, радость и боль за нее — все это пришло потом. А пока...

— Чары, ты где опять пропадал до ночи?

— У соседей, мама, на свадьбе.

— Да кто тебя звал?

— Никто. Я песни слушал.

В семье росло пятеро, Чары был младшим. Война оборачивала к ним свой беспощадный лик. И Соня Нурыева решилась на шаг, который в другое время показался бы ей самой, да и любой туркменской матери чудовищным: стала отправлять детей одного за другим в Байрам-Али, в школу-интернат, фактически — в детский дом. Первым уехал Дурды, старший. За ним — Чары. В школе, в числе других предметов, были и занятия музыкой. Там мальчики впервые увидели пианино. Педагог Ольга Алексеевна Кривченко, эвакуированная с Украины, стала приглядываться к братьям. Что-то привлекло ее в нелюдомом, диковатом малыше, не знавшем и двух слов по-русски. И сразу же обнаружила чуткий слух, тонкую музыкальность, а главное удивительную тягу к музыке — любой. Чары мог часами слушать ее игру на рояле. Тянулся к музыке и старший, Дурды. Ольга Кривченко стала заниматься с обоими.

Занятия продолжались недолго: школу-интернат закрыли, и Дурды, который был на семь лет старше, вскоре должен был отправиться учиться в областной центр Мары. Перед отъездом принес брату большой кусок картона с нарисованной на нем клавиатурой: не забывай музыку! Хотя немного, да учись на этом картоне.

Уехала в Мары и Ольга Алексеевна. Чары словно второй раз осиротел. Но через два года О. А. Кривченко вернулась и организовала при детском доме музыкальную школу.

Он просиживал за пианино в классе с куском хлеба до поздней ночи. Тогда и подружился с Нуры Халмамедовым, тоже будущим композитором, впоследствии автором известной симфонической картины «Туркмения» и других талантливых произведений.

Жили впроголодь. Нуры Халмамедов съедал полтарелки своего супа, макал в него остатки хлеба и говорил худому, как спичка, Чары:

— Не могу больше. Сыт ужасно. Может, доешь?

И Чары верил и не верил другу, доедал. Учились ребята в пятом классе, когда приехали из Ленинграда гости: отбирать для музыкальной школы-десятилетки при консерватории одаренных

детей. Чары сыграл две нехитрые пьески на фортепиано: Итальянскую песенку Чайковского, Танец эльфов Грига — и понравился. Но мать, Сона, сказала: «Не отпущу в такую даль!» А Дурды тем временем уехал в Ашхабад, в музыкальное училище, и в первом же письме прислал новый рисунок: неизвестный инструмент, похожий на огромную грушу, и подпись: виолончель. А ниже крупно: учись!

Окончив восьмой класс, Чары в 1955 году едет в Ашхабад поступать в музыкальное училище.

Теперь, вспоминая, Чары признается, что ему в то время вовсе не хотелось заниматься музыкой. Возраст, что ли, был такой? Чувствовал, что подготовка слаба, а работать надо много. Целое лето слонялся с приятелем по пыльному, разрушенному землетрясением Ашхабаду. То сидели в кино (особенно нравился фильм «Прелюдия славы» о маленьком дирижере Вилли Ферреро), то спускались в прохладный подвал старенького здания училища и бренчали танцевальные мелодии на стоявших там разбитых пианино. А брат Дурды нажимал: «Готовься к экзаменам! Занимайся, не шалопайничай!» И запирал в классе.

На экзамене Чары кое-как «отбренчал» свою затертую программу: Вольту Моцарта, Танец эльфов Грига, Французскую песню из «Детского альбома» Чайковского.

Члены комиссии морщились. Но учли просьбу старательного, целеустремленного студента Дурды Нурыева, взяли младшего на теоретическое отделение. Чары совсем заскучал: еще надо сочинять какие-то пьесы! А Дурды — вот удивительный человек! Чтобы приобщить младшего к композиции и теории, стал сам сочинять музыку (теперь Дурды Нурыев известный в Туркмении и за ее пределами композитор, автор опер, балетов, симфонических и камерных произведений, педагог, заслуженный работник культуры СССР и лауреат премии Ленинского комсомола Туркмении).

А у младшего — новое увлечение. Стал часами сидеть на репетициях училищного оркестра, по вечерам пропадал в городском парке, слушал духовой оркестр. Дурды злился. Вместо сольфеджио и гармонии парень зачитывается древними книгами, что-то поет себе под нос, да торчит в оркестровом классе. Подымал брата в шесть утра, из четырех сваренных с вечера картошек отдавал ему три и снова, как маленького, запирал в классе:

— Занимайся, чертенок!

Однажды дирижер училищного оркестра Хыдыр Аллануров спросил Чары:

— Эй, мальчик, что делаешь в оркестре?

— Хочу играть.

— А на чем умеешь? У нас вот гобоя не хватает — можешь?

— Не знаю. Попробую...

— Ну, ну, попробуй, — захохотал Хыдыр, а за ним и студенты засмеялись. — Анекдот!

Чары вспыхнул, убежал. Все лето, после первого курса, самостоятельно осваивал принципы игры на гобое, а осенью стал регулярно

ходить на уроки к педагогу Сергею Ивановичу Владыкину. Осенью Аллануров взял Чары в оркестр, а через два года студент третьего курса Нурымов был принят в качестве гобоиста в Симфонический оркестр филармонии.

Бывало приглашали и на спектакли в оперный театр. Однажды даже поручили соло гобоя в «Царской невесте» Римского-Корсакова.

— Удивительные люди были мои педагоги, — рассказывает Чары. — Мне вообще везет на хороших людей. Но эти были — особенные. Педагог по фортепиано — Анна Эдуардовна Гоппе, теоретики — Владимир Иванович Миткалев, Валентина Шамировна Абрамова, по инструментовке и полифонии — Владимир Артемович Барановский занимались со мной и в неурочные часы, и по воскресеньям. Да и не со мной одним, со всеми.

Теоретическое отделение Ашхабадского музыкального училища Чары Нурымов окончил очень хорошо. В качестве дипломной работы представил статью «О песенном творчестве Дангатара Овезова», одного из основоположников Туркменской советской музыки. И еще первое свое крупное сочинение — Увертюру для симфонического оркестра.

Годы, проведенные в училище, были годами становления, но главное — годами выбора. Именно там, в училище, мальчик, не знавший вначале, чем заняться, становился человеком, мужчиной, твердо и безусловно избравшим свою дорогу.

К композиции он шел от увлеченности оркестром. Не от народной музыки, которая жила в его крови, инструментальной и песенной, и даже не от впечатлений от первых оперных спектаклей, на которые удавалось попасть в недавно (в 1941 году) открытом в Ашхабаде Театре оперы и балета. Именно от оркестра. Может быть, потому, что сам не раз сидел в оркестровой яме или за пультом гобоиста в оркестре симфоническом, слышал все многоголосие инструментов и индивидуальность каждого. Ему открывалось движение музыкальных тем, их вечное тяготение друг к другу и противоборство, размах фантазии, бушующей в жестких конструкциях формы. Логика развития оркестровой музыки, приводящая сначала к повторности, а затем к неумолимой неизбежности коды, поражала своим сходством с закономерностями человеческого бытия.

В жизнь молодого туркмена входили Мусоргский, Чайковский, Стравинский. Входили властно, завораживали своей мощной масштабностью, глубиной и сложностью мировоззренческих позиций, человечностью. Покоряли навсегда. Восторг вызывали концерты и симфонические сочинения Сергея Рахманинова, особенно его 3-я симфония. И одновременно в душе жила родная туркменская музыка. Душу бередили дестаны¹, поверья, легенды, собранные в старинные книги, которые он по ночам увлеченно читал при

¹ Дестан (дастан) — восточная героическая или романтическая поэма, изложенная стихами, прозой или прозой со стихотворными вставками. При исполнении декламация чередуется с музыкальными разделами.

мерцающем свете керосиновой лампы. Напевные мелодии дутариста Мыллы Тачмурадова будили воспоминания о родном ауле, о свадебных песнях и похоронных причитаниях. И песни старого бахши, поющего о верном Тахире и нежной Зохре.

Педагоги единодушно отмечали его яркую одаренность, обнаружили незаурядные композиторские данные и после выпускного экзамена рекомендовали Нурымова на учебу в Москву. В 1959 году Чары Нурымов был зачислен на теоретико-композиторский факультет Государственного музыкально-педагогического института имени Гнесиных. Его принял в свой класс ведущий педагог института профессор Г. И. Литинский. Началась новая жизнь.

Прежде всего ему дали понять, что его теоретическая и практическая подготовка оставляет желать лучшего. Литинский, опытный наставник молодых, зная жажду приезжающих из провинции к впечатлениям и удовольствиям столицы, установил жесточайший режим работы и неусыпный контроль над студентом Нурымовым.

— Завтра урок в восемь утра! — назначал он.

— Но, Генрих Ильич, ведь воскресенье...

— Тем более. Классы свободны, можно поработать.

Он требовал неустанных, порой изнурительных занятий, работы и в будни, и в праздники, все новых и новых страниц сочинений, иной раз немилосердно перечеркивая написанное, требуя переделок. Полная отдача работе, беспощадное отношение к себе — никаких поблажек! Генрих Ильич, как оказалось, отлично знал музыку Туркмении, и молодую профессиональную, и народную: в свое время он руководил Туркменским отделением в Московской консерватории. Он учил Нурымова принципам симфонического развития на примерах сочинений Грига, Чайковского, затем Бартока, Прокофьева.

Задания, вопросы, требования. Они шли и от других педагогов: по истории музыки, инструментовке, полифонии. Росли, как песчаный бархан. В институте Чары понял, что труд композитора — изнурителен и одновременно затягивает, как в омут, — не вырваться.

Встреча с Литинским была счастьем для Чары. Природные данные, тяга к музыке — чем бы они были без настоящей профессиональной выучки, без привычки к ежедневной многочасовой работе? Без широты художественного кругозора? Без понимания законов творчества?

Он писал, писал до одури: и хоровую музыку, и 12-голосные фуги, и пьесы. Порой этот почти военный режим и сложности обучения мастерству становились мучительными, приводили в отчаянье. Не обошлось и без явных неудач: на 2-м курсе Чары написал оркестровую сюиту, которую жестоко, с присущей ему категоричностью раскритиковал педагог, композитор Н. И. Пейко, найдя ее слабой, неинтересной ни по материалу, ни по методу развития. Но его все равно тянуло к музыке инструментальной, оркестровой. Профессор медлил, не подпускал к крупной форме, давал иные задания: написать сонату для скрипки и фортепиано, романсы,

партиту для струнного квартета, пьесы для трубы, циклы песен на стихи туркменских поэтов.

— Я солдат Литинского,— шутил Чары.

А педагог неуклонно вел его от ученического подражательства к выработке собственного взгляда, собственного композиторского стиля. Он верил в Чары! По его глубокому убеждению, новое направление в туркменской музыке, ее перспективы лежали в русле синтеза, соединения восточной музыкальной культуры (преимущественно монодической) с методами европейского симфонизма, и увлекал своими идеями ученика. Для Чары это была непростая проблема. Как композитору второй половины XX века, воспринявшему школу и способы мышления европейского профессионального искусства, соединить, сочетать его жанры, приемы с мелодикой, приемами традиционной туркменской одноголосной музыки, ее сюжетами, жанрами? Он решал эти задачи не первым. Его старшие коллеги В. Мухатов, Д. Овезов, А. Кулиев, прошедшие школу московской или ленинградской консерваторий, успешно развивали новые для туркменской профессиональной музыки жанры, в первую очередь оперу, симфоническую поэму, кантатно-ораториальный жанр. Нурымов же стремился к крупной симфонической форме.

Каждый решает свои «проклятые» вопросы для себя сам и заново, по-другому. Время, когда учился и начинал писать музыку Нурымов, 60-е годы, было новым. Новые тенденции, новые выразительные средства властно вторгались в музыкальный язык советских композиторов. Молодой композитор интуитивно чувствовал, что туркменская музыка, оставаясь по сути глубоко национальной, не может стоять в стороне от новых мощных современных течений, что глубокая взаимосвязь и взаимовлияние европейской и национальной культур необходимы и плодотворны! Для него эта взаимосвязь становилась не только музыкальной, но мировоззренческой проблемой.

В числе учителей одним из первых, своим духовным отцом называет Чары Арама Ильича Хачатуряна. Он в те годы тоже преподавал в институте. Беседы с Хачатуряном о музыке, об искусстве были увлекательными и необычайно плодотворными. К окончанию института Чары Нурымов готовил крупное сочинение — Первую симфонию (E-moll, 1963—1964 гг). И не только свою первую. Она была первой четырехчастной симфонией в туркменской музыке. Отзывы на симфонию были различными, однако все члены комиссии отмечали умение композитора отразить в партитуре существенные черты туркменского фольклора, стремление соединить принципы развития сонатно-симфонического цикла с чертами поэматики.

«У Нурымова — органическое, как бы данное от природы ощущение народно-песенного начала,— писал в своем отзыве композитор Е. Макаров,— мелодии льются свободно и широко, автор вместе со слушателями любит их красотой. Таковы и главная партия 1-й части, и ее побочная...» Отмечалась ясность, изящество оркест-

ровки, интересная гармоническая сторона симфонии, свежесть и тонкость мелодики.

После окончания института Чары в Ашхабаде (Лишь через два года он возвращается в Москву, в аспирантуру). В сентябре 1964 г. его принимают в члены Союза композиторов в порядке исключения, не дожидаясь истечения двухгодичного срока со дня окончания института.

Он снова на родной земле. Снова его окружают зеленые бульвары, горы фруктов на прилавках базара, плывущий из дворов запах плова. И белые кварталы, просторные площади отстроенного после землетрясения Ашхабада. Все убыстряющийся темп жизни, в которую он вовлечен. Нурымов работает в качестве музыкального редактора на радио, преподает сочинение в музыкальном училище имени Овезова.

1967 год стал знаменательным не только для Чары Нурымова, для всей туркменской музыки: на сцене театра оперы и балета имени Махтумкули был поставлен первый туркменский балет, написанный без соавторства, практически первый на современную тему¹ — «Гибель Суховея» (либретто В. Цопкина). Спектакль был подготовлен к 50-летию Октября.

...Злодей Суховой украл у народа красавицу Аму-Дарью. Голод и засуха поразили туркменскую землю. Но отважный Батыр отправляется на поиски Аму-Дарьи, побеждает Суховея и возвращает народу живительную воду. Таков нехитрый, романтический, очень близкий душе каждого туркмена сюжет.

«Премьера этого чарующего спектакля стала радостным, сенсационным событием в Ашхабаде. Балет написан свежо, талантливо, очень национально», — писала газета «Советская культура» в те дни (1967. 4 июля).

Критика отмечала уже в этой, первой в жизни композитора, балетной партитуре высокое мастерство оркестрового письма, склонность к симфоническому мышлению, безупречное чувство национального колорита, органичное соединение национального мелоса и ритмико-интонационного строя туркменской музыки с достижениями современной композиторской техники. Балет называли «визитной карточкой» Нурымова в музыкальном театре. Он был удостоен почетного диплома на Всесоюзном конкурсе музыкально-сценических произведений. В 1968 году Нурымов становится лауреатом премии Ленинского комсомола своей республики. Теперь, по истечении 20 лет, Чары сам видит недостатки своего первого «балетного ребенка», но он все равно очень дорог ему.

Увлечение балетом и осознание того, что он не должен оставаться единичным явлением в туркменской музыке, привело Нурымова к новому творению. Киргизский театр оперы и балета во Фрунзе предложил молодому автору написать балет о герое Кир-

¹ Немногие предыдущие балетные опыты — это либо сказки, либо нравоучительные комедии, написанные совместно с русскими авторами: А. Зноско-Боровским, М. Равичем, И. Якушенко.

гизского народа Чолпонбае Тюлебердиеве, повторившем подвиг Александра Матросова. Чары тщательно и долго работал, изучал киргизскую национальную музыку. Балет «Бессмертие» (1971—1972) стал заметным явлением киргизского музыкального театра. Динамизм и яркость батальных сцен, острые противопоставления контрастных образов: жизни и смерти, фашизма и человечности — все это придает балету героическую и даже публицистическую тональность. И в то же время нежно-лирические адажио в танцах девушек, игры и скачки юношей насыщают балет, лаконичный по драматургии (в нем два, а не три традиционных акта), жизненной достоверностью.

Третий балет Нурымова «Кугитангская трагедия» (1976) также в двух действиях (прием, утвердившийся ныне в драматическом театре), создан композитором по собственному либретто. Содержание балета — трагическая любовь туркменских Ромео и Джульетты, Сельби и Кияса, погубленная байскими предрассудками и религиозным фанатизмом. В этом балете особенно ярко проявился мелодический дар Нурымова, счастливо соединенный с отточенным мастерством балетного композитора. Прелестны нежные, поэтические образы влюбленных. Сочно выписаны картины быта, остры и беспощадны характеристики носителей «злых сил» — Лупуллы и Гызлархан-Шетте. «Это подлинный гимн любви, не сломленной смертью. Балет написан современным языком с современным пониманием проблемы музыкально-театральной формы», — писала «Туркменская искра» (1977).

«Кугитангская трагедия» была удостоена Государственной премии Туркменской ССР им. Махтумкули 1979 года.

Параллельно с балетной музыкой, Нурымов с увлечением работает в области инструментальных жанров. Особенный успех выпал на долю одночастного Концерта для трубы с оркестром (1968), посвященного болгарскому трубачу Петру Карпарову, впервые его и исполнившему.

Мощная энергия вступления сразу вводит нас в мир молодости и силы. Яркая танцевальность главной партии, лирическая и величественная песня побочной, новый всплеск энергии, задора в финале — все говорит о безудержном веселье, брожении молодых сил. В Концерте уже наметились основные черты будущего стиля Нурымова: энергия, романтическая приподнятость, лаконизм. Концерт этот и теперь — один из популярных в репертуаре трубачей, его часто исполняют за рубежом. Для композитора же он стал отправной точкой, первым в триаде инструментальных концертов. Далее последовали Концерт-поэма для голоса с оркестром (1971), и трехчастный Концерт для фортепиано с оркестром (1973—1974). О Концерте-поэме для голоса с оркестром хочется сказать особо. Этот первый в туркменской музыке опыт вокализа с оркестром автор посвящает памяти погибших на войне. Чрезвычайно удачно избран жанр, в котором Нурымов использует тему народного плача «Агламайыны» («Как же мне не плакать?») Широкое симфоническое полотно носит отчетливые черты сонатной формы: атакую-

щий марш нашествия (1 ч.), реквием-плач (2 ч.), где после плотной оркестровой массы стонет и плачет одинокий голос, и финал — снова марш, но уже победный, марш сопротивления.

Когтей войны безжалостны законы,
В них смертный бой, в них вдов и сирот стоны...

Италмаз Нурыев.

Заклучает триаду Концерт для фортепиано с оркестром. Он построен на контрасте частей, не только динамическом, но и содержательном. Если первая часть и финал носят отчетливо национальный характер, то вторая лирико-драматическое *Andante* мне представляется некоей его «русской» частью. 1-я часть — *Allegro* — может быть, излишне проста, его фактура бедновата. Во второй — *Andante* — двенадцатитоновая тема вступления переходит в выразительный вальс-воспоминание (ощущается влияние Чайковского, Рахманинова). Наиболее ярок финал. *Allegro con brio* (с блеском). Здесь, по выражению музыковеда В. Гуревича, «сгусток излюбленных приемов автора: метроритмические «сбои», кварто-секундовые «ударные» комплексы, полифонические сплетения стреттного (сжатого, ускоренного) типа, жесткие квартовые «щипки», подобные дутарным приемам» (Вл. Гуревич. Чары Нурымов // Композиторы союзных республик: Сборник.— М., Сов. комп. 1986. С. 98). Напряженный этот финал напоминает то ли огненную пляску, то ли вихревой бег табуна ахалтекинских коней...

Вспоминая об этом концерте, композитор считает, что тогда не хватало ему умения писать для фортепиано. Сейчас, вероятно, он многое бы пересмотрел, прежде всего в отношении фактуры. И тем не менее концерт для фортепиано сжатостью формы, напряженностью динамики привлекает исполнителей, его взяли в репертуар московские пианисты А. Бахчиев, А. Мндоянц, С. Потамина.

Триада балетов и триада концертов, целый ряд инструментальных пьес, хоров, романсов, песен — таков немалый багаж композитора к концу 70-х годов. Но главное было не в «весе партитурной бумаги» — композитор упорно шел к кристаллизации собственного стиля, его черты, отчетливо проступавшие уже в первые годы работы, складывались теперь в ясный и четкий портрет оригинального и яркого мастера.

Каковы же эти черты? Прежде всего — творческий сплав традиционной туркменской культуры с ее своеобразной ладовой системой, фольклорными интонациями, приемами речитации, специфической фактурой и приемами инструментальной музыки — с современными достижениями композиторской техники — в рамках строгих конструкций европейской симфонической формы, ее методами развития.

Сплав этот тонок и ненавязчив, и воспринимается любым слушателем как истинно органичный.

«Это уже не восточная импровизационность, а европейская техника разработки материала,— писал о Нурымове тех лет музы-

ковед Г. Орджоникидзе.— обладающая огромными возможностями вытягивать «внутриинтонационную энергию». Генетические связи с фольклорными источниками остаются, но постоянно вуальруются с помощью приемов современной композиторской техники»¹.

Еще одна важная примета стиля — тяготение к конкретной образности. Эпизоды, насыщенные напряженной динамикой, движением, энергией, перемежаются с возвышенными, лирическими, наполненными красивой, напевно-танцевальной мелодикой (так в дестанах эпический рассказ сменяется поэтическим разделом и музыкальной импровизацией).

И еще: изложение материала у Нурымова большей частью ясное, графичное, его опусы компактны, лаконичны по форме, фактура предельно скупа, в ней нет ничего лишнего. Однако, композитор отлично владеет всеми богатствами гармонического языка и порой расточает эти богатства щедро и насыщенно. Особенно ярко обозначились эти характерные черты в таких опусах, как «Текинские фрески» для одиннадцати инструментов (переложение для фортепиано автора) и «Газели» для гобоя и фортепиано. В концертной практике укрепился авторский вариант «Газелей» для гобоя, струнных, фортепиано и ударных.

В «Текинских фресках» (1968—1969) композитор тонко и изящно разрабатывает приемы сочетания интонаций, оборотов туркменской музыки с современным европейским музыкальным языком. В пяти частях «Фресок», переходящих одна в другую без пауз, как единая настенная композиция, использованы приемы дутарного двухголосия, изобилующего терпкими секундовыми и квартовыми сочетаниями.

Композитор разглядел в гармонических комплексах современной европейской музыки таинственную связь с фактурой туркменской народной инструментальной музыки и мастерски использовал ее во «Фресках». Упругая ритмика, перебивки четных и нечетных размеров придают сочинению остроту и изысканность.

Большой успех выпал на долю «Газелей» (1975—1976). Первым исполнителем их стал известный гобоист народный артист РСФСР и Чувашской АССР Анатолий Любимов. Ему и посвящены «Газели». Это три небольшие пьесы, словно три лирических стихотворения древней восточной поэзии Саади, Хафиза или Махтумкули. Три контрастных настроения, три лика любви: лирический монолог *Tranquillo improvisazione*, грациозное *Allegro*, переходящее в легкое, полетное *Adagio* и горестное *Largo*.

Первая «Газель» начинается тяжелыми раздумчивыми аккордами струнных, на их фоне звучит стонущая тема солирующего гобоя. Опускаясь постепенно из верхнего регистра в нижний, она становится все отрешеннее, все тоскливее стоны и вздохи форшлагов и коротких трелей. А тем временем ударные и фортепиано разраба-

¹ Цит. по упомянутой статье В. Гуревича «Чары Нурымов». С. 92.

тывают танцевальную тему средней части, и она, изящно-балетная, царит, хотя и недолго, вплоть до возвращения первой тоскливой темы гобоя.

Под звон бубна начинается вторая «Газель» — захлебывающийся диалог гобоя со струнными: герой жаждет поскорее рассказать о чем-то волнующем, важном. И вдруг — как бы останавливается, пораженный: нежно-медлительная, плавная тема возвещает о появлении нового образа, словно прекрасное видение проходит перед глазами героя, очаровывая его своей неповторимой женственностью. Потрясенный, поет свою нежную песню гобой. Короткая вспышка *Allegro* и удары колокола возвещают следующую часть: *Largo*. Под рокот ударных высоко в верхнем регистре звучит тема гобоя, как горестная песня-жалоба по утраченной любви. Ударом погребального колокола завершается сочинение.

Десять лет назад, в 1978 году, Чары впервые побывал в Париже, где показал главе фирмы грампластинок «Шан Дюмон» Жану Руару свой фортепианный концерт. Руар назвал его «мускульной музыкой». Через два года Чары приехал в Париж снова на исполнение своих «Газелей» камерным оркестром Руанской консерватории под руководством Жана Клода Бернеда. Французская пресса восторженно отзывалась о музыке туркменского автора.

...Он бродил по Парижу, погружаясь в звуки этого города, впитывая глазами его цвета: изумрудный, сиреневый, розовый. И был счастлив. А вернувшись домой, поехал в родной Байрам-Али, и снова был счастлив, вслушиваясь в звуки пустыни, поражаясь резким контрастам цветов: желто-коричневого, оранжевого, красного... Родина давала новые импульсы творчеству.

Как истинный профессионал Нурымов свободно чувствует себя и в песенном жанре, и в хоровой музыке, и в эстраде. В 1975 году к 30-летию Победы он написал «Балладу о братьях» на стихи поэта Италмаза Нурыева для баритона и оркестра. В балладе — три раздела: 1-й (речитативного плана) рассказ о том, как в один год родились два мальчика: Курбан в Каракумах и Иван в Сибири. Выросли, служили вместе в армии, стали побратимами. Началась война. Они погибли в один день и похоронены в одной братской могиле. 2-й раздел песни — лирического склада, с переменным ритмом: на фоне четко движущегося аккомпанемента льется тягучая мелодия туркменского склада, в которую то и дело вплетается русская попевка. Третий раздел — жесткий, решительный марш — реквием погибшим и клятва: «Родина их не забыла!»

Нурымовым написано около ста песен. Многие обрели устойчивую популярность на его родине. Иные из них — в фольклорном стиле, в других — элементы национального мелоса сплетены с приемами, характерными для русской советской песни 50-х — 60-х годов. Есть у него песни и в стиле «рок» и «бит». Лучшие из них: «Повтори за мной» (слова О. Гаджикасимова), молодежная песня, построенная на основе туркменского народного танца «Куштдепди», веселая, энергично задиристая, в ритме твиста; песня

для солиста и детского хора «Мы — крылатое поколение», написанная в вальсовом ритме, и «Праздничная песня» (тоже вальс, кстати, один из первых вальсов в туркменской музыке, прекрасно прижившийся на экзотической почве) — своеобразная застольная:

Друг мой, сегодня день праздника,
Пусть в нашей жизни будет больше счастливых дней!
Пусть поют бахши, играют сазандаристы,
Пусть танцует народ и музыка звучит,
Пусть будет весна,
И меньше злых дней,
Наливай бокал,
И пусть будет как можно меньше грусти.

В этой песне отчетливо проступают черты, характерные для туркменского мелоса: смена мажор-минора, понижение 2-й ступени лада. Песни «Баллада о братьях», «Мы — крылатое поколение» и «Праздничная» (а вместе с ними и Концерт для трубы с оркестром) были выдвинуты на соискание премии Ленинского комсомола. Нурымов стал лауреатом в 1976 году.

Он продолжает писать песни. Среди наиболее известных — «Где мне слово найти, где взять песню», «Почему ты не вернулся?», «Песня любви», в которых композитор применяет неведомые ранее туркменской музыке интонации и ритмы современной эстрадной песни. И все же главная магистраль его творчества проходит в области инструментальной камерной и симфонической музыки.

В конце 70-х — начале 80-х годов наступает как бы новый этап в его творчестве, характерный не только усложнением музыкального языка: «суть в переходе к более сложному, опосредованному отражению действительности». Тому примеры — Квintет для духовых инструментов (1979) и Первый струнный квартет (1980). В Квintете — «изоощренная композиторская техника... выступает неразделимо связанной с национальными традициями». Первый квартет — глубокое по своей философской концепции и одновременно необычайно эмоциональное сочинение — продолжает эту линию.

И опять он обращается к древней восточной литературной форме — на сей раз дестану. Создает Дестан-концерт № 1 для флейты, гобоя (снова старый друг гобой, любимый с юности и так напоминающий народный инструмент тьюдук¹), струнных, фортепиано и ударных. Состав, повторяющий состав «Газелей», но с добавлением флейты. Дестан-концерт № 1 — сочинение одночастное, своего рода короткая легенда о любви и смерти. По замыслу композитора (весьма условно, разумеется), флейта как бы выражает женское начало, гобой — мужское. В сочинении проходят разные стадии человеческого бытия: рождение, юность с ее любовью и страданиями, зрелость, горькое одиночество старости.

Из тишины медленно возникает тема-плач, и на ее фоне начи-

¹ Тьюдук — туркменский духовой инструмент, бывает парным; изготавливается из камыша, строй — диатонический.

нается дуэт флейты и гобоя (осуществление идеи двойного инструментального концерта с камерным оркестром). Постепенно усиливаясь (*Grescendo* струнных), эта тема напоминает туркменскую тягучую песню, на ее фоне идет взволнованный разговор влюбленных. Возникает картина черной ночи, пустыни с ее звуками, шорохами, создавая настроение таинственности, древней и вечной тоски, одиночества. Развитие, достаточно короткое, приводит к внезапной драматической кульминации. Удары литавр словно возвещают о финале сюжета, и под тихий рокот барабана уходит, утекает в небытие и любовь, и сама жизнь.

Дестан-концерт № 1 носит отчетливые черты романтической поэмы, эмоционально насыщенной, напоенной «токами» туркменского мелоса — и необычайно стройной и лаконичной по форме. Его программность столь отчетлива, что так и хочется увидеть одночастный балет на «сюжет» этой музыки — но не классический, а современный балет!

— К Дестану я шел от «Газелей», от фортепианного Концерта, — сказал композитор. И подлинно — связи тематические и структурные налицо.

В конце 1984 года в Союзе композиторов СССР Чары Нурымов показывал свой 2-й одночастный струнный квартет, посвященный памяти Индиры Ганди. На его исполнении присутствовали ведущие советские композиторы, музыковеды, старый друг и наставник Генрих Ильич Литинский. Квартет был единодушно признан одним из значительных сочинений этого жанра. С той поры прошло несколько лет. Но каждое новое прослушивание Второго квартета поражает в самое сердце. Написанный непосредственно под впечатлением трагической гибели замечательной женщины и выдающегося государственного деятеля, квартет этот полон драматизма и экспрессии. Гудящий фон струнных, стонущие глассандо, первая скорбная тема вводят нас в мир глубокой печали. Скорбь растет, ширится, на фоне глухих ударов, имитирующих стуки индийских таблей, звучит скорбная мелодия. Ее сменяет динамизированное напряженное движение, как бы передающее стихийный протест людских масс против насилия и фанатизма. В квартете нет прямого цитирования, но органичная связь его с ритмо-интонационной сферой индийской музыки очевидна. Это одночастное, чрезвычайно экспрессивное сочинение, словно написано для оркестра — так по-симфонически мощно, насыщена его фактура. За 2-й квартет памяти Индиры Ганди и Дестан-концерт № 1 Ч. Нурымов в 1987 году удостоен Государственной премии СССР.

Вторая симфония (1984) создана через двадцать лет после первой. Срок немалый. Но только, видимо, в жанре симфонии смог композитор выразить свои мысли о том, что не оставляло его все эти годы, — о мире и войне. Симфония посвящена памяти погибших, память его отца — Нурыма Язова. Ее исполнение на пленуме Союза композиторов СССР в Алма-Ате вызвало горячий отклик слушателей. И это не случайно. Короткая (всего двадцать минут) музыка одночастной симфонии, как бы накатываясь валами, вводит в атмо-

сферу тревоги и горя. Два круга образов — войны, с ее беспощадностью, и горя, с его неизбывностью, пронзительной печалью. Позже, после прослушивания, думая над этим сочинением, я вспоминала фильмы «Белорусский вокзал» А. Смирнова и «Проверка на дорогах» А. Германа. Они тоже созданы художниками послевоенного поколения, не знавшими войны, но главное в фильмах — как и в симфонии Нурымова — тема Памяти. Даже не столько сама война, но психологическое осмысление ее сути, ее событий, ее значимости для сегодняшних поколений. Немногословие, концентрат мысли, пружинная сжатость и одновременно конкретность образов, напряженный динамизм, масштабность оркестрового письма и глубокая, печально-отрешенная лирика, окрашенная, словно тонкой акварельной кистью, национальной мелодикой — все это создает сочинение сложное по мысли, отнюдь не иллюстративное, скорее симфонию-размышление. Народный артист СССР (1986) Чары Нурымов долгое время был председателем правления республиканского Союза композиторов. Работа в Союзе, преподавательская деятельность (он доцент кафедры истории музыки Туркменского института искусств), общественные дела занимают львиную долю суток. Он — член коллегии министерства культуры Туркменской ССР, постоянный член Комитета по присуждению Государственной премии имени Махтумкули и премии Ленинского комсомола Туркмении, член жюри многочисленных конкурсов, член Комитета защиты мира.

Но общественная активность Нурымова — отражение его характера, контактного, энергичного, собранного. Может быть, эта общительность и жажда деятельности идет от детских, интернатских лет, где девизом было «один за всех и все — за одного».

Он очень устает, мечтает «все бросить, и писать, писать»... Но — не может отказаться.

— Чем больше уходишь в себя, тем меньше создаешь живой музыки! — говорит Чары Нурымов.

Он много ездит по республике. Бывает и в родном Байрам-Али. Его принимают как почетного гостя. А он сидит со стариками за пловом и чаем, почтительно слушая их беседы, запоминая мудрые речи и песни старых бахши.

Байрам-Али теперь неузнаваем. Это настоящий город, с отличными домами, санаториями. Но домик Нурымовых в колхозе имени Чкалова старый, глинобитный, односельчане сохраняют: здесь жили наши известные композиторы Чары и Дурды Нурымовы!

Да, жизнь Чары богата событиями. Пленумы, съезды Союза композиторов, поездки за рубеж в составе делегаций, встречи с коллегами, ученики, друзья, книги. В последнее время — это все та же любимая с детства восточная классическая поэзия, книги по Римской истории, философы древности. И Тютчев, Пушкин. И занятия французским языком. И дети. У Чары Нурымова их четверо...

Я горжусь дружбой с Чары Нурымовым и дорожу ею. Мне нравится его живой ум, тонкость, интеллигентность. Его прямота и

человеческое достоинство. И редкое в наше время чувство подлинного товарищества. Попав в беду, я испытала его на себе.

Раз в три-четыре месяца раздается телефонный звонок:

— Здравствуйте! Чары Нурымов, Советский Союз.

— Чары, опять в Москве?

— Дела, дела...

Он появляется на пороге, улыбаясь открыто и весело (седой юноша!) с традиционной огромной ашхабадской дыней в руках. Мы пьем крепкий чай — кофе Чары не признает. Он рассказывает о делах в Туркменском союзе композиторов, об очередной поездке, из которой только что вернулся (ГДР, Монголия, Швеция, фестиваль в Алма-Ате, концерты в Вильнюсе, где играли его Дестан-концерт). Показывает фрагменты нового сочинения или уже готовую партитуру. Недавно это был Второй Дестан-концерт, написанный к юбилею народного артиста СССР дирижера Саулюса Сондецкиса и приуроченный к 300-летию И. С. Баха. Дестан-2-й отличается сложная полифония ткани, удачно вкрапленные в национальную интонационную вязь коллажи баховских тем. Это интересное, глубокое по своей философской концепции сочинение туркменского автора впервые исполнил весной 1986 года литовский камерный оркестр под управлением литовского дирижера... Теперь концерт вошел в репертуар и других камерных оркестров. А в Туркмении его играть некому — камерного оркестра практически нет!

— Что сейчас пишете, Чары?

— Начал работу над виолончельным концертом. Но пока только темы, наброски. В следующий раз приеду, может быть, смогу что-то показать.

Он приезжает и привозит... Третий струнный квартет!

Постоянному в последние годы обращению к жанру квартета во многом способствовало творческое содружество с отличным коллективом — квартетом Союза композиторов СССР, в который входили такие музыканты, как Сергей Рябов, Михаил Миропольский, Михаил Гурфинкель, и заслуженная артистка РСФСР Кира Цветкова¹. К сожалению, талантливая виолончелистка безвременно скончалась в 1986 году — огромная утрата для квартета и всей советской музыкальной культуры. Ее памяти посвящен Третий квартет.

Одновременно — напряженная работа над Третьей симфонией — сейчас она в стадии завершения.

Чары Нурымову сорок восемь лет — возраст зрелости, возраст вершин. ...Он идет по улицам Москвы, ставшей его вторым домом, смуглолицый, высокий, по-европейски элегантный. Заходит в нотные и книжные магазины. Торопится на деловую встречу. Звонит друзьям, которых у него в Москве множество. Или выступает на очередном секретариате Правления Союза композиторов СССР, все о том же: сложных и нерешенных проблемах туркменской музыкальной культуры, которой необходимо срочно помочь. А потом

¹ Теперь квартет Гостелерадио СССР.

снова шагает по улицам, вглядываясь в краски города: серые громады домов, белые завалы сугробов, в небо, то дождливое, то ярко-синее, как в Ашхабаде. Через день-другой он поднимется в это небо, окунется в пену облаков — и улетит к себе в Туркмению. А через месяц или два снова раздастся телефонный звонок, и я услышу знакомый голос, веселый или озабоченный — голос друга:

— Добрый день! Добрый день! Чары Нурымов, Советский Союз!

ОСНОВНЫЕ СОЧИНЕНИЯ

Музыкально-сценические произведения: Балеты: Гибель Сухова. Либретто В. Цопкина. 1966—1967. Бессмертие. Либретто М. Ахунбаева и Р. Уразгельдиева. 1971—1972. Кугитангская трагедия. Либретто Ч. Нурымова по одноименной повести А. Клычева. 1978.

Инструментально-симфонические произведения: Увертюра для оркестра № 1. 1959. Увертюра для оркестра № 2. 1961. Первая симфония. 1963—1964. Концерт для трубы с оркестром. 1968. Концерт-поэма для голоса с оркестром. 1973—1974. Поэма для оркестра народных инструментов. 1974. Увертюра для оркестра. 1974. Пламя Октября. Поэма для оркестра. 1979. Симфониетта. 1981. Вторая симфония. 1984. Концерт для фортепиано с оркестром. 1973—1974.

Камерно-инструментальные произведения: Шесть прелюдий для фортепиано. 1959. Сонатина для фортепиано. 1960. Сюита. Для струнного квартета. 1960. Балетная сюита. Для фортепиано. 1961. Две пьесы. Для трубы и фортепиано. 1961. Соната. Для скрипки и фортепиано. 1961. Сонатина. Для фортепиано. 1963. Партита. Для струнного квартета. 1963. Сонатина. Для гобоя и фортепиано. 1964. Экспромт-фантазия. Для фортепиано. 1963. 12 полифонических пьес. Для фортепиано. 1966. «Текинские фрески». Для 11 инструментов. 1969—1970. «Газели». Для гобоя и фортепиано (вариант для гобоя, струнных, фортепиано и ударных). 1977. Квинтет для флейты, гобоя, кларнета, фагота, валторны. 1979. Струнный квартет № 1. 1980. Соната для альт-соло. 1983. Дестан-концерт № 1. Для флейты, гобоя, струнных, фортепиано и ударных. 1983. Струнный квартет № 2. «Памяти Индиры Ганди». 1984—1985. Дестан-концерт № 2. Для струнных и фортепиано. К 300-летию И. С. Баха (посв. С. Сондецкису). 1985. Струнный квартет № 3. 1986. (Посв. Кире Цветковой).

Вокальные произведения: Цикл пьес на слова туркменских поэтов, 1959. Три романа на слова туркменских поэтов. 1962. Песни и романсы на слова туркменских поэтов. 1965. 10 эстрадных песен. 1972—1973. Три хора без сопровождения на слова туркменских поэтов. 1974. Песни и романсы на стихи туркменских поэтов — более 60.

Музыка к кинофильмам и драматическим спектаклям.

ВЕРНОПОДДАННЫЙ СТРАНЫ СИМФОНИИ



За Четвертую симфонию,
посвященную
30-летию Победы, и
общественно-музыкальную
деятельность
композитору Мирсадыку
(Мирсадику) Махмудовичу
ТАДЖИЕВУ (Узбекская ССР)
присуждена премия
Ленинского комсомола 1976 года.

В Узбекистане говорят: «Если хочешь знать, как народ живет,— слушай его музыку». Она наряду с литературой, живописью и другими видами искусства есть отражение духовной жизни нации. Узбекская же музыка, имеющая многовековые традиции,— богатейший пласт народной культуры и позволяет судить о своеобразии национального характера, его исторических корнях, дает пищу интереснейшим сопоставлениям прошлого и нынешнего, традиционного с современным, ибо она более свободна от предвзятостей и конъюнктуры.

Один из ведущих узбекских композиторов сегодняшнего дня — Мирсадык Таджиев, автор двенадцати симфоний, что для человека сравнительно молодого (ему немногим более сорока) — цифра весьма внушительная.

...Не чудо ли, что сын простого колхозника, мальчик из отдаленного узбекского села, где до сих пор еще строго соблюдаются давние обычаи, а кое-кто сохраняет приверженность исламу, где издавна процветала традиционная национальная музыка с ее одногласием, своеобразными приемами народного музицирования,— не чудо ли, что этот мальчик стал композитором, в совершенстве

овладел высотами профессиональной европейской музыкальной культуры, симфонической формой, и успешно работает в этом жанре?...— подобные пассажи уже давно стали общим местом.

Да, Мирсадык Таджиев — симфонист. В этом понятии не только определение профессиональной принадлежности к жанру, но и большой социальный смысл. В нем — судьба самого человека и опосредованно — судьба его народа. Его творчество — результат естественного процесса развития узбекской музыки.

Мирсадык Махмудович Таджиев родился 25 марта 1944 года в селе Юнус-Абад Калининского района Ташкентской области. Юнус-Абад был тогда фактически пригородом Ташкента. Теперь это один из районов города, в нем — широкие улицы и большие дома, кинотеатры, много зелени.

А тогда было село. Колхоз «Кизил Узбекистон» (Красный Узбекистан). Сельским происхождением гордятся теперь многие современные писатели, художники, кинематографисты. Этими корнями обусловлено не только содержание, характер и язык их произведений, судьбы их героев но и — самих авторов. Активная миграция — из деревни в город — необратимая социальная примета нашего века. В этом явлении, как мне думается, заложена энергия «рывка» — к знаниям, вершинам культуры, к творческому самовыражению.

Биография Таджиева в этом смысле схожа с биографиями многих крупных художников наших дней. Отец его был колхозником. Во время Великой Отечественной войны он воевал в Белоруссии. В 1943-м был ранен под Бобруйском в обе ноги, неделю полз и едва не утонул в болоте. Его спасли местные жители, а раны так и не заживали — тридцать лет, до самой кончины. Вернувшись домой, продолжал работать в колхозе — с рассвета до темноты. Умирая, в 1972 году, создал детей: их было семеро.

— Мирсадык,— спросил сына,— веришь, что я сильный человек?

— Верю, отец.

— Если бы не проклятый Гитлер, то я не умер бы. Помни об этом.

Он помнит это всегда. Отцу, подвигам героев войны посвящены ряд его сочинений, и в первую очередь — Четвертая симфония (1975), удостоенная премии Ленинского комсомола.

Два главных вопроса я задавала Мирсадыку Махмудовичу Таджиеву:

Как он стал музыкантом?

Почему главным жанром в творчестве избрал симфонический?

Мы условились встретиться с ним во Всесоюзном Доме композиторов, и когда я пришла, то увидела Мирсадыка в окружении друзей-композиторов. Они дружно хохотали, а Мирсадык так и сыпал рассказами, анекдотами. Потом он с увлечением объяснял, как готовить узбекский плов и салаты «по науке». Он, оказывается, отличный кулинар.

— Как Россини,— смеется Мирсадык.— Еще бы писать музыку, как он!

Мирсадык Таджиев — веселый человек. Любит друзей, многоязичное застолье, шутки, острое словцо. Но сразу же становится серьезным, сосредоточенным, даже как-то тяжелеет лицом, когда речь заходит о его деле.

— Вы спрашиваете, как и почему я стал музыкантом?

В доме у Таджиевых, первых в селе, еще до войны появился патефон. По вечерам односельчане собирались в большом доме послушать пластинки с записями народной музыки. Патефон стоял на почетном месте, на столике в углу, где теперь в домах стоит телевизор. Он был первой «заводной игрушкой» таджиевых ребят. Позже отец купил радиоприемник «Москвич», и теперь колхозники слушали передачи из Москвы и Ташкента. Вслед за простеньким «Москвичом» появился «Арс», его сменил еще более совершенный «Рекорд». И наконец отец привез из города проигрыватель.

— Теперь и ручку крутить не надо,— восхищался старый Махмуд.

Дом Таджиевых стал «колхозным музыкальным салоном». Двое мальчиков Мирсадык и младший Мирхалил были главными радиотехниками. Мирсадык, уже школьник, на уроках физики собирал по деталям приемники, чинил, конструировал. С каждым годом физика увлекала все больше и больше, и казалось, будущее ясно: он пойдет в университет, на физтех. Но кто в четырнадцать лет может точно предвидеть свое будущее? Надо сначала разобраться в своем, только еще складывающемся характере, в истоках, в даровании, данном природой и скрытом до поры.

Шли однажды братья Мирсадык и Мирхалил после купания в хавузе, старом мутном бассейне, мимо клуба, слышали звуки: играл ансамбль народных инструментов.

Как были, в трусах, перепачканные глиной, зашли в клуб.

— Вам чего надо? — не очень-то любезно спросил руководитель ансамбля, дутарист¹ Абдусамат Ильясов.

— Заниматься хотим...

— Научитесь сперва штаны надевать, когда входите в дом, где музыка,— отрезал Абдусамат,— а сейчас марш отсюда!

Пристыженные, примчались домой.

— Мама, дайте хорошие брюки. Праздничные!

— Вам зачем? — удивилась мать.

— Будем учиться музыке.

Оделись, чинно пришли. Это был первый урок уважения к музыке. Ильясов взял их в ансамбль. Мирсадык играл на чанге²,

¹ Дутар — двухструнный («ду» — два, «тар» — струна) народный сольный или аккомпанирующий щипковый инструмент с нежным звуком. Строй хроматический. Грушевидный корпус переходит в длинный гриф. Созданное на основе реконструированного дутара семейство дутаров разных размеров и регистров вошло в состав узбекского народного оркестра.

² Чанг — узбекский народный струнный ударный инструмент, род цимбал. В настоящее время созданы оркестровые разновидности с хроматическим звукообразованием.

Мирхалил на гиджаке. Через несколько месяцев стали участвовать в концертах ансамбля, не беда, что ноги с высоких стульев не доставали до пола.

Дома братья играли дуэты. Коронным номером была сюита из музыки к популярному тогда индийскому кинофильму «Господин 420», ее по слуху «слепил» Мирсадык, и «Светит месяц».

С этим репертуаром и пришли поступать в ташкентское музыкальное училище имени Хамзы. Мирсадык вовсе не собирался становиться профессиональным музыкантом, экзамены сдавал «в шутку» — приятель уговорил. А директор училища А. Адылов — видно, опытный интуит — сработал точно — вдруг сказал:

— Я тебя не отпущу, приятель.

— Ну, нет, я на физтех собираюсь.

— Да ты прирожденный музыкант!

Мирсадык про себя посмеялся: «Ладно, где-то надо учиться. После училища тоже можно идти в университет». Там он впервые увидел пианино и слегка опешил: инструмент этот казался сочетанием сложности и чуда.

Теоретической подготовки не было никакой, и его приняли на подготовительное отделение теоретико-композиторского отдела. Занятия велись на русском языке, а Мирсадык по-русски почти не говорил. Но за год так освоил язык, что потом, будучи студентом училища, преподавал в музыкальной школе на русском языке. К окончанию курса мысли о физтехе как-то выветрились сами собой: он страстно увлечен музыкой и стремится лишь на следующую ступень — в консерваторию.

— В этом, конечно, «повинны» мои педагоги Евгений Александрович Финченко по музлитературе и Дмитрий Исаакович Штерн по сольфеджио и гармонии. Моя тяга к точным наукам была вполне удовлетворена задачами по гармонии и диктантами по сольфеджио, это ведь тоже своего рода математика, а в консерватории даже высшая, по степени сложности.

Е. А. Финченко был не просто музыкантом-историком, в нем билась жилка «открывателя тайн». Он вводил учеников в мир музыки, словно в таинственное царство прекрасного.

Они слушали вместе «Шехеразаду» Римского-Корсакова.

— Возможно, что Шехеразада, точнее Шахразада, была не арабской, а персидской или узбекской принцессой. Послушай, как звучит ее имя: «Шохре-Заде».

Мирсадык был поражен. Это, может быть, случайное совпадение, натяжка? Но вдруг и подлинная этимология слова, имени, легенды, пришедшей с узбекского Востока и вдохновившая европейского, русского композитора? Она являла собой не только пример популярного в XIX столетии музыкального «ориентализма», но как бы предначертанную связь, взаимное тяготение друг к другу европейской и среднеазиатской культур.

Все это излагал Финченко на уроках музлитературы. А Штерн раскрывал перед учениками неизвестные и могучие закономерности европейской полифонии и гармонии.

Случилось неизбежное — Мирсадык начал писать музыку. Сначала это были робкие прелюдии для фортепиано, Детская сюита, песни. Его консультировали и вели педагоги училища по композиции Альберт Малахов и Румиль Вильданов.

Он занимается в Ташкентской государственной консерватории по классу композиции Р. Вильданова, позже — у Ф. Янов-Яновского. Появляются сочинения крупной формы: фортепианный концерт, «Драматические фрагменты» для баса, сопрано, хора и симфонического оркестра на слова современных арабских и алжирских поэтов. В 1969 году он пишет сочинение, ставшее очень важным в его творческой судьбе: симфоническую поэму «Любовь поэта» для тещи и симфонического оркестра. Лирическим центром ее стала драматичная история любви великого узбекского поэта Алишера Навои и юной Гюли. Поэма была отмечена дипломом на III Всесоюзном смотре творчества молодых композиторов (литературный текст смонтирован самим композитором из драмы Уйгуна и И. Султанова «Алишер Навои»). Поэма отличалась удивительным эмоциональным настроением. Она рассказывала о далеком прошлом языком современной музыки.

Здесь отчетливо проявились черты, ставшие характерными позднее для всего искусства композитора в целом: национальная яркость тематизма, опирающегося на образцы макомного наследия, конфликтность драматургии...

«Таджиев создал произведение глубокого содержания, проникнутое мыслью о высоком назначении искусства» (Д. Истмухамедова//Сов. музыка. 1977. № 10. С. 79).

Тогда же Таджиев впервые обращается к жанру симфонии — и не одночастной, а монументальному циклу из пяти частей. Уже в Первой симфонии Таджиев как бы закладывает основы нового направления в узбекской симфонической музыке. Здесь на первый план выходит лирическая образность, связанная со специфической макомной медитацией (углубленное размышление, самопогружение — Р. П.). Наиболее сильная сторона симфонии — мелодизм, его развитие, в ней «по аналогии с макомной эстетикой утверждается господство лирики. Медленные части (первая, третья, пятая) — это опорные точки, которые становятся основой циклической композиции». (Н. Янов-Яновская. Статья в сборнике Музыкальная культура Узбекской ССР. М., Музыка, 1981. С. 211). Однако в этой студенческой работе еще много несамостоятельного и потому, видимо, сам композитор ведет отсчет своего творчества со Второй симфонии «Ойгуль и Бахтияр», трактованной им как симфония-балет. Она и стала его дипломной работой (1970).

Вторая симфония создана на сюжет поэмы узбекского поэта Хамида Олимжана. Сюжет традиционный — о любви, задавленной байскими предрассудками, о восстании поработленного народа.

Симфония-балет была написана музыкальным языком, насыщенным новейшими технологическими приемами, которые до того почти не применялись узбекскими авторами. Она представлялась дерзостью, вызвала даже возмущение среди ряда членов экзаме-

национной комиссии. Произносились такие слова, как «варварство», «издевательство над национальной музыкой». После четырехчасового спора Государственная комиссия с натяжкой оценила симфонию-балет на «четверку»...

К окончанию консерватории определилась устремленность Таджиева к крупномасштабным полотнам, жажда выразить себя «через оркестр». После службы в рядах Советской Армии Мирсадык возвращается на работу в музучилище, где он до того преподавал, а с 1972 года становится преподавателем консерватории.

1972 год знаменателен для композитора: он создает свою Третью симфонию, посвященную 50-летию Узбекской ССР и Компартии Узбекистана — крупное четырехчастное симфоническое полотно. Это сочинение выдвинуло Таджиева в ряды ведущих композиторов республики. Его награждают премией Ленинского комсомола Узбекистана.¹ Симфонию выдвигают для исполнения в концерте Международной трибуны Азии 1972 года. «В основе содержания симфонии — размышления автора о судьбе своего народа»... «Гибкость драматургии, естественно сочетающей сонатность с принципами национального формообразования»... «Широта дыхания в сочетании с ритмами сегодняшнего дня» — таковы отзывы критики.

Третья симфония — сочинение яркое, самобытное, по праву считается одной из лучших не только в портфеле композитора, но занимает одно из первых мест в узбекском симфонизме. Она по прошествии времени не утратила своего впечатляющего значения и часто исполняется в концертах.

1973 год. Таджиев создает музыку для свето-звучно-панорамы «Сердце древнего Самарканда», установленной на площади Регистана в Самарканде. Эта установка — единственная в своем роде. На открытии панорамы — торжество, веселье, праздник. Но слова отца: «Умираю из-за Гитлера. Помни об этом...» постоянно преследовали композитора. Он пишет Четвертую симфонию памяти отца, памяти павших в Великую Отечественную войну (1975). Симфония производит сильное впечатление на слушателей. Ее удостоивают премии Всесоюзного Ленинского комсомола.

Арам Ильич Хачатурян вручает Таджиеву почетный диплом от имени ЦК Комсомола. О нем говорят в композиторской среде как об очень ярком даровании.

— А теперь я попытаюсь ответить на второй Ваш вопрос, — почему я преимущественно работаю в жанре симфонии. Это не только мой личный вопрос — это вопрос всей узбекской и шире — нашей советской многонациональной музыки. Когда я писал свои первые симфонии в студенческие времена, я не задумывался над этим, просто хотелось стать профессионалом, освоить сложный, богатый, интереснейший мир — симфонический. Изучал партитуры классиков, современных авторов и в первую очередь своего бога —

¹ В 1974 году.

Шостаковича. Меня даже прозвали «специалистом по Шостаковичу». Но невольно — я ведь сын своего народа! — в партитуры проникали национальные мелодии, ритмы, особенно это сказалось на Второй, программной симфонии и на Третьей. Музыкальные основы макомата были для меня отправной точкой. Напомню вам: маком — основной жанр узбекского профессионального искусства устной традиции. Я не оговорился — профессионального, ибо он создавался веками и достиг очень больших выразительных и художественных высот... О чем он? Об исторических событиях и битвах, о любви и ревности.

— Я думаю, — говорит Мирсадык, — что маком — это своеобразный музыкальный эпос, даже роман-эпопея и строится по законам романа. В нем есть экспозиция, разработка основных тем, заключение. Маком обладает стройной драматургией, строгими законами развития. В нем есть даже зерно конфликта. Это и сближает его с формой симфонии. Но каковы связи и перспективы этих связей — культуры макомата и европейской музыкальной традиции? Вопрос сложный и до сей поры дискуссионный. Тут есть разные точки зрения. Иные считают, что маком не может поддаваться симфонизации, что он автономен.

— А Ваша?

— Моя, — улыбается Мирсадык, — в моих симфониях.

— Я не сам это придумал, я иду путем, подсказанным мне учителями и теми, кто начинал развитие советской узбекской музыки. Мы живем в XX веке, мыслим иными категориями, чем в старину. Наш век — время мощнейших, небывалых контактов, человеческих и культурных связей, век взаимодействия, взаимопроникновения культур. Синтез искусств как результат взаимодействия разных жанров, приемов неизбежен, это — закономерность и примета нашего времени. И не только в музыке, но в театре, литературе, кино. Это не значит, что эти сочетания могут быть искусственными, нарочитыми — «плов с селедкой». Синтез, в результате которого рождается новый живой организм, стоящий на более высокой ступени развития, отвечающий сегодняшнему уровню и потребностям нового человека. И соответственно — новая эстетическая категория. Узбекские слушатели, я имею в виду слушателей достаточно подготовленных, отлично воспринимают современную узбекскую симфонию. Ну, разумеется, если это произведение талантливое, художественно зрелое.

— Значит, симфония полностью завоевала свои права на узбекской почве?

— Да как сказать... — смеется Мирсадык, но в голосе — скрытая тревога, — вот, например, моя Одиннадцатая симфония. Я написал ее специально для наших музыковедов. Для теоретического симпозиума, посвященного связям национальной и профессиональной музыки.

— Почему?

— Да, в нашей научной среде продолжают, не утихают споры о правомерности существования или, точнее, теперь уже не право-

мерности, а формах нашей узбекской симфонии. 11-я — это «симфония-полемика».

Я слушала симфонию в записи. Она одночастна, но несет в себе все элементы сонатно-симфонического цикла. Музыка — ярко национальна. В ней композитор использует разнообразные жанры и формы — узбекские народные танцы, картинки народного праздника, имитацию народных инструментов (дутара, карная, нагорá). Музыка симфонии живая, эмоциональная, она идет на одном дыхании и завершается мощным и радостным «взрывом» оркестра. Это по форме, развитию тем, конфликтности драматургии — симфония. И в то же время — настоящая узбекская музыка.

— Я пытался,— говорит Мирсадык,— показать возможность и перспективность тесной связи национального содержания с европейской, теперь уже — интернациональной музыкальной формой. Или еще пример — Восьмая симфония. Вы извините меня? Я все время привожу в пример собственную музыку, но у кого что болит, тот о том и говорит. Восьмая симфония, несмотря на свой объем (в ней четыре части) монотематична. В ней четко прослеживаются связи с макомами, но она несет в себе все черты европейской камерной симфонии: в форме, развитии. Главным выразительным и формообразующим фактором в этой симфонии в некотором роде является усуль, его свободная трактовка.

— Объясните сущность усуля.

— Усуль — ритмическая фигура узбекской народной музыки. Ее обычно воспроизводят ударные. Это главный «нерв» именно восточной музыки. Усулей множество, от самых простых до самых сложных. Попросту говоря, маком — вокально-инструментальная композиция сюитного склада, в которую входят мелодия, песни, импровизации различного характера (катта-ашуля — лирические песни, дастаны — эпические песни, ляпары — игровые, шуточные), а усуль — его ритм. Но ритм чрезвычайно выразительный, несущий свой смысл, настроение, содержание. Как, впрочем, любой ритм — европейский, африканский.

Восьмая симфония прозвучала в дни Восьмого съезда Союза композиторов Узбекистана и увлекла слушателей сдержанностью и глубиной чувств.

«Новые грани национального симфонизма обнаружила 10-я симфония М. Таджиева, посвященная 60-летию образования СССР,— писал журнал «Советская музыка» (1982, № 12, статья Р. Абдуллаева и Т. Гафурбекова). Автор стремится отойти от привычных для него приемов, связанных с воплощением макомных принципов, типов изложения материала. Двухчастная симфония воспринимается как развернутая поэзная композиция. Основная ее особенность — моноинтонационность. В Allegro ощущается как бы накопление энергии, во второй части музыка неумолимо движется к кульминации и переходит в просветленную коду. В разработке автор применяет приемы алеаторики».

Да. И это. Необычные для узбекской музыки выразительные средства. Однако симфония вызвала немало споров в Узбекистане.

Иные считали ее неудачей. Почему? Композитор, обращаясь к новому замыслу, пытался сочетать образы глубокого философского содержания с остротой импульсивного действия. Однако характеристики этих образов значительно, по сравнению с предыдущими циклами, удалены от традиционного национального искусства, что и вызвало упреки композитору по ряду моментов: содержания, драматургии, музыкального языка.

Но это не смутило Таджиева. Свой поиск он продолжил в Одиннадцатой симфонии, которую, как помнит читатель, назвал «симфонией-полемикой».

Разумеется, не во всех своих опусах достигает композитор равновеликих художественных высот. Пути развития узбекской симфонической музыки трудны, жанр национальной симфонии — достаточно молодой для узбекской музыки — рождается в бореньях и противоречиях. И неудивительно, что композитор иной раз повторяет себя, иной раз симфония — ближе к сюите макомного склада. Однако он вместе с коллегами продолжает упорно пробиваться сквозь все трудности жанра, продолжает работать над созданием национальной самобытной симфонической музыки, основанной на национальных истоках, на сочетании европейских и восточных традиций. Этот плодотворный и сегодня единственный путь горячо защищает симфонист Мирсадык Таджиев.

Драматичны его Третья, Четвертая и Десятая симфонии, в Пятой и Девятой сочетаются лирика и драма, глубоко психологична Седьмая. Шестая, посвященная 60-летию Октября, — ярко плакатна, в ней как бы проходит образ узбекского национального героя — поэта, музыканта, трибуна и революционера Хамзы Хаким-заде Ниязи. В финале симфонии звучит его песня, ставшая гимном узбекского революционного народа — «Хой, ишчиляр!» («Эй, рабочие!»).

Оценивая вклад Таджиева в развитие узбекского симфонизма, критика единодушно отмечает органический творческий сплав европейских традиций и макомных принципов. «...Ярко национальная основа музыки, прорастание тем из одного мелодического зерна, свободная импровизационность в развертывании формы — и наряду с этим конфликтность, обостренная экспрессивность драматургии, свойственная симфонизму Шостаковича...» (Н. Кадырова // Муз. жизнь. 1982. № 18).

Но вернемся к Четвертой симфонии Мирсадыка Таджиева, удостоенной премии Всесоюзного Ленинского комсомола.

Четвертая — одно из наиболее ярких сочинений композитора. Она написана рукой мастера. В ней — горе и гнев сына своей страны. В ней — вихри и смерчи прошедшей войны, которую он не видел, но ненавидит всем сердцем. В творчестве художника послевоенной формации Великая Отечественная война — «сороковые, роковые» — отразилась темой гнева и темой памяти. «Родина-мать зовет» — призывали плакаты военных лет. «Помни, тебя Отчизна ждет!» — говорили строчки узбекского поэта Гафура Гуляма, выведенные композитором в эпиграф симфонии. Ждет на

подвиг, на труд, на служение — в этом образный смысл Четвертой симфонии. В ней пять частей (как и в Первой). Они идут без перерыва.

— Отец рассказывал мне о пяти этапах войны — отсюда и пять частей симфонического цикла. Первая — как бы преддверие событий. «Лежим в поле,— говорил отец (он был пехотинцем),— выкрикивают птицы, щелкают сверчки, обостренный слух воспринимает все звуки ночи отчетливо и настороженно. Вдруг — что-то происходит в тишине, какое-то неясное, едва слышимое движение»...

В первой части симфонии, после короткого вступления (подражание бряцанию дутара) — на пиццикато струнных возникает таинственная переключка инструментов. Писки, шорохи флейт и струнных — словно ночные голоса природы. Раздается призывный звук «карная» — сигнального узбекского инструмента, — как вой сирены, и исподволь, медленно и неумолимо надвигается тема наступления врага. Грохот и «всполохи огня» в оркестре нарастают с огромной силой, как бы разворачивается смертельный бой. У струнных возникает горестная народная песня — песня тревоги и первых военных потерь. Основное ядро первой части построено на противоборстве двух образных сфер: мирного дня страны и внезапного нашествия.

2-я часть — *Moderato* — развивает мысль первой. Она начинается с горестного соло кларнета, затем в диалог вступает флейта — и звучит в оркестре фантастичный, издевательский, злобный марш — вражеские силы сметают все на своем пути. Второй этап — по рассказу отца — отступление (эта часть вызывает определенные ассоциации — «эпизод нашествия» из Седьмой симфонии Шостаковича). Неумолимость движения воплощена в остигатных ритмоформулах, являющихся трансформацией известных народных усульей, а четкость и законченность формы определяется выразительной мелодикой.

Третья часть — скерцо — схватка с врагом. В быстром кружении острых национальных танцевальных мелодий — отчаяние, борение и упоение битвой. Переходя от струнных к духовым, тема боя разрешается горестным плачем и выкриками карнаево. 4-я часть — *Andante* — глубоко печальна. Словно во тьме ночи, зимней, беззвездной, плачет женщина по погибшим детям. Через горе, отчаяние музыка ведет нас к просветлению, возрождению. Имитируют бряцание дутаров скрипки пиццикато, а красивая и горестная песня гобоя постепенно становится оптимистичнее, знаменуя собой грядущую радость победы.

Финал симфонии открывается радостным голосом трубы-провозвестницы. Стремительный темп, яркие гроздя мажорных аккордов, как гроздя победных салютов, праздничное шествие народа-победителя завершается торжественной кодой, венчающей симфонию. «Музыка симфонии волнует, одушевляет, вызывает конкретные образы, близкие и понятные каждому» (Д. Истухамедова//Сов. музыка. 1977. № 10). «Быть может впервые столь значительная тема решается молодым узбекским автором в жанре симфонии с

привлечением богатых стиливых и языковых приемов, таящихся в национальной традиции и в опыте прогрессивного европейского искусства. В этом суть настоящего успеха композитора. В этом — значение его творения для всей узбекской музыкальной культуры».

Да, Мирсадык Таджиев — признанный и убежденный симфонист. Почти каждый год рождается новое симфоническое сочинение, одночастная или многочастная композиция, или вокально-симфоническая поэма. Разумеется, не все здесь ровно и одинаково, но он убежденно идет по пути развития узбекского симфонического жанра, творчески сочетая принципы европейского симфонизма и национальной природы своей родной музыки. Работает много и напряженно.

Таджиев по праву занимает сейчас место ведущего симфониста не только своей республики — лучшие его опусы вышли на всесоюзную и мировую эстраду. Он овладел симфонической формой. Но и она «овладела» им. Драматические коллизии, бурные эмоции, выплескиваясь на партитурную бумагу, выражают характер открытый, крупный, в чем-то безудержный. Однако и работа над этими сложнейшими композициями лепит характер, личность, организуя ее, заставляя разбираться в законах бытия, закономерностях общественных и личных человеческих отношений.

Невозможно представить себе Мирсадыка Таджиева, в тиши кабинета создающего свои симфонические опусы. Он прежде всего — сын своего времени, напряженного, динамичного, человек энергичный, деятельный. И необычайно общительный! Таджиев всегда в гуще жизни, в центре музыкальных событий своей республики. Он педагог, его преподавательский стаж — двадцать пять лет. Это значит, что он постоянно в среде студенчества, молодежи, в водовороте ее профессиональных и личных проблем. Сначала он преподавал в Детской музыкальной школе (1962—1967 гг.) и в Ташкентском музыкальном училище имени Хамзы (1964—1972 гг.). Потом — с 1972 года — в Ташкентской государственной консерватории, на историко-теоретической кафедре, а затем на кафедре композиции, доцентом которой является. В 1973—1975 годах создал и руководил ансамблями Узбекской филармонии «Гузал» (1973—1975) и «Шодлик» (1975—1977). Он был некоторое время Первым секретарем Правления Союза композиторов Узбекистана. Много времени отдает общественной работе, поездкам по республике, творческим встречам, участвует в многочисленных фестивалях советской музыки. В 1984 году принимал участие во II Международном фестивале современной музыки, где с успехом была исполнена его Восьмая симфония.

Не раз бывал Мирсадык и за рубежом: в Египте, Монголии, Болгарии, Чехословакии, привозил из дальних странствий множество впечатлений и занимательных рассказов. Каждый раз по возвращении хозяина в доме Таджиевых, да, впрочем, и в другое время, собираются многочисленные родственники и друзья, — и веселому застолью и рассказам нет конца. А самый близкий из друзей — брат Мирхалил. Они и живут со своими семьями в одном доме и на

одной площадке, и жены их дружат, как сестры, и дети всегда вместе.

Да, он убежденный и, может быть, прирожденный симфонист. Значит ли это, что ему чужды иные жанры?

Когда он был автором уже шести симфоний и считался очень «серьезным молодым композитором», к нему обратился режиссер театра музыкальной комедии имени Мухоми Рашид Рахимов.

— Таджиев, напиши комедию.

— Я — комедию? Это не ко мне. Обратитесь к... — Мирсадык назвал фамилию автора, работающего в комедийном жанре.

— Нет, — настаивал Рахимов, — у тебя получится, ты отлично знаешь народную музыку.

Мирсадык решил «ради шуток» (опять ради шуток!) попробовать. Получилась отличная комедия «Старики и старухи» (либретто Х. Шарипова), остроумная, трогательная и веселая. В комедии этой трое пенсионеров, здоровые старики, не знают, куда себя девать от скуки. Один строит и ломает никому не нужный забор, другой катается на машине. Они ссорятся, страдают и в конце концов гурьбой приходят в родной колхоз проситься на работу.

И все же симфонист всякий раз берет верх. В преддверии сорокалетия Победы он создает 12-ю одночастную симфонию — не фанфарно-торжественную, но камерную, для камерного оркестра: в ней с большой драматической силой выявлена тема памяти о погибших.

— Это мрачная музыка, — говорит он, — но я иначе и не мог.

«Умираю от Гитлера» — эти слова отца снова отозвались острой непроходящей болью.

— Сегодня постоянно нужно напоминать об ужасах войны. Война — трагедия человечества, это должны помнить все люди, иначе мир не может торжествовать, — говорит композитор.

И одновременно пишет яркую, плакатно-броскую «Праздничную увертюру».

Жизнь заслуженного деятеля искусств Узбекской ССР (1981) Мирсадыка Таджиева полифонична: творчество как главная тема, педагогика, работа в Союзе композиторов, общественная деятельность, семья, дети — пятиголосная fuga!

Но в творчестве Таджиев монотематичен: его любовь, привязанность, его главная забота и боль — симфония.

Каждый год — новый опус, новое творческое волевое усилие и душевное излияние. И новая ступень мастерства.

Перед тем, как сдать очерк в издательство, я послала его для ознакомления композитору Мирсадыку Таджиеву. Ответ, который он прислал, представляется мне интересным: «Уважаемая Римма Иосифовна! Прочитал очерк и благодарю Вас за большой труд. Позволил себе (за что прошу прощения) небольшие коррективы. Если считаете нужным — примите. Хотелось бы, по возможности, чтобы Вы чуть-чуть пересмотрели характеристику Вашего «героя». Мне кажется, что его гражданская позиция недостаточно ярко освещена. Музыка — это мое глубокое убеждение, — идеологический фронт,

а я — его солдат. Только музыкой мы можем дотронуться до самых тонких, сокровенных струн человеческой души. Печаль и горе смягчает музыка. Усталость снимает музыка. К радости побуждает музыка, и, наконец, к справедливой борьбе призывает музыка. Музыка — это часть жизни человека. Сегодня для человека самое существенное — мир во всем мире. Каждый гражданин нашей страны должен быть верным сыном своего народа и верно служить ему своим делом — иначе не может быть.

С уважением, Ваш Мирсадык.»

Письмо это не предназначалось для публикации, но я, испросив предварительно разрешения у Мирсадыка Махмудовича, решила напечатать его в качестве заключительного аккорда.

ОСНОВНЫЕ СОЧИНЕНИЯ

Музыкально-сценические произведения: Ойгуль и Бахтияр. Симфония-балет по одноименной поэме Х. Алимджана. 1970. Старики и старухи. Музыкальная комедия по одноименной пьесе Х. Шарипова. 1978.

Вокально-симфонические произведения: Муноджат. Вокально-симфоническая и хореографическая поэма. 1977. Пахтакор (хлопкороб). Вокально-симфоническая фахрия. 1979. Узбекистан. Вокально-хореографическая поэма. 1982. Комсомолнаме. Вокально-симфоническая фахрия. 1983. Дружба. Вокально-симфоническая поэма. 1983.

Инструментально-симфонические произведения: Любовь поэта. Симфоническая поэма по драме И. Султана и Уйгуна «Алишер Навои». 1969. Первая симфония. 1969. Вторая симфония (симфония-балет) Ойгуль и Бахтияр. 1970. Третья симфония (посвящена 50-летию Узбекской ССР и Компартии Узбекистана). 1972. Сердце древнего Самарканда. Свето-звуковая панорама. 1973. Четвертая симфония (посвящена 30-летию Победы над фашистской Германией). 1974. Пятая симфония. 1975. Шестая симфония (посвящена 60-летию Октября). 1976. Седьмая симфония. 1977. Концертино для фортепиано с оркестром. 1977. О воде. Хореографическая симфоническая поэма. 1977. Восьмая симфония (камерная). 1979. Девятая симфония. 1980. Десятая симфония (посвящена 60-летию образования СССР). 1982. Одиннадцатая симфония. 1983. Память. Двенадцатая симфония. 1985.

Увертюры для оркестра народных инструментов: Шодиена (Веселье). 1974. Тантана (Торжество). 1975. Молодежная. 1977.

Камерные инструментальные и вокальные произведения: Восточные танцы для чанга и фортепиано № 2—5. 1980—1983. Романсы и песни: Тайна сердца. Стихи Г. Нуриллаевой. В разлучной ночи. Стихи Уйгуна, Узбекистан. Стихи Х. Гуляма, Влюблен. Стихи М. Кариева. Для голоса и камерного оркестра.

Музыка к драматическим спектаклям: Маугли. По Р. Киплингу, Ташкентский кукольный театр. 1979. Небо твоего детства. По повести Н. Кабула. Ташкентский русский театр юного зрителя. 1982.

Музыка к кинофильмам: Бакенщик, Принц Балбес и дочь бедняка и др.

КОМПОЗИТОР. ДИРИЖЕР. ЛИЧНОСТЬ



За кантату «Песнь-баллада
о строителях БАМа» и музыку
к кинофильму
«Они сражались за Родину»
композитору ОВЧИННИКОВУ
Вячеславу Александровичу
(г. Москва) присуждена премия
Ленинского комсомола 1977 года.

Имя Вячеслава Овчинникова я знала давно — со времен Второго международного конкурса им. Чайковского, кинофильма «Война и мир». Тогда об Овчинникове много говорили в среде музыкантов как о композиторе самобытного дарования, ярком таланте. Но познакомиться не пришлось. И вот мы встретились, беседуем.

Дом, в котором живет Овчинников, — у самого истока шумного Ленинградского проспекта, рядом с Белорусским вокзалом. Но окна выходят во двор, и в квартире — непривычная для этих мест тишина. В эти июльские дни в Москве проходит XII всемирный фестиваль молодежи и студентов. Однако на сей раз, не в пример первому Московскому фестивалю 1957 года, на улицах, в центре по крайней мере, спокойно и пустовато, весь фестивальный «водо-ворот» — на стадионах, в Парке культуры и отдыха им. Горького, и лишь транспаранты, вереницы автобусов с выглядывающими молодыми лицами да яркие калейдоскопы телевизионных передач утверждают: в городе событие огромной важности! Фестиваль и праздник, и веселье, и большой разговор молодежи о мире.

В рабочем кабинете Вячеслава Александровича Овчинникова эстетически пусто: рояль, два письменных стола. И всюду, даже на кресле, стульях,— папки с партитурами, голосами, ноты начатых и вновь переделываемых работ. По радио в эти дни часто передают новую запись — симфоническую поэму «Фестиваль».

— Она написана к Первому московскому фестивалю 1957 года. Но, как видите, не стареет, звучит и сегодня.

Мы говорим о многом. О музыке, прошлой и XX века, об истории и ее героях. И, разумеется, о музыке самого Овчинникова, заботах нынешнего дня, планах на будущее, о его позиции в искусстве. Но, конечно же, о том, что волнует композитора сегодня более всего,— недавно законченной и готовящейся к исполнению оратории «Сéргий Радо́нежский». Личность этого человека, монаха, проповедника, содействовавшего объединению русских сил, вдохновившего Дмитрия Донского на ратный подвиг против захватчиков — мамаявых полчищ, долго, почти 30 лет владела мыслями композитора: над ораторией с перерывами он работал с 1957 года!

— Сергей Радонежский — одна из крупнейших фигур русского средневековья,— говорит Овчинников,— духовный вождь и мудрый политик. Но главное в нем — его миротворческая миссия. Он хотел мира и покоя русской земле.

— Но ведь он сказал Дмитрию: «Иди против них, и ты победиши».

— Да, но это уже было в третий приход в нему князя. До того он требовал повременить. А уж когда понял, что князь и его войско готовы к победе, тогда и сказал: «Безо всякого сомнения, с дерзновением пойдешь против свирепства их».

Наша беседа, уже не первая, несколько сумбурна. Стараясь узнать побольше, а главное разобраться в этом человеке, я перехожу с вопроса на вопрос, и мы невольно обращаемся в прошлое. «Земную жизнь пройдя до половины...» Да, пожалуй, более половины: ведь Овчинникову 29 мая 1986 года исполнилось пятьдесят. За плечами — большой путь творческой и исполнительской работы. Он не только композитор, но и активно концертирующий дирижер. Может быть, пора подводить некоторые итоги? Однако композитор и не помышляет об этом, он весь в сегодняшних и завтрашних проблемах творчества.

Мы вспоминаем о Втором международном конкурсе им. Чайковского, где была исполнена превосходная фортепианная пьеса Овчинникова «Хор, прелюдия и fuga». Она стала подлинным открытием конкурса. На молодого композитора обратили внимание не только музыканты, уже знавшие его по впечатляющей Первой симфонии, но и любители музыки. Эту пьесу очень многие пианисты стали включать в программы своих концертов. Вспоминали мы и Третий международный конкурс им. Чайковского 1966 года, на котором в качестве обязательной пьесы 2-го тура скрипачей исполнялась Соната Овчинникова для скрипки и фортепиано; она пленила слушателей свежестью интонаций и яркой виртуозностью. Пьесы композитора «Балладу» и «Напев» играл прославленный Давид

Ойстрах, «Японскую поэму» — молодая японская скрипачка Ёкко Сато. Тогда имя Вячеслава часто звучало в разговорах артистов и публики, особенно если речь заходила о кинофильме «Война и мир».

Взлет Овчинникова был стремительным и ярким. Дирижер Иван Шпиллер, соученик Овчинникова по музыкальному училищу и консерватории, вспоминал впоследствии, что в 1960 году, когда он (Шпиллер) учился в дирижерском классе замечательного советского музыканта Александра Васильевича Гаука, профессор, придя однажды на урок, долго не мог начать занятий. Он находился под сильным впечатлением от Первой симфонии молодого композитора Вячеслава Овчинникова. Эту симфонию он репетировал с возглавляемым им тогда Большим симфоническим оркестром Всесоюзного радио. «Гаук, — рассказывает Шпиллер, — поражался не только тонкости и совершенству оркестрового мастерства, но и той уверенности, с которой, казалось бы, неопытный композитор отвергал предложения дирижера переделать некоторые детали в инструментовке. Первая же репетиция убедила его в правоте автора. Звучало, и звучало восхитительно!» (Сов. культура, 1975, 29 июля).

Первая симфония (одночастная, для большого симфонического оркестра), вскоре исполненная, произвела на слушателей сильное впечатление. В советскую музыку входил художник самобытный, со своим видением мира, ярким мелодическим дарованием, широтой оркестрового мышления. И со своими твердыми убеждениями, которые отстаивал непримиримо, подчас резко. А затем его имя появилось в титрах четырехсерийной кинооперы «Война и мир». И тогда об Овчинникове заговорили не только в среде музыкантов, но и в широкой аудитории зрителей фильма. Мнения расходились, мнения сталкивались, но в незаурядности дарования автора музыки сомневаться не приходилось.

То было время многих открытий в искусстве. Время поэтического бума, неожиданных решений в живописи, поисков и экспериментов в музыкальном искусстве. Время чередования поколений, когда рядом с мастерами 40-х и 50-х послевоенных лет поднялась новая формация молодых художников, громко заявивших о себе с трибуны Политехнического музея, молодежных выставок, концертных эстрад. Тогда выступили со своими стихами — Е. Евтушенко, Б. Ахмадулина, А. Вознесенский, со своими одами А. Шнитке, Э. Денисов, С. Губайдулина. Время смелых идей, открытого трибунного слова, освоения новой техники, необычных средств выразительности, увлечения теорией Шёнберга, различными направлениями музыкального авангарда.

Однако Первая симфония Овчинникова и его музыка к фильму «Война и мир» лежали в иной плоскости — они как бы решительно и даже полемически противостояли этим поискам, спорили с новой эстетической программой. Тут была какая-то своя, кажущаяся на первый взгляд консервативной, позиция...

Вячеслав Александрович Овчинников родился 29 мая 1936 года в Воронеже в семье офицера Советской Армии. Родители не были

музыкантами, однако музыку любили и глубоко уважали. Дед Вячеслава, известный в городе мастер по дереву, был еще и музыкантом-самоучкой. Помнит Слава, как он после рабочего дня устраивал дома «концерты»: играл попеременно на гитаре и балалайке. В доме еще был патефон. В свободные вечерние часы мать ставила на диск большую пластинку — на этикетке ее сидела на задних лапах белая собака, уставившись в раструб граммофона. Лились мощные и печальные звуки. Это была Шестая симфония Чайковского. Слова «симфония» и «Чайковский» Слава знал лет с трех. И знал, что пластинка эта — бесценная реликвия их дома.

Как водится у военных, семья Овчинниковых была кочевой. Когда Славе было девять лет, отца перевели служить на Дальний Восток. Дорога была, словно длинная песня с короткими паузами: целыми днями тянулись бесконечные поля, перелески, леса и внезапно возникали то маленькая дощатая станция, то кирпичное здание вокзала и толпы людей, бравшие приступом вагонные двери. Шла война...

В городе Николаевске-на-Амуре, где жили теперь Овчинниковы, не было ни театра, ни оркестра. Мальчишки-школьники бегали в кино, смотрели одни и те же старые, довоенные фильмы. Среди них оказалось чудо — «Большой вальс» — целое море захватывающей музыки!

По возвращении в Воронеж Вячеслав поступил в музыкальную школу в класс скрипки. Это были первые послевоенные годы. В помещении — нестерпимый холод. За хорошие успехи ученикам выдавали награду: булочку, посыпанную сахаром.

Концертная жизнь города оживала. В Воронеж приезжали теперь известные артисты из Москвы и Ленинграда, выступали с концертами Давид Ойстрах, Эмиль Гилельс. Их старались пригласить в музыкальную школу, показать успехи учащихся. В школе преподавали отличные педагоги-москвичи: Виктор Петрович Бобровский, Володарь Петрович Бронин, ученик, а в будущем ассистент Д. Ф. Ойстраха. У него-то в классе и занимался Слава Овчинников, и педагог прочил ему будущее скрипача-солиста. А у него уже было написано много собственных пьес, их исполняли и в школьных, и в филармонических концертах.

Встреча с Брониным решила его судьбу. Пятнадцатилетний Слава Овчинников едет в Москву, поступает в музыкальное училище при Московской консерватории, его обуревают жажда нового, необузданное стремление достичь высот. В чем? Разумеется в композиции — вот тот магнит, который тянет неудержимо. И он решил оставить класс скрипки. Педсовет училища, прослушав сочинения Овчинникова, единогласно решает: перевести на теоретико-композиторское отделение!

Его педагогом по композиции стал прекрасный музыкант и человек Евгений Осипович Месснер. Именно тогда, в училище проявились главные черты Овчинникова-музыканта: яркая одаренность, феноменальные слух и память, отличное гармоническое мышление. И черты характера — твердость в отстаивании своих, может быть,

не всегда верных взглядов, непримиримый, резкий, даже в чем-то неуживчивый характер. В 1955 году он держит экзамен в Московскую консерваторию. В качестве «визитной карточки» представляет Симфонию для струнного оркестра (позже он переработает ее и назовет «Второй»). Поступает в класс замечательного музыканта, профессора Семена Семеновича Богатырева.

— Он не был учителем в общепринятом смысле. Он умел, не рана самолюбия, выводить из естественных заблуждений в период становления. Богатырев не оставлял без внимания главного — направленность творчества, эстетический фундамент, на котором базируется будущий самостоятельный художник, — вспоминает Овчинников.

Человек широкой эрудиции, светлого ума, он казался порой суровым и холодноватым. Но, как истинный русский интеллигент, обладал огромным чувством справедливости и отзывчивым сердцем. Ученик Н. А. Римского-Корсакова, Богатырев разглядел тягу студента Овчинникова к русской и европейской классике, к традициям Глинки, Чайковского, Танеева и всячески ее поощрял.

О каких же «естественных заблуждениях» вспоминает бывший студент Богатырева Овчинников? Путь, который он проходил от первых лет обучения в училище до последнего курса консерватории, — становление композиторских и человеческих принципов — был непростым. Первые композиторские опыты протекали в русле традиционной русской классической музыки: влияние Чайковского, Рахманинова сказывалось на всех юношеских опусах. Тогда Вячеслав Овчинников не понимал и не принимал новой музыки XX века, не признавал даже самых очевидных ее достижений.

Но... в конце первого курса консерватории Овчинников, по собственному признанию, круто повернул «влево» — стал додекафонистом! Что тут сыграло главную роль? Желание не отстать от остальных, идти в ногу со временем, общее увлечение консерваторской молодежи новыми средствами, атональной, серийной техникой, и шире — всем учением о «разрушении тональности» А. Шёнберга, опытами А. Веберна и А. Берга?

— В общежитии я тогда спал с партитурой «Воццека»¹ под подушкой, — вспоминает Овчинников.

Писал квартеты, фортепианные пьесы, густо насыщая их серийными периодами, применяя жесткие, атональные звучания в далеких регистрах, диссонансные аккорды. Увлекался джазовой музыкой, видя в ней множество чисто импровизационных возможностей.

Богатырев лишь выжидал снисходительно. Чувствовал: природа дарования Овчинникова лежит в иной плоскости, корни, связывающие его с классической русской и европейской музыкой, с тональной системой — глубоки и прочны.

А студент искал, мучился... В те годы он много, запоем читал, открывая для себя попеременно то Шопенгауэра, то Ницше. Штудировал работы Вагнера «Опера и драма», «Искусство и револю-

¹ «Воццек» — опера А. Берга.

ция», читал письма, дневники, разбираясь в сути его оперной реформы. Он стал увлекаться русской историей, русскими философами, перечитывал уже новыми глазами романы Толстого и Достоевского, особенно вдумываясь в те страницы, где утверждались идейные и эстетические принципы великих художников.

Овчинников продолжал работать над новой одночастной Симфонией для большого состава. Позже он назовет ее Первой — и не случайно. Эта симфония как бы ознаменовала новый этап в его творчестве.

— Традиционные, установленные веками музыкальные закономерности — тональный план, контрапункт — возымели надо мной прежнюю власть. Я, если можно так выразиться, вернулся к истокам, русской и европейской классике. Поначалу было тревожно, я даже считал свою Первую симфонию отступлением, чуть ли не ретроградством, но в глубине души чувствовал: это верный путь. В кино-музыке, которую я тогда начал писать, еще применял приемы алеаторики, например, в «Ивановом детстве», частично в «Войне и мире». Но выбор уже был сделан — и навсегда.

Первая симфония ми-бемоль минор открывается медленным, мрачным вступлением-шествием оркестра, сразу определяющим всю атмосферу сочинения: мрачно-трагическую (Возникают ассоциации с «Франческой да Римини» Чайковского — дорога в ад). Медленно созревает зерно главной темы — грозной, маршеобразной. Ровное нагнетание динамического начала сопровождается взрывами, ударами литавр, всполохами, вскриками в оркестре. Короткий лирический эпизод (с арфой) прерывается новым «знаком судьбы» (литавры). Средняя часть симфонии — острое скерцо танцевального характера, но танец этот — не веселый, праздничный, скорее *danse macabre*¹, хотя его дважды прерывают нежные лирические островки (струнные и арфа), и снова — неудержимый стремительный бег. Куда? В какие пропасти земли, в какие бездны духа? За этим «бегом» наступает все же некоторое успокоение страстей, мрачная образность сменяется просветлением и торжественным финалом, словно солнце, долго пробиваясь сквозь плотные тучи, с усилием разорвало их и осветило землю.

Симфонию горячо приняли не только слушатели, но и музыканты, многие видели в ней залог будущего расцвета молодого дарования. Действительно, вскоре можно было услышать его сюиты. На протяжении почти пятнадцати лет Вячеслав Овчинников неоднократно обращался к этому популярному жанру. Так, с 1956 по 1972 год он создал шесть симфонических сюит. Почти все они обращены к миру детства и юности. В них проявился яркий мелодизм, радостное, оптимистичное, первозданное восприятие мира. Сюиты по большей части монотематичны, они пронизаны одной доброй идеей: мир необъятен, прекрасен и непостижим! Первая сюита — праздник лета, солнца, природы, пышной и цветущей. В остальных раскрывается многообразный и романтический мир ребенка и под-

¹ *Danse macabre* — пляска смерти.

ростка, его горести, обиды, веселье. Овчинников как бы продолжает традиции детской музыки Шумана, Чайковского. В названиях пьес, естественно, встречаются — Марш, Жалоба, Шутка, Прыгалки, Аквариум, Грустный вальс. Отличают эти сюиты сложность и яркость инструментовки (в третьей введен электроорган), богатая фактура, жанровое разнообразие, раскрывающее огромный и сложный мир души маленького человека, но именно современного!

Киноэпопея «Война и мир». Встреча с прозой Толстого, его могучим гением, его пониманием истории, сущности и первопричин человеческих поступков была для композитора событием огромной важности. И еще одна важная встреча — с режиссером Сергеем Бондарчуком.

В четырехсерийную эпопею Бондарчука «Война и мир» музыка Овчинникова вошла важнейшим и органичным компонентом, без нее не было бы создано той атмосферы века, его событий, точных характеристик героев, общего героико-патриотического, лирического и глубоко народного строя картины. Овчинников работал над музыкой фильма с полной самоотдачей. Один за другими рождались номера-эпизоды: торжественный полонез, нежно-смятенный, чистый, задумчивый вальс Наташи, мощные хоры, громогласный «виват» в честь победы русского оружия, напряженная сцена боя под Шенграбеном, медлительные балльные танцы и веселый русский перепляс.

К концу 60-х годов Овчинников, помимо киномузыки, был уже автором трех симфоний, пяти оркестровых сюит, пьесы «Памяти Равеля», увертюры «Русский праздник» и «Фестиваль», целого ряда камерных и хоровых сочинений, романтического Вальса-поэмы, где драматическая напряженность и лирическая возвышенность соединяются в романтическом полетном вихре (этот вальс композитор, по его признанию, посвятил самому дорогому человеку на свете — матери). Вальс-поэма продолжает традиции прекрасных русских симфонических вальсов: Вальса-фантазии Глинки, вальсов из симфоний Чайковского. Было очевидно, что при всем жанровом разнообразии, наиболее впечатляюще композитор проявляет себя в крупной форме, преимущественно симфонической, мыслит масштабно, широко. Симфония и оратория стали основными направлениями его творчества.

1973 год. Колонный зал Дома союзов. Здесь в торжественной обстановке проходит вечер, посвященный 100-летию со дня рождения Сергея Васильевича Рахманинова. В переполненном зале — музыканты, актеры, ученые, космонавты. Среди гостей — приехавшие из-за рубежа потомки композитора. В концерте исполняется «Элегия памяти Рахманинова» композитора Овчинникова. За пультом — дирижер Овчинников. Успех был полным. Зал восторженно аплодировал автору и дирижеру. С этого дня началась интенсивная исполнительская деятельность Овчинникова-дирижера.

Дирижированием Овчинников «заболел» давно. Окончив консерваторию в 1961 году, он совершенствовался как композитор в аспирантуре у Т. Н. Хренникова и одновременно посещал класс извест-

ного педагога, наставника многих дирижеров профессора Лео Морицевича Гинзбурга. Занимался у него два года.

Во время работы над фильмом «Война и мир» Бондарчук предложил Овчинникову самому продирижировать БСО радио и оркестром Московской филармонии при озвучивании четырех серий фильма. Так еще в середине 60-х (последняя серия фильма вышла в 1967 году) Вячеслав Овчинников стал пробовать силы в профессии, ставшей для него впоследствии не менее дорогой, чем композиция, — дирижировании. Но на симфоническую эстраду он рискнул выйти лишь в 1973 году.

— Это была как бы «десятилетняя репетиция с оркестром», говорит он.

С 1973 года Овчинников-дирижер начал интенсивно выступать во многих городах нашей страны. Его репертуар рос от концерта к концерту. Кроме собственных сочинений, он исполнял произведения Баха, Бетховена, Вагнера, Брамса, Глинки, Дворжака, Сибелиуса, Рахманинова, Рихарда Штрауса, Чайковского. Начались записи на пластинки: советской фирмой «Мелодия», американскими «Каламбия» и «Capital», японскими «Тосиба» и «Victor», немецкой (ФРГ) «Ariola».

«Если большой композитор серьезно занимается исполнительской деятельностью — писала газета «Руде право» о концертах Овчинникова в Праге — он достигает значительно большего, чем только интерпретатор. Эти слова Г. Нейгауза в особенной степени относятся к В. Овчинникову».

— Овчинников, несомненно, один из талантливейших советских композиторов. Но и как дирижер он проявил себя ярко и убедительно. Его концерты, когда он дирижирует, привлекают внимание любителей музыкального искусства, залы на его концертах полны, у него такой дирижерский, исполнительский темперамент, который захватывает аудиторию, — говорит Тихон Николаевич Хренников.

В дирижерском облике Овчинникова отчетливо проявлялись черты его личности, характера — стихийность, эмоциональность, волевой характер.

Большим событием для Овчинникова стало исполнение любимой им с детства Шестой симфонии Чайковского.

«В этот вечер я сделал для себя открытие в музыке, которую до сих пор, казалось бы, хорошо знал, — писал Сергей Бондарчук, — в каждом такте ощутима энергия, не искажающая классику, а лишь усиливающая заключенный в ней духовный потенциал» (Смена, 1975 № 13).

В течение двух лет в Японии сделано несколько записей произведений Бетховена и Чайковского (дирижер В. Овчинников). В связи с выходом пластинок японская критика писала: «Взошла новая звезда — Вячеслав Овчинников. Исполнение демонстрирует неукротимую жизненную мощь его таланта, которая не может оставить равнодушным слушателя. Это, как взрыв энергии, ошеломляющий шквал музыки. Ощущаешь лишь величие — без мелочей...

Мощь, жизненность, одухотворенность — это хочется отметить особо. Оркестр звучит с глубинной затаенной силой. У Овчинникова — выдающийся талант управлять оркестром, он удивительно тонко чувствует каждый инструмент. Слушатели, внимающие оркестру под управлением Овчинникова, получают истинное наслаждение!..»

Восторженность критики, может быть, слегка преувеличенная, все же имела основания: Овчинников, действительно яркий, темпераментный, талантливый дирижер.

В начале семидесятых годов в Болгарии был организован болгаро-советский клуб творческой интеллигенции. На одно из заседаний был приглашен член этого клуба Вячеслав Овчинников. Он выступил в дискуссии, посвященной эстетическому воспитанию молодежи, с развернутой речью. А вскоре изложил свои мысли в статье «Размышления об искусстве», помещенной в советско-болгарском журнале «Дружба» (издается совместно издательствами «Молодая гвардия» и «Народна младеж»). О чем эти размышления? О личности художника. О национальном характере искусства как главном условии всякого творчества. О традициях. О простоте и сложности музыкального языка.

«Тот, кто позволит себе сегодня заговорить с помощью простых (не примитивных) средств, становится на «путь дерзаний», ибо сложное становится на пути простого, сложное стало модой. Никакая смелость, дерзость, изобретательность не помогут человеку, духовно бедному, выйти за пределы заурядности. Бедой нашего времени стало постоянное стремление к «новаторству»... перенесение с вопроса «что» на вопрос «как?».

Это был спор с авангардистскими направлениями в музыке, отрывом от национальных корней. Идеи, выдвинутые Вячеславом Овчинниковым в ту далекую теперь пору, остались для него неизбывными.

Недавно в одном из концертов мне довелось услышать Вторую симфонию Вячеслава Овчинникова для струнного оркестра. Судьба этой симфонии, как, впрочем, многих сочинений этого автора, примечательна. Овчинников часто возвращается к старым сочинениям, переделывает их, а бывает — и вовсе уничтожает. Так исчезли из списка сочинений Югославская сюита, концерт для оркестра «Русские песни», Концерт для скрипки и оркестра. Это — признак строжайшей самокритичности автора.

Вторая симфония ми-бемоль минор в первом варианте была написана в 1955 году, еще до поступления в консерваторию (вторая редакция — 1972—73 гг.). Теперь она стала репертуарной — ее включают в программы дирижеры, она звучит по радио, да и сам Овчинников, кажется, вполне доволен своим созданием.

Симфония трехчастна. Первая тема — плач — вырастает в широкий драматический распев оркестра. Сумрачный колорит и напряженность второй части (Scherzo Allegretto) как бы переносит нас в современный мир в «его минуты роковые». Медлительная «поступь» струнных переходит в стремительный «бег», острая

скерцозность этой музыки тревожна, мучительна... Финал — важно-торжественный, широко-распевный, но и здесь явственны отзвуки драматических коллизий 1-й части, трагические нотки. Разрешения в финале так и не наступает — в конце его как бы недоумение, вопрос...

Совсем иной «склад» в увертюре «Русский праздник». Здесь раздолье, разгул веселья, шум и гомон площадей, наигрыши народных инструментов сменяются короткой грустной русской песней — и снова безудержный общий пляс, хороводы, веселье. Темы песен и плясовой кажутся с детства знакомыми, а между тем — ни одной заимствованной мелодии! Все овчинниковские.

Россия, ее история, ее герои и зодчие — русская тема все глубже, настойчивее входила с каждым годом в его сочинения, стала главной, основополагающей в творчестве. Тема огромная, масштабная. Очень помогла ему утвердиться в этом направлении работа над фильмом «Андрей Рублев». Высвечивались главные вехи и эпизоды русской истории, характер народа, деяния великих его сыновей, тех, кто возглавлял исторический и культурный прогресс России.

«Героическое прошлое и величественные свершения наших дней, неповторимая, берущая за душу природа, русские люди, положившие жизнь на алтарь отечества, творившие и творящие его историю, непреходящие духовные ценности нации, партия, ведущая народ к светлой цели, — вот о чем его музыка»... (Певец России, Ленинская смена (Горький). 1978, 11 апр.).

В 1973 году Овчинников создает ораторию «Гимны Отечеству» (стихи Л. Васильевой). Яркие, лирические гимны — признание в сыновней любви к Родине, ее героическому прошлому и сегодняшнему дню. Восхищением подвигом первого космонавта, гордостью за народ — первооткрыватель космоса пронизана и поэма для хора и симфонического оркестра «Юрий Гагарин».

В 1975 году Овчинников пишет кантату «Песнь-баллада о строителях БАМа» для баса, хора и симфонического оркестра (стихи Л. Васильевой). Незадолго до этого Овчинникову довелось увидеть строительство этой дороги в самом начале, на западном ее участке (статья в газете «Сов. культура», 1974, 10 сент.). Вместе со строителями треста «Ангартстрой» проехал композитор по участку от Усть-Кута до села Казачинского к будущему (а теперь уже настоящему) поселку Магистральный. Композитор восхищался скромностью и мужеством строителей, их тягой к духовным ценностям, красоте. Как дорогую реликвию хранит Вячеслав Александрович фотографию, подаренную учетчицей Светланой Волгиной: иркутский отряд во главе с Василием Сердюком вступает на землю будущего Магистрального, у каждого — в одной руке чемодан, в другой — связка книг. А как восторженно слушали бамовцы музыку Глинки, Чайковского, Рахманинова!

Трехчастная кантата по своей драматургии приближается к сонатно-симфоническому циклу. Первая часть «Песнь строителей

БАМа» начинается с неторопливого развертывания действия: перед нами проходят картины могучей и бескрайней Сибири, еще не покоренной людьми. Песню-раздумье, которую ведет солист, поддерживает хор, и она переходит в марш гимнического характера:

Годы промчатся,
И по БАМу пройдут поезда...

Мощный разлив оркестра, напряженные ритмы придают концовке части активный, волевой характер. Вторая часть — это сегодняшний день БАМа. Тогда, в 75-м, композитор уже видел сквозь развалы лесов, морозы и дым костров новый путь, проложенный строителями. Хор и оркестр имитируют стремительное движение поездов. Часть озаглавлена «Поезда идут по БАМу». В третьей, заключительной, медлительно-медитативной, снова возникают картины родной природы, тема первой части проходит в медленном, задумчивом темпе. Это — воспоминание, раздумье о силе и героизме молодых строителей, их трудных победах. Она названа композитором «Вечная слава героям-строителям». Кантата едина по своему интонационному строю, она монотематична, что придает сочинению единство и цельность, характер романтически-взволнованный и мощный.

Героическая тема народного подвига выражена композитором и в музыке к кинофильму «Они сражались за родину» (режиссер С. Бондарчук.) Музыка усиливает драматическое содержание ленты, она — ее необходимый выразительный компонент. Не раз в авторских концертах Овчинникова исполнялся оркестрово-хоровой фрагмент «Вечная память» — мужественный, скорбный реквием погибшим в боях за Отчизну.

За «Песнь-балладу о строителях БАМа» и музыку к кинофильму «Они сражались за Родину» композитор Овчинников в 1977 году был удостоен звания лауреата премии Ленинского комсомола.

Но не только за эту музыку была присуждена высокая премия. Овчинников не мог и не может оставаться в стороне от событий дня. Он — член культурной комиссии Советского Комитета защиты мира, член совета советско-болгарского Клуба творческой интеллигенции, член Президиума Центрального правления советско-кубинского общества дружбы, член жюри ряда конкурсов дирижеров, в том числе имени Вацлава Талиха в Праге, член Общества солидарности с чилийской демократией.

С авторскими и дирижерскими концертами он побывал в Чехословакии, Югославии, Монголии, Мексике и других странах. В Югославии два года провел в работе над фильмом «Битва на Неретве». Советский комитет защиты мира вручил ему медаль «Борцу за мир», английское общество международных премий наградило золотой медалью. Но самые дорогие награды вручила Родина — Орден Трудового Красного Знамени и две премии: Московского и Всесоюзного Ленинского комсомола. В 1986 году за большие заслуги

в области музыкального искусства Вячеслав Александрович Овчинников удостоен звания народного артиста РСФСР.

Весной 1986 года в авторском концерте в Большом зале московской консерватории Овчинников представил свое новое масштабное сочинение — Четвертую симфонию. В это время он работал, снова с Бондарчуком, над музыкой к фильму «Борис Годунов». Четвертая симфония — результат обращения композитора к великой пушкинской трагедии. Подзаголовок симфонии — «По прочтении драмы А. С. Пушкина «Борис Годунов».

«Перед нами предстает музыкальная фреска, яркая и полнозвучная, лирическая и эпическая одновременно, полная борения страстей и сильных характеров. В ней как бы сливаются воедино история и судьба отдельного человека. Трагедия живет в ней рядом с надеждой, боль с радостью, а звонкая песнь колоколов перекликается с траурными аккордами. В пушкинской исторической драме композитор нашел все то, что отвечало его идейным творческим устремлениям, — глубокую народность образов, реалистически масштабную обрисовку эпохи, мощный драматизм характеров и столкновений. И живую душу «человеческую» с ее вечным тяготением к добру» (Г. Заостровцев// Сов. культура, 1986, 3 июня).

На письменном столе и на рояле Вячеслава Александровича несколько работ. Он одновременно правит партитуру и голоса одного сочинения, редактирует переиздание другого. Завершена работа над монументальной ораторией «Сергий Радонежский», в стадии оркестровки опера об еще одном, милом сердцу герое — тонком и удивительно русском поэте Алексее Кольцове. Продолжается работа над оперой «Маскарад» по драме М. Лермонтова. Вышло из печати новое сочинение — Симфонический альбом для юношества. Закончено озвучивание новых фильмов: «Борис Годунов» на студии «Мосфильм»¹ (режиссер С. Бондарчук), «Багратион» (режиссер Г. Чохонелидзе) и «Певец России» (режиссер В. Панин).

Овчинников торопится. Предстоят гастроли по городам Советского Союза, за рубежом, фондовые записи. Только что вышла пластинка с записью Пятой симфонии Чайковского.

В наших беседах было немало интересного. Овчинников много читает, он постоянно в кругу современных философских, искусствоведческих, общественных проблем, мнение его о том или ином предмете, человеке, событии часто спорное, парадоксальное, но всегда свое, незаемное. Убеждения — тверды.

«Вячеслав Овчинников, — писал о нем в свое время Георгий Свиридов, — один из тех немногих композиторов, которые имеют свою собственную интонацию. Это русский композитор, музыка его очень русская не только по темам, о которых он пишет, но и по интонационному строю своему. Но он не останавливается на этой традиции, он продолжает ее дальше».

¹ Фильм вышел на экран в 1986 году.

ОСНОВНЫЕ СОЧИНЕНИЯ

Музыкально-сценические произведения: На заре туманной юности. Опера (лирическая драма) в 2-х актах. Либретто автора и Л. Васильевой. 1970—1982. Песнь песней. Балет. По рассказу А. Куприна «Суламифь». 1988. Война и мир. Балет. По одноименному роману Л. Н. Толстого.

Симфонические произведения: Первая симфония. Одночастная. 1956—1957. Альбом для детей и юношества. Шесть симфонических сюит. 1955—1972. Пьеса памяти М. Равеля. 1956. Вторая симфония (для струнных) в 3-х частях. 1955. Вторая редакция. 1972—1973. Фестиваль. Симфоническая поэма. 1957. Ярмарка. Симфоническая картина. 1957. Русский праздник. Увертюра. 1960. Третья симфония в 4-х частях. 1964—1982. Сюита к кинополюе «Война и мир». 1967. Вальс-поэма. 1969. Траурная музыка. 1972. Четвертая симфония. По прочтении «Бориса Годунова». 1986. Концерт для виолончели с оркестром. 1989.

Кантатно-ораториальные произведения: Осеннее. Баллада для смешанного хора и оркестрового ансамбля. Стихи Вл. Фирсова. 1958. Сергей Радонежский. Оратория для хора, симфонического оркестра и солистов. 1958—1978—1985. Элегия памяти С. В. Рахманинова. Для сопрано, хора и оркестра. 1973. Песнь-баллада о строителях БАМа для баса, хора и оркестра. Стихи Л. Васильевой. 1974—1975. Юрий Гагарин. Героическая поэма для хора и симфонического оркестра. 1974. Времена года. Оратория для хора, солистов и симфонического оркестра. 1982. Произведения для хора *a cappella*: Маленькая баллада. Стихи Р. Бернса, перевод С. Маршака. 1955. Вокализ. 1955. Ветер принес издали. Стихи А. Блока. 1955. Там неба освещенный край. Стихи А. Блока. 1973.

Камерно-инструментальные произведения: Баллада. Для скрипки и фортепиано. 1960. Первая сюита для фортепиано (хор, прелюдия и fuga). 1960. Ave Maria. Для ансамбля скрипок, двух арф (или одного рояля) и ансамбля виолончелей. (Вариант для голоса и того же состава). 1960. Вторая сюита для фортепиано. 1960. Японская поэма. Для скрипки и фортепиано. 1966. Соната для скрипки и фортепиано. 1966. Напев. Для скрипки и фортепиано. 1964. Метаморфозы. Соната для фортепиано памяти Г. Г. Нейгауза. 1970. Альбом для детей и юношества для фортепиано. 1985. Камерно-вокальные произведения: Вокальный цикл на слова древних японских поэтов. 1956—1959. Романсы на слова А. Пушкина, М. Лермонтова, А. Кольцова, А. Майкова, И. Бунина, А. Блока, Г. Гейне. 1961.

Музыка к кинофильмам: Каток и скрипка. Мальчик и голубь. Иваново детство. Война и мир (4 серии), Андрей Рублев (2 серии). Первый учитель. Долгая счастливая жизнь. Как стать мужчиной. Земля. Арсенал. Звенигора. Это сладкое слово свобода (2 серии). Авария (2 серии). Дворянское гнездо. Пришел солдат с фронта. Они сражались за родину. (2 серии). Степь (2 серии). Багратион (2 серии). Певучая Россия (2 серии). Дорога к морю. Борис Годунов (2 серии). И другие. Всего ок. 40.

Аранжировки хоров С. В. Рахманинова для хора и симфонического оркестра. «Весенние воды». ор. 15. Аранжировка романса С. В. Рахманинова для восьмиголосного смешанного хора и большого симфонического оркестра. То же. Для симфонического оркестра. Обработки народных песен для хора и оркестра.

ЧАСЫ И МГНОВЕНИЯ ТВОРЧЕСТВА



За вокальный цикл «Мы с тобою, товарищ!» и ряд молодежных песен композитору ТАРИВЕРДИЕВУ Микаэлу Леоновичу (г. Москва) присуждена премия Ленинского комсомола 1977 года.

Наша первая беседа с Микаэлом Леоновичем Таривердиевым началась с того, что он заявил:

— Я бы не хотел, чтобы в очерке сообщались подробности моей биографии. Музыка — вот паспорт композитора.

Однако законы жанра обязывают. Поэтому буду по возможности краткой.

Микаэл Леонович Таривердиев родился в Тбилиси 15 августа 1931 года в семье служащих (отец — экономист, мать — педагог). Учился в Тбилисской музыкальной школе-десятилетке, затем в музыкальном училище. В 1952 году приехал в Москву, поступил в Государственный музыкально-педагогический институт им. Гнесиных в класс композиции А. И. Хачатуряна, окончил в 1957-м. В 1958 году был принят в члены Союза композиторов СССР. В 1960-м стал членом Союза кинематографистов СССР. Он автор четырех опер, пяти балетов, большого числа вокальных циклов, инструментальных сочинений, песен, музыки к кино и телефильмам. Таривердиев — лауреат Государственной премии СССР (1977), народный артист РСФСР (1986).

Это анкетные сведения. За ними — человек, художник, композитор. За ними — тридцать лет творческой жизни, труда. Искания, ошибки. Яркие удачи, споры с самим собой, радости, неудовлетворенность.

В представлении широкой аудитории слушателей-зрителей и даже иных профессионалов имя Микаэла Таривердиева прежде всего связывается с его киномузыкой, песнями. Распространенное, но досадное заблуждение! Действительно, популярность его началась с кинофильма «Человек идет за солнцем», как лучами, пронизанного поэтичной, детски-наивной, словно парящей над землей, музыкой. А после телесериала «Семнадцать мгновений весны», фильмов «Ольга Сергеевна», «Ирония судьбы, или С легким паром!» имя Таривердиева знали уже миллионы. Его песни и мелодии распевали повсюду. На радио и телевидении раздавалось множество звонков с просьбой повторить; ведущие эстрадные певцы включали их в свой репертуар. Это была не просто известность, но — слава! Вот оно, порой неожиданное воздействие средств массовой коммуникации. Однако сам Таривердиев, несмотря на большую и многолетнюю работу в кино и на телевидении (сейчас он автор музыки к более чем восьмидесяти фильмам), вовсе не считает себя кинокомпозитором. Да и по мнению коллег-музыкантов, исполнителей-вокалистов, многих почитателей серьезных жанров, Таривердиев давно и прочно завоевал позиции большого и оригинального мастера камерно-вокальной музыки.

Еще в институте учитель Таривердиева выдающийся композитор и замечательный педагог Арам Ильич Хачатурян первым обнаружил доминанту таривердиевского дарования — камерность и всячески ее поощрял. По заданиям мастера Микаэл написал ряд камерных сочинений: полифоническое трио, циклы романсов; «Акварели» на стихи японских поэтов и «Грустные песни» на стихи А. Исаакяна, новеллеты для фортепиано.

Огромным событием для молодого композитора стал тот день, когда выдающаяся советская певица Зара Долуханова спела в Большом зале консерватории его вокальные циклы на стихи Л. Мартынова, Б. Ахмадулиной, «Скирли» (сказки) на стихи М. Малишевского, а потом исполняла их в других городах и за рубежом.

«Самое интересное сегодня в творчестве Таривердиева — его вокальные циклы», — писал еще в 1966 году искусствовед А. Вартанов в статье «Песня и стих» в журнале «Эстрада и цирк».

Мастером вокальной музыки назвала Таривердиева В. Васина-Гроссман — крупнейший теоретик и историк камерно-вокального жанра. Высоко оценивая достижения композитора в области камерно-вокальной музыки, она писала о многообразии его музыкального языка, новизне стилистических приемов, глубоком подтексте многих его песен-романсов, строгом отборе средств, соответствующих главной задаче: синтезу поэзии и музыки (статья «Мастер вокальной музыки» // «Коммунист» (Ереван) 1981. 14 ноября).

И еще одна очень характерная цитата: «Если искать сферу, которая бы аккумулировала в себе важнейшие художественные принципы Таривердиева, то таковой окажется, пожалуй, внешне куда более скромный жанр. Однако именно его сильное «облучение» испытывает на себе опера, инструментальный концерт, песня, музыка для драматического театра и кино. Речь идет о камерно-вокальном цикле..., который в представлениях не только любителей, но и многих профессионалов о Таривердиеве и его творчестве... оказывается нередко если не забытым, то отодвинутым на второй план более массовыми по своей природе жанрами кино и песни». (А. Цукер. «Синтетичность художественных исканий», // Сов. музыка, 1983, № 8).

О камерно-вокальной музыке Таривердиева немало говорили, писали и продолжают спорить. Ведущие наши вокалисты, такие, как З. Долуханова, Н. Лебедева, Е. Камбурова, исполняют ее в концертах. На многих вокальных конкурсах и фестивалях звучат романсы Таривердиева. Но велика сила инерции! Вот, например, несколько лет назад телезрители с некоторым даже удивлением открыли для себя камерно-вокального Таривердиева, услышав в авторском исполнении цикл благородных и возвышенных романсов «Сонеты Шекспира» — восемь маленьких драм о любви и ревности. Но тут же словно и успокоились, обнаружив, что и эти романсы написаны к телефильму! («Адам женится на Еве» по комедии Р. Штраля. Режиссер В. Титов.)

Итак — вокальные циклы Таривердиева. Вот где проходит магистральная линия исканий и творческого самовыражения композитора, вот в каком тигле выплавлялся своеобразный таривердиевский стиль, его приемы, его находки!

Созданные на протяжении почти тридцати лет вокальные циклы композитора должны стать предметом гораздо более широкой пропаганды, ибо их место в нашей камерно-вокальной музыке значительно и весомо. Их не должна заслонять ни киномузыка, ни песня.

Камерно-вокальный цикл, одна из наиболее распространенных и, пожалуй, господствующих в наше время форм вокальной лирики, в творчестве Таривердиева претерпел целый ряд качественных изменений. В нем отразились тенденции, характерные для первых послевоенных десятилетий советской музыки, не только серьезной но и так называемой легкой: усложненность языка, применение новых средств выразительности, влияние различных направлений и жанров современного музыкального искусства (и не только музыкального, но и театра, кино, живописи).

Впервые это можно было ощутить в юношеском цикле «Аквадели» на стихи японских поэтов (1957). В этих тонких, словно начертанных китайской тушью миниатюрах изящество, воздушность, зыбкость вокальной линии оттенялись нежной, прозрачной фактурой сопровождения. В них была попытка раскрыть трепетность душевных движений героев, некая недосказанность, философичность, свойственная древней японской поэзии.

Представляют интерес циклы на стихи А. Исаакяна «Грустные песни» и В. Маяковского — из ранних его стихотворений, где композитор широко применяет речевую ритмизованную декламацию.

60-е годы отмечены тремя вокальными циклами: на стихи Л. Мартынова (1962), Е. Винокурова (1963—1964) и Б. Ахмадулиной (1963) — все очень разные, но в то же время несущие в себе общие признаки романсов того десятилетия. Они решены разнообразными вокальными средствами: здесь и речитатив, и гибкая вокализация, интересная фортепианная партия. В мартыновском цикле раскрылся изобразительный дар автора, но скорее акварелиста, чем живописца: импрессионистическая трепетность, «размытость», некая статичность отличают первый романс-пейзаж «Вечерело». Стремителен бег и журчание потока во втором — «Воде»; трепет, колдовская пляска листьев под налетевшим ветром в третьем — «Листьях». Но здесь не только любование звукоизобразительностью — романсы создают у слушателя острые эмоциональные состояния, композитор вместе с поэтом обнаруживает философский подтекст событий, заставляет нас задуматься над проблемами бытия. Музыка этих романсов, поначалу как бы чисто изобразительная, неизбежно приводит к выводу-афоризму, заложенному в стихах, и природа, очеловеченная поэтом и композитором в этих маленьких сюжетах, живет, мыслит, страдает... Ну, например: после стремительного, безудержного бега коротких насмешливых фраз:

Ей жизни не хватало —
чистой
дис-тил-ли-ро-ван-ной
воде!

наступает неожиданное разрешение-вывод в классической фортепианной каденции.

В трех романсах на стихи Б. Ахмадулиной господствует «открытый всем ветрам и чувствам» образ юной героини. В контрасте ритмов, неожиданной смене жанров, в напряженности вокальной речи, то гневной, то нежной, то ироничной проступают контуры колючего, незащищенного и отчаянного женского характера («Пятнадцать мальчиков», «Вальс», «Я думала, что ты мне враг»). Иные приемы, иной интонационный строй — в цикле на стихи Е. Винокурова. Таинственная напряженность пронизывает первый «Я ловил ощущение» — доверительный рассказ о предчувствии, поиске поэтом неуловимого вдохновения. «Окна» — грустное, оттеняемое ритмом «шага» в аккомпанементе воспоминание о детстве, его наивных романтических представлениях о «доме с золотыми окнами».

Просто-напросто были закатом
окна в доме освещены...

И наконец — напряженность, взрыв отчаяния и тихая безнадежность в романсе «Я лицо твоё стал забывать».

Композитор представляет нам маленькие драмы, своеобразные оперные монологи или романсы-раздумья, связанные сю-

жетом, характером героя или общей философской концепцией. В этом их единство и цельность.

Всякий ли раз композитора «преследовали удачи?» Разумеется, нет, да это и невозможно. Критика не всегда была к нему благосклонна. Его цикл на стихи В. Маяковского вызвал разноречивые мнения, и до сих пор в его оценке нет единства. Композитора упрекали также в несоответствии музыкального решения образу цветаевской героини, бунтарки, безоглядной в страсти и ненависти (два романа 1963 года «Вчера еще в глаза глядел» и «Попытка ревности»). Остались почти неизвестными слушателю его вокальные циклы на стихи С. Кирсанова, М. Малишевского, Л. Ашкенази, Э. Хемингуэя. А ведь в этих по-своему самодостаточных, хотя и разных по художественному уровню сочинениях зарождался и вырабатывался индивидуальный, интересный стиль композитора!

Может быть, он так и продолжал бы свои поиски только в камерном жанре, если бы не случай (конечно же, счастливый!), который определил во многом род деятельности и направление стилизованных поисков композитора на большой — более чем два десятилетия — период его творческой жизни.

Таривердиев был тогда еще студентом пятого курса. Однажды в институте имени Гнесиных появились молодые ребята, выпускники ВГИКа Георгий Шенгелая, Алексей Курочкин, Борис Рыцарев. Ищали композитора для своего дипломного фильма. Кинули клич: кто хочет написать музыку? Никто не захотел — у всех забот по горло, экзамены, репетиции. Вызвался Микаэл Таривердиев. Его повели на студию. Показали отснятый материал, дали прочесть сценарий. Фильм назывался «Человек за бортом». Он решил попробовать. Написал увертюру, несколько песен. Режиссеру музыка понравилась. Но сам автор был недоволен, он считал ее громоздкой, нарочитой. И когда Микаэлу предложили озвучить фильм «Юность наших отцов» по роману А. Фадеева «Разгром», он был рад возможности что-то исправить, поискать в киномузыке новое.

Молодой композитор не предполагал, что эти фильмы будут первыми погружениями в тот «бездонный омут», из которого нет возврата, — кинематограф. Отказаться от работы в кино он уже не сможет долгие годы. Из музыки к кинофильму «Юность наших отцов» он сделал симфоническую сюиту и представил ее в качестве дипломной работы (1957.) Далее последовали кинофильмы: «Из пепла», «Дороги зовут», «Десять шагов к востоку», «Длинный день», «Добро пожаловать». Музыку приходилось писать разную: эпическую, героико-романтическую, грустную, смешную. Это была отличная школа! Этапными стали для него два фильма: «Человек идет за солнцем» и «Мой младший брат».

Именно в фильме «Мой младший брат» (режиссер А. Зархи, «Мосфильм») впервые появились элементы, ставшие впоследствии постоянными спутниками стиля Таривердиева: неожиданный,

непривычный тип взаимоотношений между вокальной партией и партией сопровождения; речитатив, даже пение-говор и прелюдиеобразный аккомпанемент, включение в него приемов, характерных для музыки барокко, так называемых «бахизмов». Но в этом не было нарочитости: стилистику фильма, построенную на противопоставлении поэзии и прозы жизни, романтического идеала и обывательского практицизма, композитор выразил контрастом двух музыкальных сфер: бытовых и возвышенно-поэтических (органная токката Баха, музыка самого автора). Позже он широко использует эти приемы в самых различных жанрах.

Таривердиев вырабатывал свои принципы киномузыки. От озвучивания отдельных эпизодов в том или ином характере он шел к общему музыкально-драматургическому решению. От широких масштабных полотен убежденно повернул в сторону поэтического кинематографа. Возвышенный, доверительный, даже интимный тон высказывания преобладал теперь в его музыке к фильмам и песням, которые были не столько песнями, сколько выразительными монологами, размышлениями. Особенно это качество проявилось и развилось при встрече с телеэкраном: стилистика телефильмов с их неторопливым развертыванием действия, многозначительностью крупных и замедленных планов, обращенностью не ко всем зрителям вместе, как в кинозале, но к каждому в отдельности — как нельзя более соответствовала лирическому дарованию Таривердиева.

...Кажется, это было совсем недавно. В то памятное лето 1973 года Центральное телевидение показывало нам сериал «Семнадцать мгновений весны» (режиссер Т. Лиознова). В течение двенадцати вечеров мы не отрывались от голубых экранов, восхищались отважным Штирлицем, ненавидели хитроумного Мюллера, мы, как дети, ждали: поймут? разоблачат, удерет?.. Вместе с героическими подвигами разведчика, тайными событиями последних дней войны, вместе с сюжетом в наше сознание вошла музыка. Странно простая. Проникновенная и грустная. Щемяще-нежная. Мы не задумывались — почему она такая? — вроде бы и не соответствующая событиям, происходящим на экране. Но эта музыка была удивительно органична, она создавала волнующую и одновременно успокаивающую атмосферу. Вспомним две основные музыкальные темы фильма: «Мгновения» и «Песню о далекой Родине». Первая — заставка всех двенадцати серий, их пароль. Тема мужества, опасности; вторая — сгусток пронзительной любви к далекой Родине:

Где-то далеко, очень далеко
Идут грибные дожди...

Гражданская тема — основная в фильме — благодаря музыке окрашивалась личными переживаниями героев, приобретала особую человечность. Музыка стала не только важным компонентом фильма, но, пожалуй, «основным цветом» в его эмоционально-психологической палитре... Отличная находка авторов!

А когда один за другим прошли по экранам «Ольга Сергеевна» и «Ирония судьбы», Таривердиева прочно утвердили и записали за «цехом кино» и в отряд песенников, хотя к тому времени — конец 70-х — он был, повторяем, не только автором целого ряда интересных и впечатляющих вокальных циклов и романсов, но создал уже свой, неповторимый, специфический и своеобразный вокальный стиль, точно вписавшийся в «контекст времени», отвечавший потребности людей в открытом и доверительном слове, в некоем сугубо личностном собеседовании о сложных проблемах бытия. И если циклы 60-х годов отмечены влиянием камерной вокальной и инструментальной музыки тех лет с ее усложненным языком, новыми средствами выразительности, то в 70-е годы Таривердиев уходит от романса к пограничному жанру, романсу-песне, романсу-балладе, песне-размышлению. Впрочем, определить жанровую принадлежность того или иного его сочинения и сейчас нелегко.

— Я нередко пишу, так сказать, на стыке жанров. Если это песня, то на стыке жанров романсовой музыки и песни. Если киномузыка — привычной киномузыки и так называемой серьезной. Если камерное сочинение — музыки инструментальной и вокальной, — говорил композитор. «Я думаю, главное, что характерно для творчества Таривердиева — это его романтичность или, это слово мне кажется более точным, — поэтичность, качество, к сожалению, не столь частое в музыке XX века. Определяющим, пронизывающим все его творчество является Поэзия с большой буквы, то есть мир явлений и образов, возвышенных, приподнятых над повседневным, одухотворенных...» — так обобщил творческую индивидуальность Таривердиева народный артист СССР композитор Андрей Петров¹.

«Когда я слушаю эстрадные песни Таривердиева, то мне всегда хочется их петь. Его песни настолько благородны, что их можно включить в сугубо камерный вечер. Замечательно, что в сферу эстрадной музыки пришел композитор камерного плана с безупречным вкусом и чувством меры. Это должно сдерживать поток пошлости, который еще здесь бывает весьма силен», — говорила народная артистка СССР Зара Долуханова².

В 70-е годы Таривердиев так же много и интенсивно работает в кино, пишет песни. Но как бы вторым, малозаметным широкому слушателю, но чрезвычайно важным планом проходят новые вокальные циклы: на стихи А. Вознесенского, М. Светлова. Меняется стилистика романсов-песен, усиливается роль мелодического, доверительно-интимного начала. В новом стиле Таривердиева все отчетливее проступает полифония жанров и приемов: здесь в интересном сочетании переплетаются элементы музыки барокко и современной, так называемой авторской «гитарной» песни, оперного монолога и русского бытового романса, со-

¹ и ² цит. по кн.: Цукер А. Микаэл Таривердиев. — М.: Сов. композитор, 1985 С. 12, 13.

четаются элементы камерно-инструментальных форм с клавирным прелюдированием. Прием «противоречия» между напряженным шепотом, речитативом и мягким мелодичным, импровизационным аккомпанементом укрепляется, становится принципиально важной приметой стиля. Раздвигаются границы жанрового диапазона: в песнях-романсах присутствует теперь публицистика, интимная лирика, музыкальная новелла, философское размышление. В нерасторжимом единстве в музыке Таривердиева сливаются интонации массовых песен, старинного русского романса, театральных «зонгов», «бахизмы».

Но в слове этом главенствуют его собственные, таривердиевские мелодии, его собственные приемы интонирования, и если круг его интонаций, может быть, не слишком широк, то они всегда узнаваемы, их невозможно спутать ни с чьими иными. Его «мелодический круг» лежит в сфере возвышенной поэтической лирики. Недаром отмечают, что мелодии Таривердиева очень красивы. Это не банальная красивость — в них присутствует человеческая душа с ее мечтой о сказочности, романтике, чистоте.

И вот под новый 1977 год на экранах наших телевизоров появился фильм Э. Рязанова «Ирония судьбы, или С легким паром!». Фильм острокомедийный, на грани водевиля, даже фарса, со счастливым «святочным» концом. Все там было забавно, иногда смешно до колик (сцены в бане, в квартире Нади, Ипполит в ванной). Но была там музыка Таривердиева: песни и романсы на стихи замечательных поэтов XX века. Они, эти романсы, за исключением одной песенки «Если у вас нету тети» (стихи придуманы в давние времена студентом ГИТИСа А. Ароновым для капустника), были грустными, душевно открытыми. В них пелось о важных для человека нравственных понятиях и поступках, об отчаянии неразделенной любви, о мужестве, о преодолении неизбежного одиночества, о надежде: «Со мною вот что происходит» Е. Евтушенко, «По улице моей» Б. Ахмадулиной, «У зеркала» и «Мне нравится» М. Цветаевой, «Никого не будет в доме» Б. Пастернака, «Я спросил у ясеня» В. Киршона, «На Тихорецкую» М. Львовского. Эти стихи выбрал вместе с режиссером сам композитор. Написал элегическую, проникновенную музыку. И музыка — именно она! — повернула, изменила характер сценария и пьесы Э. Рязанова и Э. Брагинского, до того прошедшей на многих сценах страны как водевиль, переключила — разумеется, в соответствии с замыслом режиссера, а не вопреки ему! — буффонаду в высоко поэтичный, даже сказочно-романтический ряд. Таково было неожиданное, по принципу контраста, взаимодействие экранного и музыкального образа — и очень впечатляющее! Думается, что полным и долгим успехом фильм во многом обязан музыке.

Помните, как мило пел герой фильма Женя (артист А. Мягков)¹ под гитару:

¹ Романсы в фильме озвучивали Сергей Никитин и Алла Пугачева.

Я спросил у ясеня,
где моя любимая...

В. Киршон

А Надя (польская актриса Барбара Брыльска) отвечала ему так грустно:

Мне нравится, что вы больны не мной,
Мне нравится, что я больна не вами...

М. Цветаева

Это были чисто таривердиевские песни и романсы, стоящие на некоей пограничной жанровой полосе между современной эстрадной песней и бытовым романсом. Развернутые, со сложным интонационным рядом, скупой фактурой сопровождения, они были проникновенно просты и сложны одновременно. Значительная поэзия выводила их из области бытового романса на уровень высокохудожественной вокальной лирики...

Смею думать, что тогда, во время работы и демонстрации фильма никто из киногруппы и зрителей фильма (кроме самого композитора!) не подозревал, что все эти песни-романсы под гитару представляют собой единый, связанный общей темой, настроением и главным развитием — от раздумья, сомнений, горечи к надежде и ожиданию любви — вокальный цикл. В этом легко убедиться, если прослушать их внимательно подряд.

Однако было бы несправедливо считать Таривердиева автором только интимной, как говорили в старину, задушевной лирики. В его арсенале — и вокальная публицистика, и молодежная песня, и шутка, и романтическая баллада, и философский монолог. Вот возвышенно-отрешенная «Музыка»: «Скорби не будет — будет музыка, смерти не будет, будет вечная музыка, музыка, навсегда...» (стихи В. Орлова), поэтический «Маленький принц» (стихи Н. Добронравова), героическая «Гренада» (стихи М. Светлова), суровый «Раненый» (слова Э. Хемингуэя, пер. А. Вознесенского). Широко известны, поются такие песни, как «Песня о Москве», «Дороги зовут», «Песня о весне».

Таривердиев отлично знает и любит поэзию. Эта любовь творческая. Он считает, что, идя от поэзии, ее духа, мысли, надо уметь сочетать ее со своим замыслом, чтобы голос композитора не пропал за стихами. Цель композитора — из двух стихий, поэзии и музыки, как из огня и воздуха, создать нечто третье, новое — вокальное произведение, которое вберет в себя лучшие черты той и другой стихий.

«Как правило, я отталкиваюсь не от самих стихов, а от проблемы, поставленной в них. Признаюсь честно, я не стараюсь раскрывать смысл стихотворения (быть может, это плохо), а пользуюсь стихами скорее как материалом для построения сочинения, где, как мне кажется, существуют два образных ряда — музыкальный и поэтический. Сливаясь, эти образы должны давать

принципиально новое качество, которое не присуще порознь ни стихам, ни музыке...» (интервью журналу «Музыкальная жизнь», 1978, № 18).

Это качество бывает порой неожиданным, не ожидаемым. Микаэл Леонович рассказывал такой эпизод из своей творческой практики:

— Музыку к песне «Память» на стихи поэта-фронтовика Д. Самойлова я писал в майские дни Победы под впечатлением традиционных встреч ветеранов и воспринял строки стихов как дань памяти погибших, памяти о войне. Это и продиктовало интонационный строй и ритм песни.

И память — снег,
И память — дождь...

Песня вошла в фильм «Ольга Сергеевна». Когда же Самойлов прослушал песню, то страшно удивился, его стихи были вовсе не о войне, а глубоко личные, обращенные к женщине. Но песня ему понравилась. Она «состоялась», хотя и в ином ключе.

Таривердиев, по его собственному признанию, имеет дело только с поэзией самого высокого достоинства и почти никогда не пишет музыку для поэтов (то есть избегает всякого рода подтекстовок). В его работе поэзия — стимул для творческого выражения. Предпочитает он поэзию «немузыкальную», со сложной ритмикой, многозначной системой рифм, аллитераций, ломаным стихом (Цветаева, Вознесенский). К стихотворению подходит как автор либретто или сценария: сокращает количество строк, одну из них делает припевом или рефреном, как бы выделяя важную для него (и не всегда для поэта) мысль или чувство. Постоянно, даже назойливо применяет повторы слов, фраз.

Как живется вам с другою?
Так же ли, так же ли, так же ли,
Как мне с другим?

М. Цветаева. «Попытка ревности».

Благодарю, благодарю, благодарю,
Что не умер вчера.

А. Вознесенский. «Заповедь».

В 1977 году Микаэл Таривердиев создает вокальный цикл из восьми песен на стихи Михаила Светлова. Именно за этот цикл и ряд молодежных песен композитор был удостоен премии Ленинского комсомола.

Цикл назван символически «Мы с тобою, товарищ!» Он обращен к предшественникам нынешнего поколения, комсомольцам 20-х, 30-х и 40-х годов. В цикл вошли стихи Светлова разных лет — от 1926 до 1963, предпоследнего года жизни поэта. Все они о молодости, беззаветной преданности Родине, о чистоте помыслов и силе любви.

Мне очень нравится этот цикл. Может быть, он и не совсем соответствует моему представлению о светловской поэзии, состоявшемуся с юности. Это не совсем «мой Светлов». Он — таривердиевский. В нем есть глубокая проникновенность, ностальгическая грусть, некая приглушенность, и вовсе нет мягкой светловской иронии, и того яркого света, что пронизывает солнечными лучами все его стихи и согревает душу надеждой. Эту «приглушенность» усугубляет исполнение (дуэт Г. Беседина и С. Тараненко). Поют они почти шепотом, перемежая его с выразительной вокализацией, аккомпанируют себе сами (гитара, рояль). Стихи разных лет, даже десятилетия подобраны на редкость стройно. Первые две песни — «Далекие красногвардейцы» и «Песня старых комсомольцев» (у Светлова «Первый красногвардеец» и «Грустная песенка») о юности 20-х годов. Это песни памяти. Третья — «Я другом ей не был» — как бы лирический остров — о неразделенной любви. Здесь выделена в припев последняя строфа, на нее возложена основная эмоциональная ноша:

Я другом ей не был, я мужем ей не был,
Я только ходил по следам.
Сегодня я отдал ей целое небо,
А завтра всю землю отдам!

Повторяясь трижды, припев создает атмосферу светлой безнадежности. Следующие пять песен можно назвать песнями мужества. Две из них посвящены поколению Великой Отечественной войны: «Московский военный округ» и «Болота». Другие две — «В разведке» и «Мы с тобою, товарищ» — снова о гражданской. Венчает цикл героическая «Гренада».

На системе повтора одной строфы построена прекрасная песня «Далекие красногвардейцы». Из семи строф стихотворения композитор оставляет три, а шестую делает припевом:

Далекие красногвардейцы,
Мы с вами вроде старики,
Погрейся, погрейся, погрейся
У этой тлеющей строки,
У этой тлеющей строки...

Динамичная и затаенная «В разведке» возрождает романтику гражданской войны. Медленным шагом «болота проходит пехота» и удаляется в бессмертие.

Да, цикл очень таривердиевский. В нем множество интересных находок, колористических, ритмических, жанровых. В цикле, как бы намеченные пунктиром, ощущаются интонации массовых песен 20-х годов, но они «интеллектуализированы, усложнены» (Васина-Гроссман). Тут и ритм походного марша, и ритм скачки, и звучание далеких войсковых труб, и цокот копыт, и грохот уносящейся тачанки. Подражание хоровому пению, дуэт с подголосками, имитации, прием «эхо». Речитатив, шепот, интимно-нежное распевание. Мощная аккордика и простой гитарный аккомпанемент — все эти

приемы «работают», создавая ощущение живущего в нашем сознании недавнего героического прошлого, обращенного в сегодняшний день. О своих сверстниках, «юношах стального поколения», ясным и веселым голосом поведал нам поэт. О них же с любовью, грустью, словно преклоняя колена, напоминает композитор.

И еще об одном маленьком цикле мне хотелось бы напомнить читателю — «Запомни этот мир» (1977) на стихи Андрея Вознесенского. Вызывающая, но лишь кажущаяся таковой, на первый взгляд, «немузыкальность» стихов Вознесенского привлекает Таривердиева постоянно. Голос поэта, то трибунно-громкий, то приглушенный до шепота, бросакая парадоксальность его мыслей, яркая метафоричность, неожиданность ассоциативных сближений и отталкиваний, упругая энергия, гротеск, стремительность ритмов, откровенность, почти обнаженность эмоций соседствуют порой с обыденностью, даже банальностью. Ломаный стих, неожиданность рифм, аллитерации — все это представляет для композитора немалую сложность, но заманчиво!

Композитор не раз обращался к поэзии Вознесенского, с поэтом его связывает и личная дружба. Но не все обращения, на мой взгляд, равноценны, не всегда это — безусловная удача. Для своего цикла Таривердиев выбрал стихи интимные, глубоко личные: «Кромка», «Ностальгия», «Заповедь», «Романс». Возможно, они отвечали тогдашнему его настроению. В четырех романсах присутствуют все таривердиевские черты: острая ритмика современной эстрадной песни, простой гитарный аккомпанемент и клавирное прелюдирование; речитатив, тихая интонированная речь и гибкая очень красивая вокализация. Исполнителями этого цикла — трио «Меридиан» применены даже приемы вокальной группы «Свингл сингерс», столь популярной в 70-е годы. Приглушенная ритмизованная вокализация («Над пашней сумерки не резки»), шепот, выразительное произнесение слов и переход к пению до вскрика («Ностальгия»), сочетание шепота с распеванием и настойчивое повторение одного слова («Благодарю, что не умер вчера»), возвышенная, парящая мелодика в удивительно красивом романсе «Запомни этот миг» — все это создает нестандартный образ лирического героя цикла, человека, мучимого глубоким и несчастливым чувством, импульсивного, мечущегося в поисках счастья и душевной гармонии, как бы противостоящего железному веку НТР.

Новый этап в творчестве композитора ознаменован его активным обращением к музыкальному театру.

— Возвращаюсь к себе, прежнему, — сказал мне Микаэл Леоневич.

Но это не возвращение — это новый виток спирали. Обогащенный большим человеческим и творческим опытом, Таривердиев пришел к крупной сценической форме, естественному завершению и обобщению своих поисков и находок. Он много думал об оперном жанре, размышлял о нем. Его постоянно волновали вопросы современной оперной драматургии, языка. Еще в 1969 году он говорил: «Увы, именно опера превращается у нас в скучный жанр. Авторы

обращаются не к массовому слушателю, а к коллегам». А еще ранее, в 1966 году в журнале «Театр» (№ 1) была опубликована программная статья молодого Таривердиева «Я за синтетический театр», где композитор излагал свои принципы демократичного театра, необходимого и доступного современному человеку. И пытался осуществить их. На сцене учебного театра ГИТИСа была поставлена его опера «Кто ты?» (либретто М. Чуровой) — точнее, музыкально-драматический спектакль, а в кино — опера-сказка «Король-олень» по К. Гоцци (постановщик П. Арсенов, Студия им. М. Горького, 1968), где композитор смело сочетает приемы оперы-буффа и мюзикла. Здесь «в изящном контрапункте сплетаются черты буффонных оперных форм, старинных танцевальных сюит, клавирного прелюдирования и современной эстрадной песни», писал А. Цукер.

С той поры прошло много лет. В 1981 году на сцене Московского камерного музыкального театра была поставлена комическая опера Микаэла Таривердиева «Граф Калиостро» по мотивам рассказа Алексея Толстого. Билеты на этот спектакль и сейчас достать трудно. А тогда, в дни премьеры, маленький зал театра был постоянно переполнен. За десять лет до этого Таривердиев в интервью газете «Ленинское знамя» сказал: «Мечтаю об опере. Обязательно напишу современную оперу».

И вот мечта осуществилась. Напомним, что «Граф Калиостро» (1973 г.) — не первый опыт Таривердиева в музыкальном театре. В Тбилиси, в театре оперы и балета им. З. Палиашвили увидели свет рампы два одноактных балета студента музыкального училища Микаэла Таривердиева «На берегу» и «Допрос», а комическая опера «Кто ты?» была поставлена в 1969 году в Вильнюсе.

Комическая опера «Граф Калиостро» (либретто Н. Кемарского) — еще один шаг в освоении оперного жанра. Авторы либретто переносят героев рассказа А. Толстого из XVIII века в наши дни. В современном музее, бывшей барской усадьбе, происходят чудеса. Среди экскурсантов оказался маг и чародей легендарный граф Калиостро. Силой своей ворожбы он оживляет экспонат — портрет хозяйки усадьбы Прасковьи Петровны, в которую безнадежно влюблен аспирант Алеша Федяшев. Красавица оказывается глупой и вздорной бабенкой, а тихая девушка экскурсовод Маша готова пожертвовать жизнью ради Алеши и стать с помощью Калиостро портретом-экспонатом. Но все кончается благополучно: истинная любовь торжествует. Таков нехитрый сюжет оперы.

В музыке, насыщенной ярким и проникновенным мелодизмом, есть традиционные элементы комической оперы. Речитатив и простая речь сменяются развернутыми ариями, дуэты — забавными сценами. В партитуре сплетаются «век нынешний и век минувший»: старинный менуэт и военная песня, ария с фиоритурами и современная лирическая песенка. Композитор вводит в оркестр чембало, вибрафон. Камерный оркестр размещен так, что действие происходит вокруг него, он как бы становится участником и комментатором событий. Романтика, фантастичность, юмор создают атмосфе-

ру «драмы не всерьез», внося в нее даже некий пародийный элемент. А над всем действием этой оперы-притчи витает простая и вечная идея: «не сотвори себе кумира», не верьте богам выдуман-ным, помните о тех, кто рядом с вами, умейте любить их.

И вот звучит печальная песенка Калиостро, «последнее прости» оживших героев, на миг посетивших нас, напомнивших нам о прошлой жизни, о связи времен:

Все тише звучат инструменты оркестра,
Все тише скрипит под ногами паркет,
Продлите, продлите мгновенья, маэстро,
Мы были, мы были,
И больше нас нет...

В 80-е годы Таривердиев почти не работает в кино. Он целиком занят и увлечен музыкальным театром. За четыре года он создает три партитуры: монооперу «Ожидание» по поэме Р. Рождественско-го и два балета: «Герника, или Девочка на шаре» и «Девушка и смерть» по М. Горькому. Все три — очень разные. Каждая подчине-на своей, локальной задаче. Тема диктует образный строй, драма-тургию, язык.

Моноопера «Ожидание» (1984). Ее сюжет?.. Его как бы и нет. Сов-ременный город. Улица. Громады домов. У фонаря Женщина ждет любимого. Он опаздывает. Проходит час, другой. Он не приходит совсем...

Произведение было включено в программу Фестиваля совет-ской музыки 1984 года в Свердловске (исполнительница роли Жен-щины Е. Комарова, оркестр Свердловской филармонии, дирижер А. Чистяков) и горячо принималась публикой. Через год моноопера поставлена Московским камерным музыкальным театром (режис-сер Б. Покровский). Она «уводит в мир духовных проблем, пережи-ваний, вся словно наполнена живым и трепетным чувством, писала после премьеры критик Вера Колосова («Сов. культура». 1985. 30 нояб.).—Текст (по поэме Р. Рождественского) отдан во власть мелодии, красивой, пластичной, истинно оперной, естествен-но и разнообразно передающей характер речи героини, контраст-ные состояния её души».

Критик верно отметила две важные стороны партитуры Таривер-диева: демократичность, доступность языка в изложении сложных психологических переживаний и настроений, и — театральность, даже кинематографичность музыкальной драматургии оперы, до-стигаемую быстрыми, резкими сменами эпизодов, «костюмов» ге-роини, сменами настроений — от надежды к отчаянью. Таким об-разом композитор стремился избежать статичности, часто свойст-венной жанру монооперы. Успеху «Ожидания» способствовало пре-

Родоначальником монооперы в XX столетии можно считать А. Шёнберга (моно-опера «Ожидание», 1909 г., пост. 1924). В советской музыке этот жанр представлен монооперами Г. Фрида «Дневник Анны Франк» и «Письма Ван-Гога», В. Губаренко «Нежность», Ю. Буцко «Записки сумасшедшего», А. Спадавекиа «Письмо незна-комки» и др.

восходное, тонкое исполнение роли героини певицей М. Лемешевой, обладающей великолепным голосом и талантом драматической актрисы.

И наконец — две последние работы, два балета 1984—1985 годов. «Герника, или Девочка на шаре» посвящен Пикассо. Тему композитор определил так: «Художник и его время». Но время Пикассо — это почти весь XX век, век войн, революций, огромных социальных преобразований, жертв. Этот век увидел, прочувствовал, с ним спорил величайший художник — новатор, бунтарь, мыслитель. «Пикассо — подлинный гений искусства» (М. Алпатов). Как выразить в балете огромный, пестрый и сложный мир его образов, как передать эволюцию его эстетических и политических взглядов, его приход к коммунистическому мировоззрению? Композитор взял на себя поистине задачу огромной трудности!

Драматургия балета выстроена как ряд сменяющих друг друга сцен и персонажей. Тут и сам Художник, и Бывший друг, Маленькая циркачка (Девочка на шаре), Женщина, Летчик, Вожак, Отец художника. Четыре картины балета (в нем два действия) условно можно определить как четыре периода жизни Художника: молодость, между войнами (1-ой империалистической и испанской 1937 года, 2-я картина заканчивается сценой «Герника»), военный Париж, мир после войны.

Музыка балета резко отличается от всего того, что мы привыкли связывать с именем Таривердиева, его стилем. Балет написан языком жестким, с применением политональной и даже серийной техники. Резкие диссонансы в далеких регистрах, токкатность, напряженная ритмика, нарастание звучностей — как бы олицетворяют силы зла, фашизма, войны, разобщенность людей. Им противопоставлены чистые, нежные и мужественные темы Маленькой циркачки, Женщины, самого Художника. И тем напряженнее медлительная поступь аккордов, нагнетание неумолимого *forte*, взрывы, исступленность, отчаяние разрушенного в 1937 году испанского города Герники — как преддверие будущих неисчислимых жертв фашизма. Тема мира — Девочка и голубь (знаменитый голубь Пикассо!) завершают балет.

Второй балет «Девушка и смерть». Либретто несколько отличается от маленькой поэмы М. Горького. В нем либреттистом введены дополнительные сцены: «В логове Смерти», «Бегство Девушки из логова Смерти», «Вальс звезд». Ярко выписаны музыкальные характеристики основных персонажей: нежный, игривый, стремительный — Девушки, меланхолический — Юноши. Явление Смерти сопровождается тяжелым лязгом железа, тупым остиганием «топтанием» в басах, однообразным, повторяющимся мотивом из трех нот.

Бесшабашна и пародийна «Пляска кикимор». Прекрасен романтический «Вальс звезд» во втором акте. Таинственное поблескивание далеких звезд, космический холод ночи рождают тревогу, предчувствие беды, а вихревая взметенность вальса роднит его со знаменитым хачатуряновским из музыки к спектаклю «Маска-

рад». В балете «Девушка и Смерть» Таривердиев снова использует свои «сильнодействующие» средства: необычайно красива прелюдиеобразная интродукция ко 2-му акту, интермеццо Юноши.

Итак, пять балетов, три оперы, более десяти вокальных циклов на стихи разных поэтов, песни, ряд инструментальных сочинений, в том числе скрипичный и органнй концерты, камерный цикл «24 прелюдии для фортепиано», органная симфония.

Так кто же он по преимуществу? Автор киномузыки и песен или приверженец академических жанров, камерно-вокального, оперного, балетного? В творческом облике Таривердиева эти жанровые пласты неразделимы, взаимосвязаны, переплетены. Они постоянно пересекаются, активно воздействуют друг на друга, что позволило критику А. Цукеру употребить в характеристике творческого стиля композитора термин «жанровая диффузия».

Но это не только характерная стилевая черта. Это — художественный принцип. Верно замечено, что Таривердиев точно ощущает тенденции времени, постоянно соотнося их с собственным творчеством. Я бы сказала, что особенно чутко он ощущает и воспроизводит «лирическое настроение времени». Его музыка отвечает ритму, в котором живет современный человек, его душевным и музыкальным потребностям. Известно, что одной из интересных и перспективных тенденций современной музыки стало сочетание музыки академической, так называемой серьезной с музыкой популярной. Появился даже термин: «третье направление». К нему, бесспорно, принадлежит Микаэл Таривердиев. Более того, он является одним из его зачинателей. В разработке его законов, эстетики, практическом их осуществлении, то есть максимальном сближении музыки академической, в первую очередь старинных стилей и форм, с так называемой легкой эстрадной и приближении ее к самому широкому слушателю — большая и почетная роль принадлежит Микаэлу Таривердиеву. Он осуществляет эту работу с завидным упорством и справляется блестяще. Результат — повсеместная популярность и у широкой аудитории, и у профессионалов.

И все-таки хочется немного рассказать о Таривердиеве-человеке, о том, как он живет, работает, чем увлечен, что его заботит. Интерес к фактам жизни, биографии, поведению художника, способу его самовыражения — не всегда нескромное любопытство, но чаще всего — естественное желание проникнуть в суть творческого процесса, понять и постигнуть личность.

Наше знакомство, достаточно короткое, не дает мне права судить о Таривердиеве с исчерпывающей полнотой. Но судя по отзывам людей, близко его знающих, да и по моим собственным впечатлениям, это человек прямодушный, может быть, в чем-то категоричный, исповедующий собственную веру. Его принципы тверды и нелицеприятны. Человек он безусловно интересный, незаурядный, необычайно мобильный, активный, увлекающийся. Еще недавно он серьезно, профессионально занимался фотографией, его снимки обнаруживают мастерство высокого класса. Ежегодно проводя отпуск на море, он овладел таким видом спорта, как виндсерфинг.

Молодые ребята с завистью смотрят, как отважно проносится на доске по волнам этот подтянутый, стройный, седой человек.

Трудные, порой драматические ситуации своей жизни он выносил с завидной стойкостью, не теряя оптимизма, уверенности, не падая духом. Сейчас Микаэл Леонович увлечен новым для себя делом — компьютерной техникой, он экспериментирует в области электронной музыки, связывая ее с программированием. Первая проба — включение в партитуру балета «Девушка и смерть» эпизода «Сон Девушки», в котором оркестр безмолвствует, а звучит звукозапись музыки, набранной на компьютере, и создается ощущение потусторонних, таинственных миров, ощущение зыбкости, ирреальности.

В последнее время в его произведениях остро проявляются гражданские, остросоциальные мотивы. Особенно волнуют его проблемы войны и мира на земле, проблемы атомной и ядерной угрозы. Может быть, так остро ощущает он эту опасность еще и потому, что сын его воевал в Афганистане? Сочинения 1986 и 1987 годов — результат трудных и серьезных размышлений композитора над этими проблемами.

— Мы вступили в совершенно новую, страшную эру, — сказал мне Микаэл Леонович, — она началась с Хиросимы...

«Кассандра» — так назвал свой концерт для органа Микаэл Таривердиев, сообщила газета «Советская культура» 2-го декабря 1986 года. — Имя древнегреческой прорицательницы, поднявшей голос против войны, предсказавшей гибель Трои, стало для композитора символом протеста против насилия и уничтожения. Мир и война — абсурдность сосуществования этих понятий и трагическая реальность угрозы уничтожения — вот круг образов и идей, вызвавших к жизни это сочинение».

— Год назад я приехал в Западный Берлин, где попал на выставку, которая экспонировала картины художника Кристофа Нисса — рассказывает Таривердиев — Серия картин, объединенная общим названием «Кассандра», меня поразила... Прорицательница предупреждала эллинов об опасности, гибели, а сегодня такая опасность угрожает всем нам, всей планете, где уже не будет ни победивших, ни побежденных...

Концерт для органа исполнялся в Западном Берлине, потом в Москве, в зале им. П. И. Чайковского и в Большом зале Консерватории органистом Гарри Гродбергом.

В начале 1987 года композитор отправляется в самую горячую, болевую точку нашей страны — Чернобыль. И не на Зеленый мыс, удаленный от станции на сорок километров, а к воинам спасательного подразделения, в места, где излучение равно пяти рентгенам. Он пробыл там два дня. Его никто не заставлял туда ехать... Впечатление от увиденного было равно глубочайшему потрясению. По прошествии нескольких месяцев Микаэл Леонович говорил мне об этом с таким душевным волнением и болью, словно это было вчера, словно нет в его жизни теперь ничего более важного, чем это событие. Он говорил о людях, и сегодня спасающих станцию, область, да, собственно, всех нас от губительной радиации,

о чудовищной беззаботности, халатности, вызвавших аварию. И безусловно, не смог молчать. В короткий срок написал двухчастную Симфонию для органа «Чернобыль» — рекем погнбшм и предупреждение живым. Она прозвучала осенью 1987 года.

«Застать композитора трудно» — эта фраза стала расхожей во многих очерках и статьях. Но у Таривердиева, действительно, день расписан по часам и минутам. Помимо работы за роялем и письменным столом, он очень много времени уделяет репетициям с режиссерами-постановщиками, исполнителями, добываясь предельно точного выполнения своих замыслов. Много дней он проводит в поездках с авторскими концертами по городам СССР и за рубежом.

Немало времени отнимают и разнообразные должности: он член Правления союза композиторов СССР, член Президиума Ассоциации музыкальных деятелей ССОДа, входит в состав художественных советов Центрального телевидения, фирмы «Мелодия». До 1987 года был секретарем Правления Союза композиторов РСФСР.

Часто и много выступает в печати. Памятны его горячие полемические статьи: «Еще раз об эстрадной песне» // Лит. газета. 1969. 23 сент., «Не обслуживать, а служить» // Сов. культура. 1982. 23 янв., «Опера. Попытка прогноза» // Сов. культура. 1984. 28 февр. «К истории болезни» // Там же. 1988. 26 июля. В одной из них Таривердиев писал: «Композитор должен выражать суть времени, увлеченную им. В этом его назначение как гражданина, художника, человека».

Сути времени, ее главным потребностям Микаэл Таривердиев отвечает и служит всем своим творчеством, ярким, незаурядным, музыкой, живой и человеческой.

ОСНОВНЫЕ СОЧИНЕНИЯ

Музыкально-сценические произведения: Допрос. Балет в 1-м акте. Либретто М. Камалетдинова. 1949. На берегу. Балет в 1-м акте. Либретто М. Камалетдинова. 1949. Кто ты? Опера. Либретто М. Чуровой. 1965. Поэма о счастье. Балет в 3-х актах по поэме А. Лахути. Либретто В. Захарова. 1974. Граф Калиостро. Опера. Либретто Н. Кемарского по рассказу А. Толстого. 1973. Ожидание. Моноопера по поэме Р. Рождественского. 1984. Девушка и смерть. Балет. Либретто В. Боккадоро по одноименной поэме М. Горького. 1986. Герника, или Девочка на шаре. Балет в 2-х актах. Либретто А. Липовского. 1987.

Инструментально-симфонические произведения: Концерт для тромбона с оркестром. 1954. Концерт для голоса с оркестром. 1955. Юность наших отцов. Симфоническая сюита. 1958. К звездам. Симфоническая увертюра. 1959. Сюита для эстрадного оркестра из кинофильма «Любить». 1965. Сюита для эстрадного оркестра из кинофильма «Маленький школьный оркестр». 1967. Сюита для эстрадного оркестра из кинофильма «Король-олень». 1968. Балетная сюита для симфонического оркестра. 1970. Концерт для скрипки с оркестром. 1982. Кассандра. Концерт для органа с оркестром № 1. 1986. Чернобыль. Симфония для органа в 2-х частях. 1987.

Вокально-симфонические произведения: Восемь сонетов Шекспира для голоса и симфонического оркестра. 1981.

Камерно-инструментальные произведения: Девять новеллет для фортепиано. 1953. Мимолетности. Для фортепиано. 1953. Соната для валторны

и фортепиано. 1953. Трио для скрипки, виолончели и фортепиано. 1954. Сюита для струнных. 1974. 24 пьесы для фортепиано. 1985.

Вокально-инструментальные произведения: Вокальные циклы. Грустные песни. Стихи А. Исаакяна. 1955. Три сонета В. Шекспира. 1956. Акварели. Стихи средневековых японских поэтов. 1957. Пять стихотворений В. Маяковского. 1958. Следы на песке. Стихи С. Кирсанова. 1960. Вокальный цикл на стихи Л. Мартынова. 1962. Вокальный цикл на стихи Б. Ахмадулиной. 1963. Вокальный цикл на стихи Е. Винокурова. 1964. Скрили. Вокальная сюита на слова М. Малишевского. 1964. Семь песен-речитативов на стихи Г. Поженяна. 1965. Прощай, оружие. Цикл на слова Э. Хемингуэя, пер. А. Вознесенского. 1967. Вокальный цикл на стихи А. Вознесенского, 1970. Мы с тобою, товарищ. Вокальный цикл на стихи М. Светлова. 1976. Запомни этот мир. Вокальный цикл на стихи А. Вознесенского. 1979. Восемь сонетов В. Шекспира. 1980. Романсы, песни: Бывает так. Стихи Б. Гайковича. Знакомая песенка. Стихи В. Орлова. Золотые сумерки. Стихи В. Орлова. Песенка по телефону. Стихи В. Орлова. Песня о голубях. Стихи С. Давыдовой. Дорожная песня. Стихи С. Давыдовой. Песня о весне. Стихи С. Давыдовой. Садовое кольцо. Стихи С. Гребенникова и Н. Добронравова. Твои глаза. Стихи С. Кирсанова. Ты не печалься. Стихи Н. Добронравова. По вечерам. Стихи Н. Добронравова. Музыка. Стихи В. Орлова. Ты уходишь, как поезд. Стихи Е. Евтушенко. Маленький принц. Стихи Н. Добронравова. Тишины хочу. Стихи А. Вознесенского. Роща. Стихи А. Вознесенского. Загляжусь ли я на поезд. Стихи А. Вознесенского. Мой милый, что тебе я сделала. Стихи М. Цветаевой. Попытка ревности. Стихи М. Цветаевой. Я к вам пишу. Стихи М. Лермонтова. Мгновения. Стихи Р. Рождественского. Песня о далекой родине. Стихи Р. Рождественского. Мне нравится. Стихи М. Цветаевой. Никого не будет в доме. Стихи Б. Пастернака. У зеркала. Стихи М. Цветаевой. Со мною вот что происходит. Стихи Е. Евтушенко. Я спросил у ясеня. Стихи В. Киршона. По улице моей. Стихи Б. Ахмадулиной. Память. Стихи Д. Самойлова. Не исчезай. Стихи А. Вознесенского. Эхо. Стихи А. Вознесенского. Песенка о цирке. Стихи Б. Ахмадулиной.

Музыка к кино и телефильмам: Юность наших отцов. Студия им. Горького. Из пепла. ЦТ. Десять шагов к Востоку. «Туркменфильм». Длинный день. Свердловская киностудия. Мой младший брат. «Мосфильм». Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен. «Мосфильм». Большая руда. «Мосфильм». Прощай. Одесская киностудия. Разбудите Мухина. Студия им. Горького. Спасите утопающего. Студия им. Горького. Король-олень. Студия им. Горького. Судьба резидента. Студия им. Горького. Семнадцать мгновений весны. Студия им. Горького. Звездная минута. Студия им. Горького. Ирония судьбы, или С легким паром. «Мосфильм». Ольга Сергеевна. «Мосфильм». Пропавшая экспедиция. Студия им. Горького. Старомодная комедия. «Мосфильм». Адам женится на Еве. ЦТ. И др., всего более 80 фильмов.

ЭТОТ ПРЕКРАСНЫЙ И СЛОЖНЫЙ МИР

За песни «День Победы», «Мой адрес —
Советский Союз», «Родина моя»,
«Как прекрасен этот мир»
композитору ТУХМАНОВУ
Давиду Федоровичу (г. Москва)
присуждена премия
Ленинского комсомола 1977 года.



евраль 1986 года. В Москве проходил XXVII съезд КПСС. В начале одного из заседаний делегатов съезда приветствовали представители Советской Армии и Флота. И когда военный оркестр заиграл марш «День Победы», все делегаты, как один, поднялись в стихийном порыве...

Если бы композитор написал только одну эту песню, ему была бы обеспечена слава и благодарное признание миллионов людей. «День Победы» — поистине выдающаяся песня. Она — символ всенародного подвига, о котором будут помнить поколения, нынешние и грядущие. Она — отражение великого события века — разгрома советским народом фашизма, спасения мира от коричневой чумы. «Это песня человечности, подлинной гуманности. Это — песня борьбы» — писала «Правда» 9 мая 1977 года (В. Загладин «Слушая песню»).

Ее создал композитор Давид Тухманов.

...Начинать очерк о Тухманове с песни «День Победы» не хотелось — казалось, такое начало будет повторением десятка других. Но избежать этого невозможно. «День Победы» — все же луч-

шла песня Тухманова и пока — лучшая песня о Победе. Другой такой нет. И когда звучит ее торжественный и горестный напев, каждого человека, старого или молодого, ветерана или юнца, охватывает огромное волнение.

Этот День Победы
порохом пропах,
Это — праздник
С сединою на висках...
Это счастье
со слезами на глазах —
День Победы!

Стихи В. Харитоновы

Прекрасная песня!

Более двадцати лет композитор Тухманов последовательно, убежденно, с достойной глубокого уважения преданностью работает в жанре песни.

Для современных композиторов среднего и молодого поколений характерна широта жанрового диапазона. Пишут оперы, симфоническую, камерную музыку, работают в драматическом театре, в кино. Тухманов однолюб. Его призвание и любовь — песня. «В песне я нашел себя», — говорит он. Но в какой песне? Как он сам понимает этот жанр, как осуществляет свое призвание?

Прежде чем «выйти на этот разговор», познакомимся с самим Давидом Федоровичем Тухмановым, с его высказываниями. Послушаем его музыку, написанную в самые разные периоды жизни, ибо она и есть точный портрет композитора, объективный «оттиск» дарования, интеллекта. И его взглядов, убеждений, выработанных в поисках, размышлениях, спорах с самим собой, а порой и с коллегами, критикой. Поставим на проигрыватель один за другим диски с записями песен Тухманова: «Как прекрасен мир», «НЛО», «По волне моей памяти», «Сама любовь», «Военные песни». Без этого прослушивания невозможно понять эволюцию стиля Тухманова, его творческое кредо.

Мое первое знакомство с Давидом Федоровичем Тухмановым произошло в кабинете руководителя одной концертной организации, куда Тухманова пригласили по делу, а я оказалась случайно — по другому. Администратор уговаривал композитора поехать на гастроли с авторскими выступлениями, обещал серию концертов. Тухманов, худощавый, глаза спрятаны за толстыми стеклами очков, голосом тихим, но на удивление твердым отвечал:

— Я не езжу на гастроли. Понимаете, это совсем другая профессия. Я пишу музыку.

Руководитель не понимал. Как можно отказываться от такого заработка? Нажимал на «гражданскую позицию», убеждал в необходимости встречаться со слушателями.

— Но я пишу песни, — отвечал ему Тухманов, — они и встречаются...

В этом не было никакого снобизма или высокомерия. Тухманов был абсолютно искренен. Большой отряд наших композиторов, в

том числе и крупных мастеров, работающих в песенном жанре, освоили эту «другую профессию», с удовольствием и часто меняют перо на билет в самолет, выезжают на далекие стройки, на предприятия, к воинам Советской Армии, в колхозы, музыкальные школы, широко и активно пропагандируя среди миллионов слушателей советскую песню. Выступления перед слушателями, авторские концерты стали прекрасной традицией нашей музыкальной жизни — такой практики нет ни в одной стране. И с какой теплотой и признательностью встречают повсюду композиторов и их помощников — исполнителей!

Однако не каждый композитор обладает данными артиста. Есть и такие, кто встрече со слушателями с эстрады, «с глазу на глаз», предпочитает посредника — СМК (средства массовой коммуникации) — радио, телевидение, грампластинки. Тухманов из этого, впрочем, достаточно многочисленного отряда. Недостаток? Отнюдь. Просто специфическое свойство характера, пожалуй, принцип. Каждый художник имеет право на свой стиль поведения.

Тогда в кабинете администратора я смотрела на Тухманова и, признаюсь, удивлялась. Трудно было себе представить, что автор уже всемирно известного «Дня Победы», ярких, темпераментных, динамичных и лирических песен, композитор, не только популярный, но даже знаменитый, — тихий человек, не приметный ни костюмом, ни манерой поведения. В этой «неприметности» сказывалась истинная интеллигентность, природная, незаемная... Мне пришлось в том убедиться позже во время других встреч с Давидом Тухмановым.

Он подтянут, моложав для своих лет. В его облике нет ничего броского, назойливого. Он абсолютно лишен желания «подать себя», произвести впечатление. В разговоре — серьезен, сдержан. Умеет слушать собеседника, обдумывает его мысли. Наша беседа длилась долго, велась неторопливо.

Предмет разговора был один, но самый главный для Тухманова — современная песня. Все, что относится к ее бытованию, развитию, перспективам. И тут стало ясно, что убеждения Тухманова тверды, окончательны, обдуманы много раз и, может быть, выстраданы.

— Тема эта — необъятна, — говорил Тухманов. — И очень непроста. Песня сегодня — это огромный сложный и прекрасный мир, отражение души и жизни современного человека. Впрочем, так было во все времена и у всех народов. Но в наше время песня завоевала особенно широкий фронт, вобрала в себя многие сферы музыки. Распространение песни стало столь стремительным благодаря средствам массовой коммуникации — радио, ТВ, дискам. И одновременно СМК повлияли на ее характер, функциональные

¹ В последнее время Тухманов, видимо, преодолев природную скованность, стал чаще выступать с авторскими вечерами и в концертах фестивалей советской музыки в разных городах страны, овладел «другой профессией».

свойства. Песню стали больше слушать — меньше петь. И не потому, что песни хуже — они другие. Но от этого песня не стала менее массовой, скорее наоборот! С песней происходят интереснейшие процессы. Ее диапазон — жанровый, мелодический, ритмический — стал поистине огромен, разнообразен — и все это — в рамках формы. Неизмеримо вырос круг тем, образов, усилилась экспрессия. Песня стала более дифференцирована по возрастным, социальным, интеллектуальным группам слушателей, «потребителей». Старшему поколению нравятся песни более мелодичные, молодым — активные, ритмически жесткие. Но вот что интересно, сама песня стала интонационно и по форме сложнее (Разумеется, я имею в виду песню талантливую, высокопрофессиональную, а не поделки поп-музыки.) Она активно собирает и использует элементы камерных жанров, оперы, инструментально-симфонической музыки. В ней появились большие инструментальные вступления, каденции. Мы все чаще встречаемся с развернутыми песенными композициями, появились сюиты, песенно-оперные жанры, тому пример — рок-опера...

— Да, песня — прекрасный мир. Жанр этот, рожденный на заре цивилизации, прошедший с человечеством через все его беды, страдания, катаклизмы, не умирал никогда, даже не отступал в тень. Жанры рождались, расцветали и умирали, песня — оставалась! Но характер, облик, музыкальный язык песни меняется, должен меняться, ведь мы живем в XX веке. Молодежь жаждет новых ритмов, новой динамики.

Все это он говорил тихим голосом, но очень твердо, как бы размышляя вслух. Это были мысли, которые в разное время Тухманов высказывал в интервью и в статьях о любимом жанре. Высказывал убежденно и горячо. Часто полемично, запальчиво (Что опять-таки никак не вязалось с его внешним обликом, внешними проявлениями характера.) Вспомним хотя бы его статьи «Эти спорные ритмы» (Лит. газета. 1983. 6 апр.), «Мода или тенденция» (Сов. культура. 1978. 18 апр.).

Популярность пришла к нему сразу, после первых же песен, хотя были среди них такие, прямо скажем, несравнимые и неравноценные по художественному уровню, как «Я люблю тебя, Россия» и «Эти глаза напротив», «Единство» и «И не то, чтобы да, и не то, чтобы нет». Шел поиск своего «я», поиск наиболее верного пути в песне, отторжения всего легковесного, наносного. О нем самом, о его песнях и дисках писали много. Журналисты брали у Тухманова интервью, его идеи интересовали молодежную прессу, а серьезная критика... воздерживалась от оценок¹. Аудитория же, в основном молодежная, с восторгом принимала новые песни Тухманова. Его диски, такие, как «По волне моей памяти», «НЛО», раскупались мгновенно. Тухманова иногда называли «НЛО» — неопознанный

¹ Исключение составляли сначала острокритический «пасс» Л. Гениной в статье «Я гляжу ей вслед» (Песня и время: сборник — М., Сов. композитор, 1976. С. 228), а позже статьи музыковеда А. Петрова.

объект... нашей музыки (Моск. комсомолец. 1982. 30 дек.). Но уже тогда было ясно: в советский песенный жанр входил человек одаренный, пытающийся отразить свое время и ответить на потребности своих ровесников. Однако популярность его не обманывала. Композитор, по его собственному выражению, оказался «на рубеже двух песенных эпох», как бы в междуречье музыкальных потоков, что во многом было определено его биографией.

Давид Тухманов родился 20 сентября 1940 года в Москве в семье служащих. Отец Федор Давидович Тухманов, инженер, обладал отличным слухом. Его пение отличалось музыкальностью особого склада, (он армянин по национальности), своеобразием интонаций, гибкой экспрессией. Мать Вера Анатольевна Карасева, профессиональная пианистка, работала с детьми дошкольного возраста, писала детские песни. Так что музыкальные способности Тухманова генетические. Однако мальчиком Давид Тухманов больше всего увлекался техникой, а за рояль мать загоняла его силой. И все же он учился музыке, сначала в школе-десятилетке, затем в Музыкально-педагогическом институте имени Гнесиных на композиторском отделении в классе профессора Фабия Евгеньевича Витачека, позже — у доцента Александра Георгиевича Чугаева.

— Я благодарен своим педагогам, но все же первым и главным (может быть, потому, что был первым!) считаю Льва Николаевича Наумова. Наумов — яркая художественная личность, он не столько педагог — хотя и педагог великолепный — сколько музыкант широчайшего профиля. У него я занимался еще в школе, и именно он приобщил к большой музыке, открыл мне эту необыкновенную область человеческого духа.

В 1963 году Тухманов заканчивает институт, приобретает солидный запас профессиональных знаний и навыков в академических жанрах. Пьесы для фортепиано, романсы, даже симфониетта — все это были учебные работы, вполне крепкие, как любят говорить композиторы, но не более... Дипломной работой стала кантата на стихи из поэмы А. Твардовского «За далью даль».

— Как профессионал я состоялся раньше, чем личность, — откровенно признается Тухманов. — Мучился, искал, пока не прищучился к самому себе, что же мне надо, что ближе, куда тянет? И ощутил потребность в малой форме, соединенной со словом. Мне необходимо было «выйти к людям», к слушателям, была острая потребность говорить со своими ровесниками, чтобы они меня приняли в свои ряды не по возрастному признаку, а как единомышленника.

Так он пришел к песне. И сразу стало легче, словно горизонт прояснился. Но уже тогда понимал: повторяться нельзя, надо искать «новое выражение духа времени». А время было — 60-е годы. Играя на экзаменах по специальности Прелюдии и фуги из «Хорошо темперированного клавира» Баха, баллады Шопена, концерты Моцарта, студенты музыкальных вузов по вечерам, запершись в одном из классов, «долбили» джаз. Из-под плотно закрытых двойных дверей просачивались острые синкопы и терпкие блюзо-

вые гармонии. Тухманов окунулся в джазовую стихию. Особенно поклонялся Дюку Элингтону; вызывал восхищение его биг-бенд (большой оркестр) и творимые им чудеса. Пытался играть на рояле «под Гарнера»¹.

— Мы приносили в класс контрабасы, ударные и музицировали до изнеможения — вспоминает он.

— Джаз,— скажет позже Тухманов,— фундаментальная основа для многих современных жанров. Опыт показал, что его жизнеспособность просто уникальна, диапазон возможностей — очень широкого спектра.

— Для легких жанров, для популярной музыки?

— Не только. И для оперы, и для камерных жанров. Элементы джаза использовали в своих сочинениях многие композиторы XX века.

Мы вспомнили замечательное высказывание о джазе выдающегося дирижера и композитора, серьезнейшего музыканта Леонарда Бернштейна. Он утверждал, что джаз не только подлинное и высокое искусство, но и огромный мир, заключающий в себе колоссальное многообразие звучаний.

Бернштейн писал о своеобразии мелодической, ритмической структуры джазовой музыки, о строгой ее форме. Еще в 1955 году он, между прочим, сказал примечательные слова: «...Центр тяжести перенесен ныне на слушание, а не на танцы. Это должно было произойти. ...С появлением более сложного свинга и такого джаза, как буги-вуги и боп, наш интерес сосредоточился на самой музыке и на виртуозности ее исполнения. ...Таким образом джаз стал разновидностью камерной музыки (разрядка моя — Р. П.), передовым, утонченным искусством, предназначенным для слушания, полным влияния Стравинского и Бартока и очень, очень серьезным». (Музыка — всем.— М.: Сов. композитор, 1978. С. 170).

— Жизнь не стоит на месте,— говорит Тухманов,— и музыка не застывший монолит, а разивающийся организм. Она впитывает все приметы и знаки времени, ритмические, интонационные. В том числе и джаз, и рок. Но рок — эта тема особая...

Да, особая. И к ней мы еще вернемся.

После окончания института Тухманов был призван в ряды Советской Армии, служил в ансамбле песни и пляски Московского военного округа. Приходилось делать аранжировки, писать хоры, марши. Оттуда, из его военной юности,— любовь к маршу, солдатской песне. Там же состоялась важная встреча с оркестром. Опыт ансамбля был необычайно плодотворным. Потом он работал, правда, недолго, пианистом в эстрадном оркестре, руководил Московской студией эстрадного искусства. Тухманов в эти годы в совершенстве овладел методами аранжировки, оркестровал все подряд: пьесы, песни, произведения и маститых композиторов, и молодых, и даже «бардов», широко распространившиеся в эти годы. Песня и эстрадная музыка становилась его призванием.

¹ Эрл Гарнер — выдающийся американский джазовый пианист.

Его музыкальная дорога, выражаясь лексиконом автомобилистов, была двухполосной: эстрадные аранжировки, лирические эстрадные песни и — гражданственные, патриотические. Тогда-то, в конце 60-х появились песни, принесшие композитору известность: «Я люблю тебя, Россия», «День без выстрела», «Единство», в 1972 году они были отмечены премией Московского комсомола. Песня «Если я заболею» на стихи Я. Смелякова получила один из призов радиостанции «Юность».

Популярность его росла с каждым годом. Выходили пластинки. Песни исполняли солисты и ансамбли, они звучали по радио, телевидению, в клубах, дискотеках и даже в ресторанах...

В 1977 году Тухманову присуждается премия Ленинского комсомола, а в 1980-м за участие в подготовке Московской Олимпиады и творческие успехи Тухманов награжден орденом Дружбы народов. В 1983 году он удостоен звания заслуженного деятеля искусств РСФСР.

Сейчас Давиду Федоровичу Тухманову сорок девять лет. Сделано много, много продумано, переосмыслено, от многого он отказался, зачеркнул.

— Сколько песен Вы написали? — спросил его однажды корреспондент.

— Не могу этого сказать, потому что неудачные стараюсь поскорее забыть. А удачных, наберется, пожалуй, десятков, ну два десятка... (Из интервью газете «Труд». 1977. 16 янв.).

Сейчас Тухманов тоже считает, что удачных не более десятка-двух. Тщательно отобранные, они вошли в несколько дисков, выпущенных в разные годы. По ним можно проследить эволюцию стиля Тухманова, неожиданные повороты, пробы, эксперименты, яркие достижения, досадные неудачи.

По прошествии лет накопленный композитором песенный багаж можно было бы подразделить на две группы: песни гражданственного характера и песни лирические. Но правильнее было бы принять иную классификацию, по принципу стилевому. Большая группа песен написана композитором в так называемой традиционной манере, идущей от опыта советской массовой и лирической песни. Другая группа — произведения, написанные на основе стиля рок.

Термин этот требует пояснения. Рок (не надо путать с танцем рок-эн'ролл, появившимся в конце 40-х — начале 50-х годов) как направление популярной музыки формируется к концу 50-х — началу 60-х годов. Десятки, сотни ансамблей в Америке и Европе, исполнители — Элвис Пресли, Чабби Чекерс, Чак Берри, ставшие кумирами молодежи. ...Рок родился не на пустом месте. Он унаследовал от джаза принципы диксиленда (одновременное авторство и исполнительство), импровизационность, языковые приемы и исполнительскую манеру (ритм-энд-блюз). Но особенности рока — простота мелодика и отказ от сложных аккордовых структур, элементарность текста и лаконичность формы — связаны с преимущественно любительской сферой его бытования. Джаз к началу 50-х годов был музыкой достаточно сложной, не доступной

исполнителям-дилетантам. Электроинструменты и относительная простота инструментального состава первых рок-групп обусловили поразительно быстрое их распространение именно в любительской среде, в том числе среди подростков. Самой яркой и талантливой группой 60-х стала группа «Битлз».

В рок-музыке 60-х — 70-х годов — уже десятки стилей, национальных разновидностей («традиционный», «тяжелый», «фолк-рок», «новая волна», «ска», «рэгги» и т. д.) Однако, говоря о роке, невозможно ограничиться только музыкой. Став повальным увлечением молодежи всех стран, обретя восторженных поклонников отнюдь не только среди «тинэйджеров» (ребята от 13 до 17 лет), но юношей и девушек «до 30», рок отразил и присущие молодежи настроения.

У нас рок-культура в разных ее ипостасях, и как музыка, и как исполнительство, и как знак принадлежности к неформальному молодежному объединению — также развивается уже не одно десятилетие, безусловно обращая на себя внимание и исследователей культуры, и критиков, и просто любителей музыки. Озабоченность старшего поколения, проявившаяся в том числе в горячих спорах на страницах газет и журналов, в молодежных аудиториях, связана прежде всего с тем, что рок-музыка, как выражение определенных взглядов части молодых людей, иногда затмевает для них музыку вообще. Конденсируя настроения и характерные для возраста поклонников рока стремление к единению, контактам, самовыражению, а подчас и протесту против устаревших норм и установок жизни, эта область музыки вдруг непомерно «разбухает» в системе ценностей молодых, принимая обличье панацеи от всех проблем и горестей... Иногда молодежное самовыражение «по поводу рока» приобретает и формы уродливые, далекие от эстетики...

В то же время профессионалы — молодые композиторы, знакомые с лучшими образцами зарубежной рок-музыки, — сказали здесь уже в 70-е годы свое веское слово: Э. Артемьев и А. Рыбников, Д. Тухманов, затем А. Журбин. Их опыты в кино, музыкальном и драматическом театре вызвали большой интерес, порой неприятие критики... и массовый успех публики.

Тухманова привлекала в рок-музыке возможность многопланового самовыражения и главное — контакта с молодой аудиторией, столь необходимого ему.

— Интерес молодежи, — считает композитор, — к различного рода рок-стилям и рок-группам нельзя, неразумно подавлять административными мерами, его надо направлять по нужному нам, советским музыкантам, руслу.

«Плохи подражательные некритические заимствования западных

¹ Фильм литовского кинодокументалиста Ю. Подниекса «Легко ли быть молодым» (1987) рассказал о губительном увлечении «тяжелым роком». Однако в последнее время все решительнее намечаются позитивные тенденции в молодежной рок-культуре: ряд групп на Западе и у нас решительно становятся на путь сплочения, борьбы за мир, за права человека против ядерной угрозы.

стилей. Это не значит, что плох сам стиль. Нужно направить молодежь в русло содержательной, социально-активной песни» — таков главный пафос статьи композитора в «Литературной газете» (1983. 6 апр.).

Композитор изучал различные направления рок-музыки, изучал критически, искал возможность осуществить принципы этого направления на нашей почве. Первым опытом на этом пути стала сюита «Как прекрасен мир».

«К моменту начала записи сюиты «Как прекрасен мир», то есть в 1971 году, у меня сложилось новое отношение к песенному жанру. Мне показалось, что песня может быть более сложной по своему музыкальному языку, по диапазону затронутых тем. Большое влияние на мою трактовку жанра оказал творческий опыт группы «Битлз». Это ансамбль словно открыл новое измерение песни — я говорю о некоторых принципах музыкального мышления». (Из беседы с музыковедом А. Петровым. // «Клуб и худож. самодеятельность». 1978. № 1.)

Диск «Как прекрасен мир» имел огромный успех. Эта своеобразная рок-сюита состоит из десяти песен и эпилога. В нее вошли такие разнородные по музыкальному материалу и содержанию песни, как «Любимая, спи» на стихи Е. Евтушенко, «День без выстрела» на стихи М. Дудина, «Жил-был я» на стихи С. Кирсанова, «Как прекрасен этот мир» на стихи В. Харитоновна. Что подвинуло композитора объединить их в цикл? Родство тональное, тематическое, образное? «Мышление альбомом» — таков термин Тухманова. Он многое объясняет. В цикле нет одного героя, как скажем, в шумановском цикле «Любовь и жизнь женщины» или в гаврилинском «Вечерке». Нет и сюжета, развития событий. Но песни объединяет общая лирическая интонация.

Две песни «День без выстрела» и «Как прекрасен этот мир» составляют эмоциональный центр цикла. Если в других песнях превалирует личное начало: исповедь любви, тревога, радость, сомнения одного человека, то именно в этих двух — общечеловеческая боль и тревога о мире на земле, общее для всех людей восхождение миром, природой, покоем. Они не случайно идут в цикле одна за другой. Песня «День без выстрела» начинается настройкой гитары — мы словно находимся рядом с исполнителем где-то дома, в интимной дружеской обстановке. Простой гитарный аккомпанемент и голос человека — не с трибуны, а как бы из глубин души произносит:

Обращаюсь ко всем живущим
Разных стран и народов разных:
Ради жизни веков грядущих
Объявить повсеместный праздник:
День без выстрела на земле.

И как часто у Тухманова — включаются хор, оркестр, обращение героя к людям становится восклицательным, мощным, чтобы день, год, век, вся жизнь были без единого выстрела! Эта проник-

новенная песня естественно переходит в следующую. Возвышенно, почти хорально звучит призыв к любимой или ребенку: «Посмотри, как прекрасен этот мир...» Нежные звуки клавесина, всплески струнных, красивая, бесконечная, ясная, как свет дня, мелодия...

В этом цикле Тухманов словно полемизирует с противниками рока и доказывает, что рок-стилистике доступна и возможна не только громкая «ритмическая» музыка, но и спокойная, возвышенная лирика, философское осмысление мира. Цикл неравноценен. Мне кажется, что песни «Капитан» и «Сан Саныч» — слабее других. «Капитан» — стилизация в духе песен 30-х годов, «Сан Саныч» — наивное гимназическое признание. Но не забудем, что этот альбом создан уже более пятнадцати лет назад!

И вот новый диск Тухманова «По волне моей памяти». Он был выпущен фирмой «Мелодия» в 1976 году. Во всех городах, где его продавали, раскуплен в несколько дней, а теперь стал фонографической редкостью. Цикл (это уже не сюита, а подлинно цикл со своей развивающейся драматургией!) — один из лучших в творческой биографии композитора и, думается, в своем роде — как лирический цикл в стиле рок — остается образцом данного жанра.

На какую волну настроена память композитора? На волну поэзии, родной сестры музыки. Десять поэтов разных эпох, национальностей, направлений. Мы как бы погружаемся то в один поэтический мир, то в другой, листаем страницы поэтической антологии, проходим по музею поэзии, где в каждом новом зале звучат стихи то Максимилиана Волошина, то легендарной античной поэтессы Сафо; перед нами встают Бодлер, Верлен, Шелли, Николас Гильен, Гёте, Анна Ахматова, Мицкевич. «Какая смесь одежд и лиц!» Но все это смешение благодаря музыке приводится в стилистическое и эмоциональное единство, ибо здесь все стихи — о любви, о человеческом сердце, «о круговороте жизни, о верности друзьям и красоте земной любви, о непреходящей ценности искусства, вечных, отстоявшихся во времени идеях». (А. Петров). Зачерпнув из живого поэтического источника, композитор бережно, уважительно, подчиненно перевел стихи на язык музыки — и дал им новую жизнь. Но «переводчик» живет и творит во второй половине XX века, и потому его перевод насыщен современной музыкальной лексикой и фразеологией. Пленяет в цикле органичное сочетание острых ритмов, пульсации, оркестровки, характерных для различных рок-стилей, с ясной классической мелодической основой, разнообразной и изменчивой в зависимости от образного мира каждого поэта и каждого стихотворения.

Цикл исполнен и записан солистами из разных ансамблей. В записи принимали участие струнная группа симфонического оркестра, гитары, ударные, фортепиано, орган, электропиано, синтезатор. Именно для такого состава и была написана музыка¹.

¹ Цикл по-своему уникален, ибо в то время он мог существовать только в записи, на пленке или диске.

Сам композитор играл на органе, электропиано, синтезаторе. Верным помощником выступил звукорежиссер. Главная идея цикла — общность культуры, её ценностей — для всех времен:

Я мысленно вхожу в ваш кабинет.
Здесь те, кто был, и те, кого уж нет,
Но чья для нас не умерла химера;
И бьется сердце взятое в их плен.

Бодлера лик, нормандский ус Флобера,
Скептический Франс, святой сатир Верлен,
Кузнец Бальзак, чеканщики Гонкуры...
...Их дух, их мысль, их ритм, их крик —
Я верен им!

М. Волошин

Мелодический рисунок каждой песни-романса прост и изыскан; в них присутствует то «мадригальность» («Сафо»), то бесшабашная веселость и отчаяние средневекового студента («Из вагантов».) — но как близка она сегодняшним студенческим песням!

На французской стороне,
На чужой планете
Предстоит учиться мне
В университете...

Полна нежной любовной истомы романтическая баллада «Приглашение к путешествию» Ш. Бодлера. И — словно по контрасту — мы слышим бряцание банджо, стук девичьих каблучков и ритм «бегущего коня» в песне на стихи Н. Гильена:

Когда это было,
Когда это было,
Во сне, наяву?
По волне моей памяти
Я поплыву...

Мечтательна, грустна «Сентиментальная прогулка» на стихи П. Верлена. Отчаянье, порыв — в ахматовском «Смятении». Композитор использовал все три стихотворения этого цикла, переставив их местами: 3, 2, 1. А музыка романса та же, что и в «Сафо», и это не случайно!

В 10-х и 20-х годах, когда вышли первые сборники А. Ахматовой с ее яркой, страстной любовной лирикой, читающая публика назвала ее русской Сафо. Перечитывая Ахматову, Тухманов не мог не знать об этом «сближении имен» — и выразил его общим мелодическим вариантом, но в романсе «Смятение» музыка трансформирована почти неузнаваемо — инструментовкой, темпо-ритмом. Развитие сюжета идет по нарастающей, драматизм нагнетается, и к концу его уже — страсть — открытая, боль — острая, неутешная. «Смятение» — драматическая вершина цикла. Так эти две песни — «Сафо» и «Смятение» образуют смысловую и интонационную

арку. А «Посвящение в альбом» А. Мицкевича — танцевальная, но грустная кода цикла.

В три очень разные песни композитор вплетает тексты на английском: «Доброй ночи» П. Б. Шелли, немецком «Сердце мое, сердце» И. В. Гете и польском «Посвящение в альбом» А. Мицкевича. Музыка каждой из них носит отчетливо национальный характер. Опора на песенные и танцевальные черты разных народов, подкрепленная текстовыми вкраплениями на языке оригинала, предельно современная инструментовка, ритмы рока — все это в совокупности производит очень яркое, необычное впечатление. Композитор использует различные «зрительные» и слуховые приемы: мы слышим шорох бегущей воды, топот каблучков, выстрелы, звуки лютии, клавесина, и даже звук, напоминающий взлет реактивного самолета. Приемы наложения, ускорения, реверберации, микшера — все это дает интереснейший результат. Недаром о диске «По волне моей памяти» столько писали. В Хабаровске, например, на страницах газеты «Молодой дальневосточник» состоялась дискуссия (13 ноября 1976 г.). А как вырос интерес молодежи к классической поэзии! Об этом сообщали библиотекари...

Надо сказать, что запись для Тухманова давно стала процессом творческим. Использование электроинструментов, синтезатора, наложений, микшера — все это художественные, а не чисто технические средства, необходимы ему для передачи музыкальных идей.

Следующий цикл «НЛО» написан в стиле «тяжелого рока». Это был эксперимент. Сейчас Тухманов говорит, что его «тяжело слушать». Экспрессивные ритмы, жесткие напряженные звучания, предельная динамика (В цикл вошли стихи Р. Рождественского, В. Тушновой, С. Кирсанова.)

Ну, что ж, был и такой этап. И прошел. А вот мини-диск, где помещены две композиции «Памяти гитариста» на стихи А. Вознесенского и «Памяти поэта» на стихи Р. Рождественского, посвященные чилийскому борцу за свободу, поэту и музыканту Виктору Хара — дорог ему до сих пор.

Наша беседа долгая, неторопливая, течет, как время. Давид Федорович говорит:

— Мелодия — вот что главное, самое важное в песне. Теперь я пришел к этому убеждению. На первом месте — мелодия, а варианты ее практически неисчерпаемы. Как приходит мелодия? Не знаю. Это непредсказуемо. Она рождается из воздуха, из материи, из чувств и души человека.

Значит ли это, что композитор вышел на новую дорогу, что перед нами новый Тухманов? И да, и нет... Используется накопленный опыт, отбирается наиболее ценное. Параллельно сосуществуют обе линии творчества, переплетаясь, создавая новое качество. В этом — диалектика развития художника.

Достаточно вспомнить такие уже давние песни, как распевная, широкая «Я люблю тебя, Россия» и броский, плакатный «Мой адрес — Советский Союз», нежно-трогательная «Как прекрасен

этот мир» и «День без выстрела». И одновременно — ритмические песни «Не забывай», «Свадебные кони».

Особый, пожалуй, самый значительный по важности раздел составляют песни Тухманова гражданственно-патриотического содержания — те, что снискали их автору особое уважение и популярность. Их много. В боевом песенном строю уже упоминавшиеся «Мой адрес — Советский Союз», «День без выстрела», «Я люблю тебя, Россия», а также «Россия», «Единство», «Аист на крыше», «Мы — большая семья».

Но для славы и что гораздо важнее — для людских, не забывающих войну сердец, для того, чтобы, вздрогнув, отозвались они горькой памятью и единым общим мучительным и радостным волнением, для этого достаточно было бы одной — «День Победы». Удивительно слились в этой песне пронзительные стихи поэта-фронтовика В. Харитонova, выразительная музыка композитора с чувством памяти о войне всего народа. По «Дню Победы» будут узнавать люди XXI века, чем жили мы тогда, что чувствовали, что было для нас главным в ту далекую от них пору.

О «Дне Победы» можно написать специальное исследование. Разобрать ее интонационный строй, ее ритмическую структуру. Но стоит ли? Песня эта ударяет в сердца болью и радостью, — а как, почему? Трудно определить. Ибо подлинная высокая поэзия и высокая музыка необъяснимы. Просто мы слышим строчки:

Здравствуй, мама. Возвратились мы не все.
Босиком бы пробежаться по росе...

и не можем сдержать слез. Если все же попытаться в двух словах определить причину столь сильного эмоционального воздействия песни, становится ясно: авторы нашли счастливое сочетание и контраст (в диалектическом единстве) героики и лирики. Звучит как бы знакомая мелодия старинного воинского марша (он вызывает множество ассоциаций: временных, зрительных, событийных) и на этот «старый марш» ложатся слова живой нашей боли и памяти, близкие каждому.

Почетный знак Комитета ветеранов войны поэту Владимиру Харитонову и почетную медаль композитору Давиду Тухманову вручал генерал армии П. Батов. А тысячи писем от слушателей — всех возрастов и профессий, ветеранов войны, вдов, матерей — дороже всех наград.

«День Победы» включает сторону диска «Военные песни» (1985), в который вошли «Имена», «Последняя дата», «Вальс», «Мама моя», «Совершенно секретно», «Мама белила хату» и ставший очень популярным «Аист на крыше». В этом альбоме Тухманов — мастер и профессионал высокого класса, сознательно отказывается от использования приемов рока: песни написаны в традиционной манере. В них главенствуют мелодия, напевность, чувство. Иные — стилизованы под песни 40-х годов. Так «Вальс» напоминает нам военные вальсы М. Фрадкина, М. Блантера, Б. Мокроусова (Тухманов считает их своими учителями.)

Помню, школьный вальс
Тоже был у нас,
У него судьба была такая:
Помню, как сейчас,
Наш десятый класс
Закружила вьюга фронтовая.

И хотя хорошо поет его София Ротару, но так и слышится голос незабвенной Клавдии Ивановны Шульженко.

В песне «Мама моя» — танго, которое танцевали наши мамы и его тоже — переходит в военный марш: время сменило время. Трогательная русская песня о женах солдат, о солдатке, что «не плача ждала и плача встречала», и нежная проникновенная песня-воспоминание «Мама белила хату», а в ней неожиданный коллаж: краткий мотив песни «Смело, товарищи, в ногу». Случайность? Не думаю.

И наконец — «Аист на крыше», по-детски наивный и страстный призыв к миру:

Люди, прошу вас,
Потише, потише...
Войны пусть сгинут во мгле,
Аист на крыше, аист на крыше —
Мир на земле.

От той первой песни «День без выстрела» протянулась смысловая и интонационная арка к «Аисту на крыше». Тема мира, тема памяти о прошедшей войне постоянно присутствует в песнях Тухманова рядом с темой любви. Горячим настойчивым призывом к миру насыщена песня «Помните» — торжественная, выразительно-эмоциональная, словно гимн:

Помните, помните, помните,
О тех, кто уже никогда не придет,
Во имя мира, во имя счастья —
Помните!

И хотя ко дню окончания войны будущему композитору было всего пять лет, но как на фото пленке, отпечатались в его памяти картины раннего детства. Картины? Нет, ощущения: тревога и горе взрослых, музыка духовых оркестров, радостный грохот салютов.

Есть ли у Тухманова неудачные песни? Есть, разумеется. Он и сам об этом знает. Недаром с такой категоричностью вычеркивал он многие из списка своих сочинений.

Бывало, вкус ему изменял, особенно на раннем этапе работы в песне. Но у кого не бывает досадных неудач? Особенно это горько тогда, когда композитор популярен, заслуженно любим. Ведь многие, особенно молодые люди, не всегда могут отличить хорошее от плохого. Есть у композитора песни, им самим любимые, как бывают любимы неудачные дети. Мне, например, кажется, что песня «Желтые розы» на стихи Е. Давиташвили недостойна тухмановского таланта, и слова в ней банальны, и мелодия. «Белые розы — свиданье, красные розы — любовь, желтые розы — разлука, тебя

не увижу я вновь». А может Тухманов пошутил? Или задумал откровенную стилизацию под «жестокий романс»?

Есть в его новом диске «Сама любовь» (1985 год, поет Яак Йоала), в котором композитор в чем-то развивает, а в чем-то и повторяет уже найденное им в предыдущих циклах и песнях лирического, любовного характера — песенка-шутка о ретро — «Предсказание». Ансамбль забавно имитирует звуки шарманки, расстроенного пианино и даже выкрики попугая — и кружится этакий наивный вальсок в старом городском дворе:

Модные старые вещи:
Юбки, часы и платки,
Покупаем камин,
Шьем себе палантин,
Носим бабушкины башмаки...

Первые две строфы припева уж и вовсе — сколок со старого шарманочного вальса:

А только останутся вечно
И будут к лицу вновь и вновь
(а две вторые — переводят в современное «мелодическое время»)

Три вещи, три старомодные вещи:
Вера, Надежда, Любовь.

Стихи Г. Кантор

Замечена склонность Тухманова к «цыганской интонации», нет-нет пробирается она в его песни, усиливается исполнителями. Так, в одной из милых его сердцу песен «Жил-был я» она достаточно определена. Присутствует и в «Горьких яблоках», и в «Колокольчике». Впрочем, «цыганская интонация» — не точное выражение. Во многих современных песнях — и тухмановских в том числе — обнаруживается сложный интонационный сплав народной песни русской и цыганской, городского романса, бытовых и массовых песен. Но это отдельная тема.

Давид Тухманов — признанный мастер, профессионал высокого класса. В своих песнях, песенных композициях и циклах он умело и тонко использует богатый арсенал средств современной эстрадной музыки разных стилей, преимущество отдавая року, а также методы развития, законы и формы музыки симфонической, камерной и инструментальной. В его лучших песнях-композициях нередко присутствуют широкие, развернутые инструментальные и оркестровые вступления или большие каденции, эпилоги (тому пример уже упоминавшаяся первая песня цикла «По волне моей памяти» и многие другие).

Тухманов мыслит комплексно — то есть слышит сразу мелодию, ритм, оркестровые, инструментальные и вокальные тембры и краски. Подстегнутый поэтическим настроением, мыслью, рождается музыкальный образ в полном объеме звучаний. Этот метод или скорее — система дает впечатляющий результат, но она по плечу

и руке только талантливому и высокопрофессиональному мастеру. Умение слышать (в реальном звучании) сразу горизонталь, вертикаль и весь сложный оркестровый комплекс — дело трудное, особый дар...

Принципы Тухманова эволюционируют вместе со временем. Сейчас он уже реже использует приемы рок-музыки, предпочтение отдавая широкой распевной мелодии, столь свойственной русской песенной и романсовой традиции. И здесь ясным становится незаурядность и своеобразие тухмановского мелодического дара, в котором сплетаются лирика и юмор, чистота душевных излияний и высокий пафос.

Почти десять лет назад в статье «Мода или тенденция» (Сов. культура. 1978. 18 апр.), анализируя состояние эстрадной музыки, деятельность различных ВИА, критикуя многие из них, композитор писал о широчайших возможностях эстрадного вокально-инструментального жанра, необходимости его творческого осмысления и практической ему помощи. Говорил об огромной воспитательной роли ВИА в формировании вкусов и интересов молодежи.

Ныне Давид Федорович Тухманов возглавляет созданную по его инициативе комиссию по вокально-инструментальным ансамблям при Московской композиторской организации. Комиссии предстоит большая работа по отбору репертуара ВИА, совершенствованию их исполнительского мастерства, она уже собирает вокруг себя молодых композиторов, руководителей ВИА, аранжировщиков, исполнителей. Очень важное и необходимое дело!

В одной из телевизионных передач («Песня-86», 28 февраля 1986 года) ведущий спросил случайного слушателя:

Считаете ли вы, что композитор Тухманов меняется?

— Все меняются, — разумно ответил слушатель (человек немолодой), и добавил, — мне кажется, что лучшие песни Тухманов написал лет двадцать назад, а сейчас он перед новым этапом, новым взлетом.

Проследившая по записям, дискам, радиопередачам творческий путь Тухманова, позволю себе не только не согласиться со слушателем передачи «Песня-86», но и заподозрить его в том, что он не слышал многих лучших песен композитора 70-х — 80-х годов.

На протяжении двух десятилетий композитор постоянно ищет, экспериментирует, напряженно думает о своем любимом жанре, и если были на этой трудной дороге досадные промахи, то сколько же отличных, достойных самой высокой оценки работ!

Сейчас Тухманов — один из лидеров песенного жанра. Его широчайшая популярность — не случайна, заслуженна. Немало есть у него замечательных образцов новой песни, сложной, умной, героической и лирической. Они, эти песни, одна за другой, ложатся яркими, крупными мазками в коллективный портрет современного искусства, высвечивая живую картину XX века, его второй напряженной, взрывоопасной и сложной половины — времени большой работы человеческой души, времени единения и устремления людей к миру и труду.

В постоянной работе, в мыслях о людях, их душах, особенно молодых,—нашей надежде и будущем,—в беспокойстве за их жизнь, «их мысль, их ритм, их крик» живет и работает заслуженный деятель искусств РСФСР (1983) композитор Давид Тухманов.

ОСНОВНЫЕ СОЧИНЕНИЯ

Вокально-симфонические произведения: За далью даль. Кантата для солистов, хора и оркестра по мотивам поэмы А. Твардовского. 1963.

Камерно-инструментальные произведения: Цикл пьес для фортепиано. 1966. Маленькие вариации для фортепиано. 1960. Обработки русских народных песен для фортепиано. 1961. Сонатина для фортепиано. 1966. Токката для фортепиано. 1968. Андантино для струнного квартета. 1965.

Камерно-вокальные произведения: Вокальные циклы — Как прекрасен мир: Любовь — дитя планеты. Стихи Е. Евтушенко. Только ты молчи. Стихи М. Ножкина. Любимая, спи. Стихи Е. Евтушенко. Капитан. Стихи И. Кобзева. Джоконда. Стихи Т. Сашко. День без выстрела. Стихи М. Дудина. Как прекрасен мир. Стихи В. Харитонова. Танцевальный час на солнце. Стихи С. Кирсанова. Сан-Саныч. Стихи Э. Вериги. Жил-был я. Стихи С. Кирсанова. 1971. По волне моей памяти: Я мысленно вхожу в ваш кабинет. Стихи М. Волошина. Из Сафо. Из вагантов. Приглашение к путешествию. Стихи Ш. Бодлера. Доброй ночи. Стихи П. Б. Шелли. По волне моей памяти. Стихи Н. Гильена. Сентиментальная прогулка. Стихи П. Верлена. Сердце мое, сердце. Стихи И. В. Гете. Смятение. Стихи А. Ахматовой. Посвящение. Стихи А. Мицкевича. 1974. НЛО: Волшебная комната. Стихи С. Кирсанова. Поединок. Стихи Дм. Кедрина. Грибной дождь. Стихи С. Кирсанова. Миллион лет до нашей эры. Стихи В. Тушновой. Игра в любовь. Стихи В. Федорова. НЛО. Стихи Р. Рождественского. 1982. Военные песни: Имена. Последняя дата. Вальс. Мама моя. День Победы¹. Стихи В. Харитонова. 1984. Песни: Последняя электричка. Стихи М. Ножкина. Я люблю тебя, Россия. Стихи М. Ножкина. Играет орган. Стихи М. Пляцковского. Ненаглядная сторона. Стихи И. Кобзева. Гуцулочка. Стихи С. Острового. Если я заболел. Стихи Я. Смелякова. Там в сентябре. Стихи Л. Дербенева. Фотографии любимых. Стихи В. Харитонова. Притяжение земли. Стихи Р. Рождественского. Соловьиная роща. Стихи А. Поперечного. Родина моя. Стихи Р. Рождественского. Офицерский марш. Стихи Б. Дубровина. Не забывай. Стихи В. Харитонова. Предсказание. Стихи Г. Кантор. Прощальный день. Стихи А. Саед-Шах. Что-то было. Стихи В. Харитонова. Сама любовь. Стихи И. Шаферана. Свадебные кони. Стихи А. Поперечного. Женщины. Стихи Л. Фадеева. Баллада о ледяном доме. Стихи А. Саед-Шах. В доме моем. Стихи А. Саед-Шах. Аист на крыше. Стихи А. Поперечного. Жены русских солдат. Стихи Э. Вериги. Музыканты. Стихи В. Харитонова. Совершенно секретно. Стихи Б. Дубровина. Мама белила хату. Стихи А. Поперечного. Старое зеркало. Стихи С. Осиашвили. Чистые пруды. Стихи Л. Фадеева. Помните! Стихи Р. Рождественского. Ступени. Элегия. Мона Лиза. Стихи И. Кохановского. Но все-таки лето. Стихи В. Харитонова. Две копейки. Стихи Б. Дубровина.

Музыка к театральным спектаклям: Маленькие комедии большого дома. Московский театр Сатиры. 1974. Блокада Ленинграда. Ленинградский мюзик-холл. 1985.

Музыка к кинофильмам: Дорогой мальчик. 1975. Путешествие Перриша «Мосфильм». 1986. Следствие ведут знатоки. ЦТ. 1985.

¹ «День Победы» написана в 1975 году, но включена автором в этот цикл.

НЕБО, КАМЕНЬ И РИТМЫ АРМЕНИИ



За цикл молодежных песен
и концертные программы 1978/79 гг.
композитору АМИРХАНЯНУ
Роберту Бабкеновичу (Армянская ССР)
присуждена премия
Ленинского комсомола 1980 года.

Композитора Роберта Амирханяна знают в Ереване все. Ну, если не все, то большинство жителей, особенно молодых.

— Амирханян — это тот, что «Апрель голубой» и «Ереван — моя столица»?

— Тот самый. Видели его недавно по телевизору. Отличный музыкант!

— А мы были на концерте эстрадного оркестра. Он сам играл и пел. Замечательные у него песни! Вот эта, «Осенняя мелодия»...

Песни Роберта Амирханяна поют, знают, любят. Да, и «Апрель голубой», и «Все века жить любви», и «Тик-так». И не только в Армении. Они давно получили всесоюзную известность.

Популярность, цветы, аплодисменты. Его песни напевают на улицах. Школьники, студенты, молодые люди провожают после авторских концертов. Счастливый человек!

Действительно, жизнь Роберта Амирханяна складывается на редкость счастливо и удачно. Он автор более четырехсот песен (большинство из них исполняются или изданы), трех мюзиклов и оперетты (они в разное время ставились в театрах), музыки ко мно-

жеству кинофильмов (они, разумеется, вышли на экраны). Амирханян — заслуженный деятель искусств Армянской ССР (звание присвоено ему в 1984 году), секретарь Союза композиторов Армении, доцент Ереванской государственной консерватории имени Комитаса, обладатель многочисленных премий и наград, среди которых самые почетные — Грамота Верховного Совета СССР, премии Ленинского комсомола Армении и ВЛКСМ. Он объездил множество стран; побывал в США, Уругвае, Аргентине, Франции, Югославии, Греции, Ливане, Сирии, Испании, на Кипре. У него много друзей, прекрасный дом, семья, две уже взрослые дочери.

Только судьба, счастливая и удачливая, не складывается по чьей-то прихоти или высшей воле. Над ней надо потрудиться самому. В простой «арифметике судьбы», в конечном итоге, всего два слагаемых: талант и характер. Талант Роберта Амирханяна незауряден и ярок. Характер — при всей очевидной с первого взгляда и очень привлекательной открытости, мягкости, обаянии — собранный, направленный к одной цели — работе.

Есть расхожее мнение, что современную песню написать легко, особенно профессионалу. Нехитрый набор технических средств: простая, чем-то знакомая мелодия, острый битовый ритм, нарядная оркестровка, да еще с электроинструментами, стихи о любви, «вечной, бесконечной», — и песня заживет. Но это — миф, придуманный либо ремесленниками, либо людьми бесталанными, далекими от подлинного творчества.

Настоящая песня — редкость. Она не та, которую запоминают и поют сегодня, а та, что живет долго. Так долго, что порой и имя самого автора забывается, растворяется в протяженности ее бытования. Остается лишь сама песня, та, что наполнена подлинным чувством и мыслью, и потому необходима людям, как хлеб. К такой песне идут долгим, трудным путем. Путем мучений и неудач. «На грамм радия — тонны руды». Настоящих, прекрасных песен даже у крупных мастеров — единицы.

Есть такая песня и у Роберта Амирханяна — «Вставайте!».

Опять в растревоженном мире
Оружия слышится звон.
В умах обезумевших атом
Сегодня нейтроном сменен.
Одной лишь планете Вселенной
Цветущая жизнь дана.
В защиту ее подымайтесь,
В опасности снова она!
Вставайте, вставайте, вставайте!
Молчать нам сегодня нельзя.
Все люди планеты, вставайте!
В опасности наша земля!

Стихи Х. Закияна

Написанная в 1979 году, она впервые прозвучала на международном фестивале «Красная гвоздика» 1981 года. Солистке Эрне Юзбашян вторила огромная аудитория сочинского концертного Театра эстрады.

Ее запели на улицах. Радио разнесло по городам и странам. Она стала одним из гимнов молодежи 80-х. Ее пел XII Всемирный фестиваль молодежи и студентов в Москве летом 1985 года. Она звучала на торжественном концерте XXVII съезда КПСС, и делегаты подпевали стоящему на сцене хору.

Песня «Вставайте!», написанная в суровом до-диез миноре, своим маршевым ритмом, гневной силой протеста против войны, патетикой и экспрессивностью продолжает традиции антифашистских песен Эрнста Буша — Ганса Эйслера, знаменитой итальянской «Бандьера росса», «Гимна демократической молодежи» А. Новикова, «Бухенвальдского набата» В. Мурадели. Истоки этой традиции просматриваются еще дальше во времени.

У Стефана Цвейга в цикле «Звездные часы человечества» есть новелла о Руже де Лиле. Безвестный офицер французской армии, поднятый волною революционного пафоса на огромную духовную высоту, создал за одну ночь бессмертную песню, ставшую гимном Франции.

Я далека от мысли сравнивать песню Амирханяна «Вставайте!» с «Марсельезой». Великая песня французской революции пришла на память потому, что была первой авторской песней-призывом:

— Вперед, сыны отчизны милой,
Мгновенье славы настает!

и подняла на бой тысячи французов. Мостик от «Марсельезы» перекинулся в следующий век, к русским революционерам. В припеве «Рабочей Марсельезы» (текст П. Лаврова) тот же призыв, усиленный мажорной интонацией, энергичным пунктирным ритмом: «Вставай, подымайся, рабочий народ, иди на борьбу, люд голодный». В песне Эжена Потье — Пьера Дегейтера, ставшей гимном коммунистов всех стран, мы слышим призывные слова: «Вставай, проклятем заклейменный, весь мир голодных и рабов!»

В 30-е годы нашего века среди советской комсомольской и пионерской смены была очень популярна песня-марш немецкого композитора-антифашиста Ганса Эйслера «Коминтерн»:

Заводы, вставайте,
Шеренги смыкайте,
На битву шагайте,
Шагайте, шагайте!

А через несколько лет грозно, неумолимо, как вечевого колокол, разнеслись слова песни-гимна, созданной высоким вдохновением и яростной ненавистью к захватчикам:

Вставай, страна огромная,
Вставай на смертный бой!

А. Александров — В. Лебедев-Кумач
«Священная война»

И снова — «Вставай, вставайте!» — эти слова, переходя от песни к песне, от эпохи к эпохе, стали зачином, выразительнейшим — и не

стареющим! — знаком призыва к объединению во имя жизни и справедливости. Такие песни-призывы, словно боевые плакаты, появлялись в те роковые моменты истории, когда возникала необходимость сплотить миллионы против опасности, нависшей над революцией, страной, человечеством.

Угроза ядерной войны волнует сегодня всех честных людей планеты. Советские композиторы своим искусством снова зовут людей к объединению, к защите Земли от вселенской гибели. Эта тревога была в сердце композитора Амирханяна, когда он создавал свою песню «Вставайте!». Может быть, это был его «звездный час»?

Роберт Бабкенович Амирханян родился 16 ноября 1939 года в Ереване в семье юриста.

— Я помню твердое колено отца, на которое он сажал меня, совсем маленького, и пел старинные армянские песни. Очень хорошо пел...

Для другого человека такой эпизод был бы просто трогательным воспоминанием детства, для Амирханяна — точкой отсчета его музыкальной биографии. Может быть, его предки, как впрочем, большинство армян, несли в своей крови мощный музыкальный заряд, и он «взорвался в потомке», излился песенной лавой?

Способности к музыке проявились очень рано. Родители определили его в музыкальную школу, не помышляя, впрочем, о профессии музыканта: «Пусть учится для себя». Это означало: придут гости, мальчик поиграет на пианино и споет, гостям приятно и родителям лестно. И хватит с него. А вышло иначе.

Роберт Амирханян — человек увлекающийся, страстный. И музыка была для него страстью, а не забавой. Сначала была детская музыкальная школа имени А. Спендиарова. Класс фортепиано, и отличный педагог Каро Закарян¹. Потом — музыкальное училище имени Р. Меликяна. И наконец — Ереванская государственная консерватория имени Комитаса.

Еще во втором классе школы Роберт пытался сочинять. Первое произведение называлось «Песня» (!), второе — «Марш». На этих опусах Каро Закарян надписал: «Музыка композитора Амирханяна». Это его несколько озадачило — но окрылило!

В училище он уже написал немало сочинений, среди которых — Сонатина для виолончели и фортепиано, хор «Айастан» на стихи Сармена, Сюита для двух фортепиано.

В консерваторию Роберт поступил в 1962 году. Его принял в свой класс ведущий профессор композитор Эдвард Михайлович Мирзоян.

И тут начались непредвиденные и даже драматические события. Студент Амирханян... до самозабвения увлекся джазовой музыкой. Все студенты как студенты: пишут сонаты, квартеты. Амирханян импровизирует часами за роялем, пишет какие-то эстрадные песенки, играет в классе так называемый тогда «стиль».

¹ Каро Закарян (1895—1967) — композитор, хоровой педагог, народный артист Армянской ССР.

Были неприятные разговоры в деканате. Его увещевал педагог: — Роберт, опомнись! Ты же талантливый человек!

Позже в одной автобиографии он написал весьма туманный абзац: «Длительный процесс становления, долгие поиски своего лица, увлечение песенным жанром — все это привело к неровным занятиям в консерватории, неравномерной сосредоточенности». А говоря попросту, — пропускал занятия, не выполнял обязательных заданий по композиции. Однако его «Песня юности» завоевала первую премию на студенческом конкурсе, посвященном 40-летию ЛКСМ Армении. Ее запели ребята на сцене, на праздничном концерте и подпевал весь зал. Он не ограничился сочинением песен, организовал эстрадный ансамбль, назвал его «Крунк» (журавль), вероятно, по названию народной песни, обработанной Комитасом:

Крунк, куда летишь? Крик твой слов сильней,
Крунк, из стран родных нет ли вестей?

Перевод С. Капутикян

В ансамбле поначалу было всего пять человек: контрабасист, саксофонист, ударник, гитарист и он, Роберт, композитор и пианист. «Крунк» очень быстро завоевал популярность не только у ереванской молодежи, но и далеко за пределами республики, его концерты в школах, студенческих клубах проходили «на ура». В репертуаре «Крунка» были и джазовые импровизации, и песни самого молодого композитора.

Но... увлечение джазовой музыкой не осталось без последствий: за нарушение учебного процесса Амирханяна дважды (правда, на время) исключали из консерватории... А его песни: «Песню юности», «Свет у тебя в окне», «Сто шагов», «Да и нет», «Мир без тебя», «Босанова» уже знали и пели в Ереване все.

В 1966 ансамбль Амирханяна включили в состав делегации армянских деятелей культуры, отправляющейся в Чехословакию. Он имел там огромный успех. На следующий год «Крунк» едет с поездом Дружбы в Финляндию — и там сдержанные финны принимали его очень горячо.

Об этом ансамбле Роберт Бабкенович говорит с нежностью.

— Это было первое пристанище для моих песен и первая творческая лаборатория. В «Крунке» нащупывал я возможности самовыражения, вырабатывал технику песенного дела, сочетания национальной мелодики, джазового гармонического стиля и современной ритмики.

Имя Амирханяна приобретало известность в кругах деятелей искусства. Его пригласили на студию «Арменфильм». Сначала он написал музыку к двум (первым в армянском кинематографе) мультипликационным фильмам: «Капля меда» и «Скрипка в джунглях». Любители мультфильмов до сих пор помнят эти очаровательные ленты. Затем — первый полнометражный художественный фильм «Мост через забвение» (режиссер Ю. Ерзинкян).

Но учебный процесс диктовал свои железные законы. Они, меж-

ду прочим, были писаны для всех и для студента Амирханяна — тоже! К дипломному экзамену надо было представить два камерных сочинения и «крупную форму». Он засел за работу. На время оставил даже мысли об эстраде. С напряжением работал над дипломными опусами. К экзамену были готовы Пастораль для флейты соло, Вариации для струнного квартета, Концерт для фортепиано с оркестром. Комиссия оценила эти сочинения на «отлично».

Но стоило ему очутиться за дверями родной консерватории — и Роберт окупился в песенно-эстрадную стихию.

В 1969 году Амирханяна приняли в Союз композиторов. «Песни для Роберта Амирханяна, — писала в своем отзыве музыковед М. Тер-Симонян, — не увлечение модным жанром, а истинно творческая потребность. Благодаря ему песенная область армянской музыки обогатилась целым рядом оригинальных песен, преимущественно лирических».

Уже тогда, к окончанию консерватории, в его «портфеле» было более 130 песен!

И далее: «На протяжении творческого пути прослеживается формирование вкуса, мастерства, оттачивается форма, глубже, взволнованнее становится лирическое высказывание, оригинальнее мелодический строй, продуманнее отношение к поэтическому тексту. Талант нешаблонный, свободный от бездумного следования модным течениям». И еще одно, очень важное наблюдение музыковеда: **«Изобретательно-красочная оркестровка, остро насыщенная ритмика, сочетание черт симфонической музыки, лирической песни и элементов джаза»** (подчеркнуто мной — Р. П.)

Это тот путь, которым пойдет композитор, вырабатывая свой стиль. Путь, только кажущийся легким на первый взгляд. Путь поисков, порой неудач... Имя Роберта Амирханяна становится в Армении, да и не только в ней, все более популярным. Песня «Со мной твои глаза» завоевала в 1969 году первую премию радиостанции «Маяк», хор «Айастан» — первое место на конкурсе, посвященном 50-летию установления Советской власти в Армении. Песня «Комитас» получила первую премию в Ливане, на конкурсе, посвященном 100-летию со дня рождения великого армянского композитора, а в 1971 году творчество Роберта Амирханяна отмечено премией Ленинского комсомола Армении (песня «Идут за нами миллионы» и Вариации для струнного квартета). И еще одна убедительная победа на Международном фестивале молодежи и студентов в Берлине в 1973 году: песня Амирханяна «Где вы, парни?» признана лучшей. 1975 год, Сопот, песенный фестиваль, снова — Амирханян. Его песня «Осенняя мелодия» — в числе первых трех... И наконец — 1980-й — премия ВЛКСМ.

Да, в песнях он нашел себя. Критика не раз употребляет такие эпитеты, как «обаяние музыки, экспрессия, динамика, и рядом — «неторопливость глубокого размышления, тонкий лиризм». Отмечает она «широту тематического и жанрового диапазона — от детских песен до песен гимнического, гражданского склада, жизнеутверждение, оптимизм».

Однако было бы несправедливо считать, что Амирханян способен выражать себя только в песне. Он прежде всего профессионал, и ему доступны разные жанры музыки. Просто песня — любимый. Напомним, что он представил на дипломный экзамен Вариации для струнного квартета. В 1969 году на Всесоюзном смотре творчества молодых композиторов Вариации завоевали первое (опять первое!) место. Это сочинение обнаружило незаурядный дар Амирханяна в области камерной музыки, владение полифонией, умение тонко применять современные выразительные средства. Тема и пять вариаций представляют собой единый спаянный цикл, построенный на метро-ритмических и динамических сопоставлениях частей. Это серьезное, глубокое сочинение, в котором в контрастах темпов, динамики, характера отражаются контрасты жизни, ее свет и тени.

Камерно-инструментальная и камерно-вокальная муза не покидала его — она сосуществует рядом с песенной. И тот, и другой жанр — искреннее излияние глубоко лирической по своему складу души композитора. Этот лирический склад выразился особенно интенсивно в его первом и давнем вокально-симфоническом цикле «Первое слово мое» на стихи аргентинской поэтессы, армянки по происхождению Алисии Киракосян.

Было это так. В 1968 году Амирханян приехал в горное местечко Дилижан, где расположен Дом творчества композиторов Армении. Ему попался взятый кем-то в библиотеке сборник стихотворений Алисии Киракосян. Он начал читать и был поражен: как много в этих стихах было близкого его настроениям, его мироощущению! Он читал и внутренне пропевал каждый стих, каждую строфу. Выбрал пять, наиболее пронзивших. Пять ночей подряд, не смыкая глаз, писал. Каждая ночь — романс. Сквозь туман проступало утро, солнце выкатывалось из-за гор, он проваливался в сон. Так появился цикл из пяти песен-романсов. В него вошли известные теперь «Все века жить любви», «Боюсь сказать люблю», «Апрель голубой», «Стоит заглянуть в твои глаза», «Тебя так долго не было со мной».

Вскоре цикл был записан на радио в исполнении прекрасной певицы заслуженной артистки Армянской ССР Раисы Мкртчян и Государственного симфонического оркестра Московской филармонии (дирижер Э. Хачатурян). Этот цикл очень дорог автору. Глубокий проникновенный лиризм романсов-признаний, национальная армянская мелодическая основа пронизаны терпкими джазовыми гармониями и синкопированными ритмами в стиле мексиканской самбы. В этой сложной и пестрой ткани проступает образ поэта и образ любви, то страстной, то взволнованной, то робкой.

Мне так хочется написать твое имя
На прибрежном песке,
Чтобы утром оно отразилось в росе...

Он еще дважды будет возвращаться к стихам Алисии Киракосян. Второй цикл на ее стихи — уже не песни и не романсы, скорее ариозо, развернутые, глубоко проникновенные, монологич-

ные. В них еще отчетливее сказалась национальная армянская основа. В трех этих ариозо: «Родился я в тот день», «Идол», «Прости меня» — слышны то «голос зурны», то мотивы городского армянского песенного фольклора.

Сравнительно недавно композитор написал цикл песен-романсов на стихи Ваагна Давтяна «Камень. Сердце поэта». В Армении говорят: «Камень — хранитель тайн. Приподнимите его, и под ним выступят слезы». Камням, воде, скрытым слезам и глубоким душевным движениям посвящены стихи Давтяна и романсы Амирханяна.

В лирических песнях и романсах Амирханяна темы любви и Родины часто переплетены. Они как бы неразрывны. В циклах на стихи Киракосян и Давтяна сквозь строки о любви проступает то горькая ностальгия, то нежность и гордость за родную землю, то единение, слияние с природой.

Кузнечика далекий зов,
Склонилась ива надо мною,
И кровли дремлющих домов
Лазурной залиты луною.

Лежу, над веками скользят
То ль тени, то ли отблеск лунный,
И девушки горячий взгляд,
Горячий шепот, шепот юный...

В. Давтян. Из цикла «Камень».
Перевод Н. Микаэлян

Гражданская тема — могла ли она не появиться в песнях Амирханяна? Что греха таить: иные композиторы просто отдают дань «нужной теме». Для Амирханяна, коммуниста, общественного деятеля, человека глубоко преданного родной земле и глубоко взволнованного проблемами мира, — эта тема так же близка и важна, как тема любви. В политических песнях его лирический дар полностью подчинен содержанию: песни активны, наступательны, ритм их часто маршеобразен. Они полны энергии и оптимизма. Таковы «Идут за нами миллионы» (стихи С. Михалкова), «Где вы, парни» (стихи А. Саакяна), «Во имя жизни» и лучшая из них — «Вставайте!». Песни же о родной земле напевны и широки, в них отражаются камень и вода, горы и долины родной Армении, ее мелодии и танцевальные ритмы. Таковы «Ереван — моя столица», «Песня о Ереване», «Моя далекая родина», «Матери», «Глаза армян», «Мы — горделивая страна».

У каждого человека, особенно творческого, увлеченного до самозабвения своим делом, как бы две жизни. Одна — внешняя: факты, события, дела, заботы, быт; другая — внутренняя, жизнь души. Михаил Светлов сказал однажды: «Поэзия — это не профессия. Это состояние, в котором человек пребывает постоянно». То же можно сказать и о музыке. Композитор, если он подлинный творец, всегда

пребывает «в состоянии музыки», той, что живет в нем, мучает и рвется наружу — к людям.

— Я пишу самого себя,— сказал как-то Роберт Амирханян с обезоруживающей простотой.

Значит ли это, что он стихийно и безыскусно создает песню за песней? Нет, разумеется, все гораздо сложнее.

— Творчество — мучительный процесс. Песню написать необычайно трудно, такую, чтобы она была не банальной, не скучной. И, кстати, подделку всегда легко отличить. Для этого нужно просто обладать профессиональными знаниями и вкусом. К сожалению, далеко не все слушатели, потребители нашей продукции, в состоянии это сделать. И композиторы, критика тут должны «стоять на страже»,— говорит композитор.

Работа мысли, работа души происходит постоянно. Композитор решает для себя сложные задачи творчества, не оставляя без тщательного анализа ни один из его аспектов. Постоянно, напряженно размышляет. О чем в первую очередь?

О м е л о д и и.

— Подлинная, яркая, «живая» мелодия — как жемчуг на дне океана — говорит композитор.— Постоянно ищу мелодию, нащупываю, пробую, варьирую. Иногда очень долго. Иногда месяц, иногда — год. До той минуты, когда чисто физически начинаешь ощущать единственно возможное звучание. Мелодия должна быть функциональна, то есть, нести определенный заряд, лирический или гражданственный, иногда (это чаще) обе функции сливаются в синтезе. Посмотрите, как замечательно это делает Пахмутова, у нее героическая образность удивительно тонко сплавлена с сердечной лирической интонацией. Мои песни могут показаться похожими интонационно друг на друга, но мне кажется, что каждый композитор имеет свой круг интонаций, свои интонационные комплексы и в них выражает свою индивидуальность. Мои песни — это я.

О ф о р м е.

— Ощущение формы заложено в человеке от природы. Про себя знаю: я — композитор малой формы. Малая форма, как короткое дыхание, но тем труднее дышать. Для меня песня — это законченный рассказ, новелла. У нее должна быть завязка, кульминация, разрешение сюжета. Все чаще я работаю на стыке жанров песни и романа. Пишу песни-монологи, песни-романсы с развернутым или сквозным развитием. Такие сочинения дают простор, свободу музыкальной мысли.

О с т и л е. Собственном стиле.

— Возможно, я кому-то кажусь академичным. Увлечение роком меня не коснулось. Я смею надеяться, что чувствую и понимаю ритмы времени, но я не раб ритма. Я остался приверженцем джаза, симфоджаза, мне нравится полководье оркестра, разлив струнных, согласное пение духовых — в сочетании с современными ритмами. Песни оркеструю сам. Оркестровки, как правило, насыщенные, фактура густая, плотная. Мне кажется, что это дает песне масштабность,

большую общительность — она становится произведением не для интимного круга, а для больших масс людей.

О поэзии, стихах для песен.

— Бывает по-разному. Бывает, сначала появляется тема, идея песни, ее первая интонация, настроение. К ней ищу стихи. Но бывает, встречаешь стихи — и они, как удар в сердце. Требуют музыки. Я люблю работать со стихами сложными, со сложной ритмикой, сложной образной системой. Но дело не только в сложности или простоте, рифмах, ритме, а в адекватности чувства твоего и поэта. Бывают стихи, которые отвечают на какую-то твою эмоцию, рождают воспоминание о пережитом. Такие стихи есть у моего друга — поэта Размика Давояна, есть у таких поэтов как Ваагн Давтян, Амо Сагиян. Иной раз приходится быть редактором поэта, просить изменить рифму, а то и образ, ритм. Это тогда, когда стихи пишутся на готовую музыку, в обратном случае я безропотно повинуюсь поэту. Помню, как мучил я Гарика Бандуряна, Левона Бабуляна, Арамаиса Саакяна, эти ребята уходили от меня просто измочаленные. Но все же песни получались. Впрочем, это кухня, о ней знает любой композитор.

На стихи русских поэтов Амирханян пишет мало. Есть у него правда, отличный романс на цветаевские стихи «Мой милый, что тебе я сделала?»

— У русской поэзии иная ритмика, иные ударения, иной интонационный строй. В них надо вчитываться, ощутить. Но какова бы ни была песня или романс, главная задача композиции, по-моему, выражена стихами поэта А. Горина, на которые я написал песню «У песни тоже есть душа» в духе русского романса:

Не оскорбите песню пустотой,
От глупости ее берегите...

Об исполнителях и исполнении.

— Исполнение, исполнители — это для каждого композитора огромная проблема. Где и как найти идеального исполнителя, который дышит с тобой одним дыханием, как бы «видит один сон»? Певец может «рисовать» прекрасными красками — но не твоими. Полное слияние исполнителя с замыслом автора — редкость. Чувством авторской идеи, по-моему, обладают такие артисты, как Раиса Мкртчян, Эрна Юзбашян, с которыми я работаю.

О будущем, о перспективах и направлении песни.

— На различных совещаниях, конференциях по песенному жанру часто скрещаются шпаги, много спорят — какой должна быть сегодня песня? Говорят об академическом направлении в песне и о молодежном, понимая под этим рок-музыку, стиль диско. Мне думается, что тут не стоит ломать копыя. Оба течения могут развиваться параллельно, каждому хватит своих слушателей и приверженцев. Только надо, чтобы песни были яркими, не пошлыми, не скучными и не однообразными.

О жизни песни.

— Песня должна жить долго. Как-то у меня возник спор с одним поэтом, который утверждал, что песня, как газетный листок: появилась, принесла необходимую информацию — и уступи место другой. Я не согласен. Песня не только информативна, она — прежде всего сгусток человеческих эмоций, мыслей, она несет память о времени, историческую память. И потому должна и может жить долго, переходить от поколения к поколению. Так и происходит с лучшими песнями. Если бы хоть одна моя песня осталась надолго — я был бы счастлив!

Каков же он, Роберт Амирханян?

Человек энергичный, мобильный, как всякий современный человек. Пожалуй, даже больше обычного. Роберт неуловим. Рассказывают примерно так: звоним домой — отвечают: он в консерватории. Из консерватории только что уехал на студию Арменфильм показывать музыку к новому фильму. Со студии мчится на радио записывать с эстрадно-симфоническим оркестром новую песню. Оттуда, говорят, приедет домой... Звоним домой: Роберт Бабкенович вернулся?

— Извините, час назад уехал в Москву.

Но известно и другое: готов бросить все дела, самые неотложные, если возникло предчувствие нового сочинения, если нужно работать, писать. Роберт Амирханян — человек увлекающийся, в любое дело вкладывает душу, порой с большими издержками для себя, своего личного времени.

Разумеется, все споры и дискуссии, бурлящие вокруг ВИА, их репертуара и вообще песенного и эстрадного хозяйства, касаются его кровно.

— Критика судит о композиторском творчестве по исполнению песен, а они часто попадают в непрофессиональные руки. Руководитель ВИА аранжирует ее на свой манер, ансамбль исполняет на предельных децибелах, певица поет без голоса и вкуса. Такое положение было устоявшимся, по крайней мере, у нас в Армении. Мы, Союз композиторов, не могли этого допустить. Что много говорить? Надо принимать меры! Договорились с Армконцертом и совместно организовали экспериментальную студию эстрадного искусства.

Амирханян стал организатором и художественным руководителем. Работа в студии отнимает массу времени и сил, он просто пропадает там! Студия — его детище и забота. Уже есть отделения балета, оригинального жанра, вокальное, инструментальное. Амирханян мечтает превратить студию в училище эстрадного искусства. Пока — у него 40 студентов. Может стать 400...

Стройный, подтянутый, красивый, Роберт Амирханян удивительно молоджав для своих лет. Может быть, оттого, что он постоянно в движении, а может быть, оттого, что он всегда среди молодежи — а это подтягивает! Он — то со студентами консерватории (в 1985 году ему присвоено звание доцента, в 1987 году назначен заведующим кафедрой теории музыки ереванской

Государственной консерватории), то в эстрадной студии, то занимается с молодыми композиторами, возглавляет песенную секцию Союза композиторов Армении. И очень часто в дороге. Его машина несется то в Степанакерт, то в Зангезурскую область, в Аштарак, Дилижан.

Амирханян постоянно выступает перед молодыми слушателями-комсомольцами заводов,строек, научных и учебных институтов. Выступления эти — не только результат его общительного характера, но и острая потребность профессионала, певца, пианиста. А поет и играет он замечательно, в той же мягкой, доверительной лирической манере, в какой написаны большинство его песен. Он, действительно, поет и пишет самого себя. И концерты его — это скорее дружеская беседа с ровесниками, общая грусть и общее веселье. Вовсе не похожи они на бенефисы прославленного артиста.

В чем же все-таки секрет успеха песен Амирханяна?

Не раз отмечалось, что в творчестве композитора отразилось время, что оно ему созвучно. Какому? Преимущественно, времени его молодости — 60-х — начала 70-х годов. У этого времени свой интонационный язык, свои ритмы, свои образы, своя тема — молодежи послевоенного поколения, отвергающего войну, поколения строителей и романтиков, людей открытых эмоций и смелых в поиске. Романтика и оптимизм, жажда правды, глубокий лиризм и чистота чувств — все это есть в песнях Амирханяна. Но, разумеется, композитор не стоит на месте. Новые ритмы, новые выразительные приемы входят сегодня в систему его художественных средств. Но главное — проблемы сегодняшнего дня: мира, единения людей, борьбы против ядерной угрозы. Есть в них и своя, индивидуальная особенность — доверительность и глубокий лиризм, соединение простоты мелодического рисунка с широкой, насыщенной фактурой сопровождения, в которой порой прослушивается самостоятельная мелодическая линия, как бы второй план вокальной партии. Вступления к песне и ее постлюдии — развернутые музыкальные эпизоды-настроения. Сами вокальные произведения симфонизированы. В сложном сплаве индивидуального мелодизма, симфонического мышления и новейших приемов эстрадной музыки одной из важнейших составляющих является национальная музыкальная интонация. Горячей струей пробивается она сквозь джазовые гармонии и современные ритмы. В мелодиях Амирханяна слышны голоса родной природы, голоса камней и чистых источников Армении. Его музыка, словно армянский хлеб-лаваш, замешана на муке и соли родной земли — песнях ее народа.

Вспомним фильм режиссера Эд. Кеосаяна «Мужчины», давний, 1972 года, но сохранивший свое обаяние и нехитрый юмор. В фильме рассказано о трогательной дружбе четырех парней из одного таксопарка, бескорыстно помогающих своему влюбленному товарищу. Музыка к фильму писал Амирханян. Сколько там очаровательных национальных песен и танцев! Но и вполне европейских мелодий и оркестровых эпизодов. Уже тогда можно было «вычислить» дальнейшее движение стиля Амирханяна, тесную связь и пере-

плетение национально-окрашенной мелодики с достижениями и приемами оркестровки современной симфонической и эстрадной музыки. Национальная основа в музыке Амирханяна то проступает явственней, то уходит в тень в зависимости от задачи, темы. Она особенно ярко проявляется в песнях, посвященных родной земле: «Ты моя песня», в дуэте «Ты, как звезда», написанном для армянской общины за рубежом, «Моя далекая родина», «Песне деда» из кинофильма «Отец», и других.

Роберт вспоминает, как в 1973 году он приехал в составе делегации деятелей армянской культуры в США. В Лос-Анджелесе их пригласили на экзамен эстрадной студии одного из колледжей. Экзамен проходил в... кафе. После экзамена руководители студии нехотя уступили просьбам студентов-армян и предоставили возможность выступить гостям из Советского Союза. Разрешили. Но дали на выступление всего три минуты! Роберт сел за рояль, Раиса Мкртчян, его постоянный партнер, начала петь...

Первая же песня вызвала гром оваций. Студенты потребовали петь еще и еще — и не отпускали гостей со своей маленькой эстрады. Вечер превратился в концерт Амирханяна, его творческий отчет. Но самое важное в нем было то, что подлинно сердечная и мелодическая музыка армянского композитора оказалась понятной молодым американцам, близкой им!

В Москве на совещании по проблемам музыкальной комедии Роберт Бабкеневич выступал горячо и полемично: состояние жанра и особенно положение в Ереванском театре музкомедии его глубоко волнует и беспокоит. Ведь он тоже причастен к жанру: автор мюзиклов, оперетты, а в планах — новая работа, подумывает об опере. Тема ее связана с трагическим в жизни армянского народа событием. В 1915 году на территории Турции в результате религиозного и национального фанатизма погибло полтора миллиона армян. День геноцида стал днем траура для всех армян, разбросанных волей судеб по земному шару. В 1986 состоялся фестиваль единения и дружбы советских и зарубежных армян. К нему написан гимн «Мы — горделивая страна Армения».

И продолжается песня. Недавно он создал несколько новых эстрадных произведений, жанр которых можно определить как песни-монологи или песни-портреты. «Грезы» — вокализ, посвященный французской эстрадной певице Мирей Матье, близкий своей мелодикой и оркестровкой к французским шансон. «Твоя мелодия» раскрывает образ замечательной американской киноактрисы Барбары Стрейзанд, «Чаплина в юбке», как ее называют. «Глаза армян» написаны для Шарля Азнавура — песня как бы воспроизводит портрет певца и актера. И еще одна — «С тобой, любовь моя» — построена на характерных национальных армянских интонациях. О чем она? Ну, разумеется, о любви. Опять о любви... И о родной Армении.

ОСНОВНЫЕ СОЧИНЕНИЯ

Музыкально-сценические произведения: Восточный дантист. Мюзикл. По пьесе А. Пароняна. 1976. Динг-донг. Детский праздник. Мюзикл для детей. Либретто автора. 1978. Мещанин во дворянстве. Оперетта. Либретто театра по

Ж. Б. Мольеру. 1979. Волшебная лампа Аладдина. Мюзикл. Либретто по сказке Н. Гернета. 1981. Шах и мат. Мюзикл. Либретто Г. Шахназарова. 1986.

Инструментально-симфонические произведения: Баллада для скрипки и симфонического оркестра. 1964. Концерт для фортепиано с оркестром. 1969.

Камерно-инструментальные произведения: Сонатина для виолончели и фортепиано. 1960. Поэма и празднество. Сюита для двух фортепиано. 1961. Пастораль. Для флейты соло. 1963. Времена года. Для фортепиано. 1964. Вариации для струнного квартета. 1963.

Вокальные произведения: Хоры. 1960—1986. В том числе Айстан. Стихи Сармена. Романсы: В роднике. Стихи А. Исаакяна. Комитас. Стихи Г. Бандуряна. Первое слово мое. Вокальный цикл на стихи А. Киракосян. Три арии. Вокальный цикл. Стихи А. Киракосян. Мой милый, что тебе я сделала. Стихи М. Цветаевой. Камень. Сердце поэта. Вокальный цикл на стихи В. Давтяна. Память. Вокальный цикл на стихи И. Пановой. Песни, в том числе: Песня юности. Стихи А. Дуряна. Вдали родина моя, Армения. Стихи Г. Бандуряна. Свет у тебя в окне. Стихи А. Дмоховского. Сто шагов. Стихи автора. Да и нет. Стихи М. Рябинина. Отдать тебе любовь. Стихи Р. Рождественского. Прошлое. Стихи О. Гаджикасимова. Матери. Стихи автора. Вот и все. Стихи А. Тер-Акопяна. Мир без тебя. Стихи А. Дмоховского. Одно солнце — ты. Стихи автора. Время мое. Стихи Г. Бандуряна. С тобой, любовь моя. Стихи Г. Бандуряна. Ты, как звезда. Стихи Г. Бандуряна. Не сказанное слово. Стихи Г. Бандуряна. Зацветшая вишня. Стихи Л. Дуряна. Где вы, парни. Стихи А. Саакяна. Песня о хорошем настроении. Стихи С. Мурадяна. Ты должна прийти сегодня. Стихи С. Мурадяна. Мне бы так хотелось. Стихи А. Киракосян. Осенняя песня. Стихи В. Давояна. Ты моя песня. Стихи Г. Бандуряна. Пусть в последний раз. Стихи Г. Бандуряна. Улыбнись. Стихи А. Саакяна. Лицо твоё. Стихи А. Тер-Акопяна. Песня о Ереване. Стихи Р. Давояна. Воспоминание. Стихи Р. Давояна. Огненная девушка. Стихи Н. Микаеляна. Вставайте. Стихи Х. Закияна. Солнечный дождь. Стихи Л. Бабуляна. Глаза армян. Стихи Сармена. Во имя жизни. Стихи Х. Закияна. Апрель голубой. Стихи О. Гаджикасимова. Все века жить любви. Стихи О. Гаджикасимова. Ереван — моя столица. Стихи Р. Давояна. Динг-донг. Стихи Н. Микаеляна. Сердце мое. Стихи Шандора Петефи (на арм. языке). Синяя птица. Стихи В. Давтяна. У песни тоже есть душа. Стихи А. Горина. Циклы детских и молодежных песен на стихи М. Канканян, В. Давтяна, А. Киракосян, Л. Дуряна.

Музыка к кинофильмам студия «Арменфильм». Капитан Аракел. Чужие игры. Назовите ураган Марией (студия им. Довженко) Мосты через забвенье. Айрик. Мужчины. Терпкий виноград. Ущелье покинутых сказок. Рыжий самолет. Тайна манускрипта. Талант. Четыре вечера с Бережковым (студия им. Довженко). Неудобный человек. Звездное лето. Пожар (студия им. Довженко) Дом, который твой. Частное определение. Ожог. Система майора Громова. Как дома, как дела?

Восстановление партитур к фильмам: Каро (с музыкой С. Баласяна) 1930. Зангезур (с музыкой А. Хачатуряна) 1938. Севанские рыбаки (с музыкой А. Сатяна) 1948. Мультипликационные: Скрипка в джунглях. Тигры полосатые. Каникулы Гарсевана. Говорящая рыба. Капля меда. Легенда озера Парвана. Кто расскажет небылицу. Лишь, ты, масленица. Э-эх, Мышонок Пуй-Пуй, Микки и Чокко. Лур-да-Лур. Башмаки Аbugасана. Фанос-неудачник. Венец природы. Долг. Сказка о точных часах. В синем море, в белой пене и др.

Музыка к драматическим спектаклям: Виноградник. В. Сароян. Старший сын. А. Вампилов. Ереванский государственный драматический театр имени Сундукяна. Господин де Пурсоньяк. Ж. Б. Мольер. Ереван. Театр юного зрителя и др.

ВЕРНОСТЬ СЕБЕ. ВЕРНОСТЬ ПРИЗВАНИЮ.

За вокально-симфонические циклы
«Земля», «Военные письма»,
песню «Два брата»
композитору ГАВРИЛИНУ
Валерию Александровичу (г. Ленинград)
присуждена премия
Ленинского комсомола 1980 года.



В. Гаврилин

Дарование есть поручение.
Исполним его.

Е. Баратынский

Погожим майским днем 1965 года в одной из комнат знаменитого монферановского особняка на улице Герцена 45, где размещается Ленинградское отделение Союза композиторов РСФСР, шло очередное заседание. Рассматривалось заявление выпускника Ленинградской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова Гаврилина Валерия Александровича о принятии его в члены Союза.

Перед комиссией стоял паренек невысокого роста, широконосый, с пухлыми губами. В глубине его глаз томилось волнение, почти страдание. Было отчетливо: по уставу в члены Союза принимали лишь по истечении двухлетнего срока после окончания консерватории, чтобы вступающий мог накопить жизненный опыт и творческий багаж. У Гаврилина в списке значились лишь учебные работы да одна послеконсерваторская — «Русская тетрадь». Однако педагоги Гаврилина профессора О. А. Евлахов, Т. Г. Тер-Мартirosян и особенно В. Н. Салманов настаивали на поступлении и — немедленном. Салманов приложил к заявлению ученика восторженную характеристику.

Не оперу, не симфонию — скромный вокальный цикл из восьми песен на народные тексты для голоса (меццо-сопрано) и фортепиано представлял комиссии молодой автор. Пела прекрасная ленинградская певица Надежда Юренева, аккомпанировала Ирина Головнева, в будущем — частый спутник гаврилинских премьер.

С первых же тактов, с первых слов члены комиссии восторжеслись, как бы невольно потянулись к исполнителям. А певица с грубой, безысходной грустью, не скрытой, а даже подчеркнутой нехитрой мелодией песни-романса вела-выводила:

Над рекой стоит калина,
На другой стоит малина.
Ох, тошно,
Ох, худо мне.

Перед слушателями предстал старый и вечно новый сюжет: любовь, ревность, разлука. Но что-то новое, необычное было в этой «Тетради», даже само название, а главное, светился, словно на старинной картине, прелестный женский образ, наивный, чистый, и проступал истинно русский характер — отчаянный, гордый, верный своей единственной несчастливой любви.

Что, девчоночки, стоите,
Глазки выголяете?
Про мою тоску-кручину
Ничего не знаете

грубовато, словно через плечо, с выкриком кидает она, но уже в следующей, второй — «Страдальной» разворачивается история тайной любви:

Ах, милый мой, пусти домой!
Пусти домой, смотри в окно —
Зóрю видно.
Пусти домой, смотри в окно,—
Зóрю видно.

И на воображаемый грозный вопрос матери: А где была шальная дочь, а где ты шлялась эту ночь? — словно камень в воду, падает горький ответ:

Кого люблю, того здесь нет, мамаша милая...

Грохотом метели, грозными порывами ветра накатывается трагическая кульминация цикла — «Зима». Воет, плачет брошенная женщина:

Ой, Зима! Зима моя-а,
Ты не трожь меня, я боюсь тебя...

Словно в тумане, проходит воспоминание о любви, и снова — взрыв отчаянья, страх, боль. Казалось бы — конец. Но возникают плясовая «Сею-вею» и хороводная «Дело было». Однако они лишь по жанру — плясовая и хороводная, а слушать их жутковато. Героиня словно теряет разум от горя.

Милый мой дружок,
выйди на лужочек.
...три-три-ти-рири,
а я красивая така...

Горестные выкрики, плач, стонущее пение и разговорная речь, частушечные наигрыши, прерываемые внезапным вопросом: «Правда ли это, мой миленький?» — создавали особое, пронзительное ощущение горя, представленное множеством оттенков. И наконец, последний романс, последняя страничка «Тетради» — «В прекраснейшем месяце мае», — казалось бы, должен был вернуть надежду, успокоить страсти. Но — нет. Он поется мертвым, безжизненным голосом, это романс-отчаянье. Сквозь завесу слез видит героиня, «как цветы на лугах расцветают», вспоминает, «как с тобой по лугам мы гуляли, там наша любовь цвела», и в полном отречении от любви и жизни заключает скорбным речитативом:

Прощай, мой милый, мой дружок,
Ты напиши мне письмецо.

«Русская тетрадь» потрясла слушавших откровенностью и безыскусностью высказывания, какой-то родниковой чистотой, знакомостью и в то же время новизной образа героини, то ли деревенской женщины, то ли жительницы городской окраины... Потрясла простотой и своеобычностью интонаций, слов, словосочетаний. Гаврилин поднимал пласты музыки, до той поры нетронутые, или, точнее, забытые (профессионалы считали их даже банальными). Пласты так называемого «сниженного фольклора»: городского «жестокого» романса, деревенских страданий, частушек. Правда, к тому времени частушку взял на вооружение и показал ее блестящие выразительные возможности Родион Щедрин¹, но Гаврилин в своем обращении к этим интонациям и жанрам был абсолютно самостоятелен и самобытен. В эти годы — середина 60-х — при общем увлечении композиторской молодежи додекафонной техникой, алеторикой, сонористикой, голос Гаврилина зазвучал, как пение чистого и ясного родника в жаркий день.

Валерий Гаврилин был принят в Союз композиторов единогласно. В резолюции было записано: «в виде исключения». На втором заседании уже в секретариате Союза композиторов РСФСР, которое возглавлял Д. Д. Шостакович, было признано, что в советскую музыку пришел композитор необычайно яркого, самобытного дарования. Вскоре после первого исполнения ленинградский музыковед А. Сохор писал: «Главное в «Русской тетради» не песни, а мир, который в них отражен, народные характеры, поэтические чувства любви и верности, страдания обманутой девушки, природа и быт. Сквозь песни видны люди, чьи судьбы в них запечатлены, видна сама жизнь» (А. Сохор. Две тетради В. Гаврилина//Сов. музыка, 1965. № 11. (с. 26). Таким образом само содержание и художественная

¹ Опера «Не только любовь» (1961), Концерт для оркестра «Озорные частушки» (1963).

выразительность цикла оказались столь серьезны, образно насыщены, что как бы подняли его на высокую ступень эстетического обобщения. ««Русская тетрадь» В. Гаврилина в высшей степени самобытна,— писал Г. В. Свиридов,— Лишенная малейшего элемента стилизации, народная по духу, музыка построена на самостоятельных и оригинальных интонациях. Я получил не просто громадное эстетическое наслаждение, слушая «Русскую тетрадь»,— это произведение заставляет размышлять о преемственности традиций, о нерасторжимой связи нашего музыкального искусства с древним национальным музыкальным наследием» (Высокие идеалы современности//Вечерний Ленинград. 1966. 15 окт.)

Оценка критики и слушателей была столь высокой, о «Русской тетради» столько говорили и писали, что вполне закономерным было присуждение автору Государственной премии РСФСР им. Глинки 1967 года.

С той поры прошло более двадцати лет. Время не только не опровергло, но, к счастью для нас, подтвердило высокую оценку, данную Гаврилину-композитору смолоду.

А тогда... откуда у него, ленинградского студента, консерватора, было это знание и понимание деревенской жизни и песни, жизни и песни городской окраины, знание интонаций, столь характерных для русской провинции конца прошлого и начала нынешнего века? Как удалось ему составить из этих разнородных элементов, словно напоенных ароматом полей, цветов, хлеба, настоянных на «спирту» страданий, любви и отчаянья простой души, напиток такой силы и крепости? И откуда у него, почти мальчика, такое понимание и пронзительная жалость к женской доле, такая нравственная и этическая зрелость?

Да, студент Гаврилин окончил консерваторию как фольклорист (по классу профессора Ф. А. Рубцова) и ездил в фольклорные экспедиции. Но мало ли кто кончал фольклорное отделение и ездил в экспедиции? Разгадка, хотя и не полная (кто может объяснить природу таланта?) таилась в строках биографии.

Он родился 17 августа 1939 года в Вологде (семья Гаврилиных жила в небольшом городке Кадникове Вологодской области). Родители его были педагогами. Детство провел в деревне Перхурьево той же Вологодской области. В 1941 году отец Валерия пал смертью храбрых на Ленинградском фронте. Мать, как многие женщины той поры, одна растила детей — Валерия и сестру Галину.

Жизнь сложилась так, что в 1950 году Валерий с сестрой попадают в детский дом — он находился в пригороде Вологды, на ее рабочей окраине, в селе Ковырино. Валерий, худенький, маленького роста, «домашний мальчик», долгое время дичился, робел, не мог привыкнуть к детдомовской жизни. Пел в хоре (плохо, как рассказывает сам), играл в оркестре народных инструментов на басовой домре (тоже еле-еле), даже пытался танцевать в танцевальном кружке (совсем неудачно)... Но там, в детдоме, была концертмейстер Татьяна Дмитриевна Томашевская. Валерий слушал, как она играла, вглядывался в нотные строчки — они поразили его.

— Увидел ноты — и раскис... так захотелось самому писать, чертить линейки — мне они казались верхом красоты и стройности. Татьяна Дмитриевна все приглядывалась, прислушивалась к маленькому нелюдиму, а затем показала его ленинградскому пианисту и педагогу Ивану Михайловичу Белоземцеву. Это и определило дальнейшую судьбу Валерия: слух, ритм, память оказались исключительными.

Так началась новая жизнь, тоже в интернате, но уже школы-десятилетки при ленинградской консерватории. Его записали в класс кларнета, а сам он стал посещать класс композиции.

Это строки биографии. А за ними — полуголодное военное детство в деревне. Ледяные утренние росы. Завывания зимних ветров и плач солдатских вдов. Переборы гармошки, танцы «под язык» на вечерних посиделках. Валерий помнит особенно явственно рано начавшуюся зиму сорок шестого года. Проливные дожди, стеной стоявшие всю осень, внезапно в середине ноября прекратились, ударил мороз, и коричневый лед сковал бесснежную землю. Голод поразил деревню, мор пал на скотину. Это был страшный год. По избам собирались полуголодные, изнуренные тяжелой работой женщины, одна запевала:

— Разлилась Волга широко-о-кая... — и все подхватывали. Пели и «Златые горы», и «Хасбулата».

— Эти песни, протяжные, горестные, и эти женщины были для меня, как пытка. Особенно когда я слышал раздирающие душу строчки:

До свидания, мой дружок,
Я дарю тебе платочек...

Эти «до свидания», аукнувшись в детстве, позже откликнутся во многих его сочинениях. Нехитрое прощальное слово станет как бы отличительным знаком судьбы и характера его героев.

«То, что я из деревни, спасает меня до сих пор, на том держусь. Иначе, без этих корней не был бы композитором» — сказал как-то Валерий Александрович. (Интервью газете «Смена». 1980. 28 дек.).

По окончании школы-десятилетки — консерватория, класс фольклора Ф. Рубцова и класс композиции О. Евлахова. За годы учения создано несколько обязательных инструментальных сочинений, два квартета, цикл пьес для фортепиано, сонаты, сюита для оркестра «Тараканище». Но к вокальной музыке, тем более к народному ее слою, не обращался, не хотел — пугала она тяжкими детскими воспоминаниями.

— Кроме того, меня смешила манера пения академических певцов, я до сих пор к ней не привык.

— В одной из фольклорных экспедиций, — рассказывает Валерий Александрович, — где-то на севере Ленинградской области, то ли Надпорожский, то ли Подпорожский район, в одной деревне

Имитация хором инструментального сопровождения солисту.

собрались женщины. Младшей шестьдесят два года. Выпили по рюмочке, закусили, без этого не бывает, и — запели. Да что запели? Не старую народную песню, а вот это:

Сию на рояле играю,
Играла и пела на нем,
В душе так и больно, и грустно,
Сама и бледна, и тиха.

И эти, казалось бы, банальные строки в устах старух с черными от труда, морщинистыми руками, проживших всю жизнь в глухой деревне, — пронзили. Возник замысел «Русской тетради».

И что еще важно — я перестал бояться, стесняться интонации, простой мелодии, я понял, что они идут из жизни, существующей и сейчас, и что этот путь верен для меня, он — мой.

Но все это — «Русская тетрадь» и ее продолжения — это позже. А к 3-му курсу консерватории не было у Гаврилина ни одного вокального сочинения. Орест Александрович Евлахов сказал: Отчислят! Валерий выбрал стихи Гейне. Так появилась «Немецкая тетрадь».

— Сам не заметил, как увлекся. Потом вдруг о «Немецкой тетради» заговорили. Вот и сейчас вспоминают, — продолжает композитор.

Еще бы не вспоминать! Не только вспоминают, но постоянно исполняют в концертах. Она стала обязательным сочинением на многих вокальных конкурсах. Позже, в 1972 году, Гаврилин создает «Вторую немецкую тетрадь», тоже на стихи Гейне, состоящую не из шести, как первая, а из пятнадцати эпизодов. Еще на страницах Первой тетради появился веселый, влюбленный юноша, насмешник и умница. В его характере сочетались юмор и романтическая настроенность незащищенной души.

Во второй тетради (1972 г.), сочинении значительно более зрелом, явственно проявляется стремление композитора к театрализации, разворачиванию внутреннего сюжета. Тут нельзя не согласиться с музыковедом О. Беловой, которая считает, что «Вторая немецкая тетрадь» фактически представляет собой моно-оперу, в которой композитор широко и свободно применяет прием монтажа стихотворений, добавляет свои фразы, строки, переосмысливает стихи Гейне, сокращая, объединяя два в одно, то есть относится к тексту как оперный композитор. По существу, пишет критик, текстовая основа «немецкой тетради № 2» — это либретто Гаврилина по стихотворениям Гейне. (Белова О. В. Гаврилин // Композиторы Российской Федерации: сб. вып. 3. — М., 1984. С. 16).

Случайно ли это? Разумеется, нет. Во всех или большинстве сочинений Гаврилина ясно просматривается композитор театральный, театральность — в основе и природе его дарования. Его вокальные циклы объединены образами одного или двух героев, с которыми непременно происходят различные события, и сюжет их жизни или ее отрезка чаще всего драматический. Еще смолodu Гаврилин пытался писать одноактные оперы: «Повесть о скрипаче Ванюше» по Г. Успенскому, «Как женился Копачи» по пьесе Л. Таби. Последнюю поставили в Ленинграде, в Доме культуры им. Горького. Писал

музыку к театральным спектаклям. Важной и плодотворной была для Гаврилина работа с такими крупными мастерами драмы, как Г. Товстоногов, И. Владимиров, В. Эренберг, Г. Опорков в Ленинграде, позже — с московскими режиссерами А. Ремизовой, М. Ульяновым.

1967 год. В Ленинграде, в театре Ленсовета, режиссер Игорь Владимиров ставит пьесу драматурга Вадима Коростылева «Через сто лет в березовой роще». Это пьеса о неудавшемся восстании на Сенатской площади в декабре 1825 года. О лицемерии и коварстве царя, о допросах декабристов, их гражданском мужестве, стойкости, душевной чистоте. Пьеса была пронизана высоким романтическим пафосом и горечью. Гаврилина пригласили писать музыку к спектаклю. О нем к тому времени в Ленинграде знали и говорили немало. Произошла встреча с драматургом, знаменательная для обоих художников: она перешла в дружбу на долгие годы...

В пьесе Коростылева и спектакле действует группа скоморохов, весьма условных персонажей, не участников, а ироничных комментаторов событий. В первой картине, где, кстати, появляются вызванные царем Николаем I тени его пращуров Ивана Грозного, Петра Первого, Бориса Годунова, скоморохи поют издевательскую песню — предупреждение царю: «Бойся Радищева паче, чем Разина». Второй «скомороший ход» обращен к барину, участвующему в восстании. Третий — рассказ о том, как убили смех на Руси, четвертый — шутейная байка об уничтожении царизма в России. Из этих «скоморошых ходов», из всей музыки к спектаклю выросло действо «Скоморохи» — яркое, сочное, сильное произведение, четырнадцать частей которого — своеобразная музыкальная летопись народной жизни и истории, прочитанная глазами композитора-сатирика.

Главные герои ее — скоморохи — народные глашатаи правды, обличители царизма. Именно в «Скоморохах» выступили на авансцену знакомые по прежним произведениям, но одетые в яркие, пестрые одежды актеры гаврилинской музыкальной «труппы»: сатира, гротеск, озорство, сарказм. В «Скоморохах», а позже и в симфонии-действе «Перезвоны» мы явно ощутим влияние классических традиций русской музыки, влияние Мусоргского, Стравинского.

Вот разъяснение самого композитора:

— В «Скоморохах» я даю портреты великих русских композиторов от Глинки до Мусоргского, Шостаковича, Свиридова. По внутреннему моему замыслу они и есть главные «скоморохи» действа, каждый со своей болью, волнующей темой¹. (В музыке «Скоморохов» с помощью коллажей как бы тенью проходит галерея портретов великих композиторов — предшественников, учителей Гаврилина).

— Мы встретились с Валерием почти двадцать лет назад, — рассказывает Вадим Николаевич Коростылев, — он был тогда совсем молодым человеком, но с первой же встречи поразил меня своей серьезностью, какой-то тихой вдумчивостью. И хотя он почти на

¹ Из письма к автору этого очерка. — Р. П.

пятнадцать лет моложе меня, я не могу перейти с ним на «ты». К Валерию я испытываю огромную нежность и уважение. Как с ним работать? Необыкновенно. Я предлагаю ему текст, а он пишет гениальную музыку. Так было с пьесой «Шаги командора» в театре им. Евг. Вахтангова и со многими стихами. Гаврилинский талант, как алмаз, который ограничивается не снаружи, а изнутри, обнаруживая неожиданную глубину и сверкание. Поражает его душевная чуткость, простота и оригинальность мышления. Понимание истинно русского в культуре, будь то песня, старинный обряд или современные стихи. Редкий дар открывать в поэзии потаенную красоту, как реставраторы открывают под слоем грубых красок подлинную старую живопись. Гаврилин, по-моему, и сам человек особенный, качества его души — чистота, скромность, глубокий ум неотделимы от его дара, и при этом удивительная тонкость, даже ранимость. Я горжусь дружбой с Валерием Гаврилиным!

В театре им. Евг. Вахтангова Михаил Ульянов поставил спектакль по произведению В. Шукшина «Я пришел дать вам волю» о Степане Разине. Вот что писал режиссер о музыке Гаврилина: «Горькая и озорная, бесшабашная и ядовитая, широкая и пронзительная, как человеческий крик... Она привнесла в спектакль что-то поистине могучее, российское, разинское» (Открытие // Комсомольская правда. 1980. 16 нояб.)

Сказано точно, хотя и не все... Потому что есть в музыке Гаврилина и доброта, и нежность, наивная простота и сложность, и глубина постижения исторических процессов, и глубина постижения человеческой души и поступков.

Работа в драматическом театре нужна Гаврилину, может быть, как первоупток, по которому потом будет проложена дорога к следующему сочинению. Интересна «многоступенчатая» судьба «Военных писем» (1972). Сначала были созданы «Солдатские письма», музыку композитор использовал в спектакле ленинградского Большого Драматического театра «Три мешка сорной пшеницы» по пьесе В. Тендрякова.

— После успеха музыки в театре, я, поборов всегдашнюю свою робость, подправил сочинение, дал ему окончательное название «Военные письма» и предложил Ленинградскому Радио.

Так родилась эта вокально-симфоническая поэма, где с новой силой были представлены нежный и верный женский характер и сильный, верный характер мужской. Дуэт этих любящих людей, разлученных войной, — одно из самых впечатляющих и ярких произведений этого жанра. На основе Поэмы был создан телефильм, а затем музыкальный спектакль «Военные письма» шел в Московском камерном музыкальном театре, Рижском и Горьковском театрах оперы и балета.

«Военные письма». Что это такое? Вокально-симфоническая поэма, симфонизированный вокальный цикл, сохранивший приметы психологической драмы, камерно-вокальный цикл, театр двух актеров? Все вместе. Характерный для наших дней синтетический жанр и в то же время абсолютно оригинальное сочинение. Гаврилин-

ское. По складу, интонациям — песенное, что тоже характерно для стиля композитора, а по форме — вариант жанра действия, впервые найденного в «Скоморохах». Цикл начинается скорбным диалогом матери и ребенка, потерявших мужа, отца, и оказавшихся в фашистской неволе.

С первых же тактов мы слышим: война! Грохот бомб, взрывы снарядов. Лавина смертельного огня. И во внезапной тишине — вступление-зачин, «речь от автора»:

Через речушку письмо домой плывет.
Никто, никто письмо с войны не прочтет.
А прочла — зарыдала...

И все ясно. Смерть героя не в конце, а в начале произведения сразу определяет его тональность. Автор применяет прием «ретроспективной драматургии», характерный для многих кинолент 70-х годов, особенно на тему прошедшей войны. Второй эпизод цикла — плач женщины по убиенному мужу так тих и страшен, словно разум ее помутился от горя.

Дождь дождит,
Все мелкий дождик...
Спит мой дружок.
Солнышко, ясный день,
А все спит мой дружок.

И простая разговорная речь: «Что вы, ребята, про него забыли? Разбудите парня...» Резкая, как в кино, смена кадров — эпизодов, звучит отчаянно-издевательская «Дразнилка» (может, вспомнил Гаврилин скороговорки деревенских своих сверстников из детства?). Она переходит в отчаянно-грозный пляс «Лихо» — пляску смерти, идущую под перестуки ударных и стоны хора. Центральные эпизоды цикла — рассказ о любви героев, чистой и недолгой, о прощании, уходе мужа на войну, ожидании писем с фронта. И тут возникает образ мужа, солдата, сильного и веселого человека, — чем-то сродни он Василию Теркину. Грусть и лихое отчаянье перемешаны в частушке-дуэте, похожем на кадрили с поклонами:

Дорогой, куда ты едешь?
Дорогая, на войну.
Дорогой, возьми с собою,
Дорогая, не возьму.

Гордой возвышенной обреченностью наполнена музыка и текст песни «Пошел солдат»:

Пошел солдат, да оглянулся,
Стал на околице села.
И тут над крышею тесовой
Звезда высокая взошла.

Мелодия сродни старым солдатским песням и даже в чем-то напоминает знаменитую «Не слышно шума городского». Солдат твердо верит в свое возвращение, утешает и напутствует жену («Письмо»):

Добрый день, а может ночь, жена моя,
В первых строках шлю поклон, жена моя,
А гармонь ты береги, жена!
Мы пройдем еще с тобой по улице
Красивые, счастливые...

Выразительность и нестандартность музыкальных «примет» героев, активная звуковая и драматургическая роль оркестра, жанровое разнообразие самих песен-эпизодов создают не только яркие, сочные характеры современных деревенских людей, историю их любви и разлуки, но широкую обобщенную картину народной жизни в лихую военную годину. Последний, 18-й эпизод цикла поручен детскому хору. Светло и радостно, в ритме кружащегося вальса звучит песня:

Май зеленый, май зеленый,
Светлый отсвет на воде...

И вспыхивает радость и надежда на скорую победу. На светлых мажорных аккордах заканчивается поэма.

Большинство сочинений В. Гаврилина неразрывно связано с русской фольклорной традицией, с народно-песенными интонациями, жанрами, со всем складом и строем народной жизни людей русского Севера. Самобытное ее претворение, выбор тем, образов, поэтических текстов уже породил термин «гаврилинский фольклоризм». Но вот что еще примечательно: в его сочинениях до недавнего времени первое место занимал простодушный и обаятельный, очень чистый и цельный женский образ. Почему именно женский?

Разгадка — в биографии. Предоставим слово самому автору: «Отсюда, из Вологды (то есть из детства.— Р. П.) вынес я главную тему своего творчества. Я думаю — это тема женской судьбы, женского характера, потому что все эти годы главные люди, которые меня окружали, были женщины: моя мать, моя нянюшка-сказочница, мои воспитатели в детском доме». (Комсомольская правда, 1981. 17 янв.)

Не одну ли из этих воспитательниц, скромных, тихих женщин, вспомнил композитор, сочиняя свой вокальный цикл «Вечерок»? А может быть, соседку или знакомую матери...

«Вечерок» состоит из двух частей. Первая «Альбомчик». Вторая «Танцы, письма и окончание». Слушателям известна пока первая. Вторую композитор закончил, передал исполнителям.

Счастливой оказалась встреча композитора с поэтессой Альбиной Шульгиной, ставшей на долгие годы не только соавтором, но и единомышленником. Как и у Гаврилина, в деревенском детстве Шульгиной звучали, проникали в сознание народные песни ее родины, Кировской области, и народно-песенная основа стала определяющей в поэтическом почерке и образном строе ее стихов. Народная интонация Шульгиной точно совпала с музыкальным мироощущением и устремлениями композитора. На слова А. Шульгиной были написаны часть эпизодов «Военных писем», вокально-сим-

фонический цикл «Земля», ряд песен, некоторые эпизоды «Вечерка».

В цикл этот (для сопрано, меццо-сопрано и фортепиано) включены стихи А. Ахматовой, И. Бунина, С. Надсона, народные тексты и стихи самого Гаврилина. Как автор текстов, либретто своих сочинений Валерий Александрович выступает постоянно. Его глубочайшая любовь к русской литературе, поэзии, знание ее поражают. Он, например, свободно цитирует Льва Толстого, отрывки из древнерусской литературы, строфы многих поэтов — они как собеседники и учителя входят в круг его размышлений о жизни, прошлой и нынешней.

Мне вспоминается исполнение «Альбомчика» в Октябрьском зале Дома союзов в Москве. Сверкание хрусталя в люстрах, тусклый блеск голубого бархата кресел, белизна колонн. В зале торжественно и немногочленно. На эстраде — в длинных вечерних платьях прекрасные камерные певицы Карина и Рузанна Лисициан (партия фортепиано В. Хвостин).

Вечер, вечер, вечерок,
Голубые свечки.
Из альбомчика листок
Ветхий, да вечный

И с первых же этих наивных фраз, с первых тактов музыки, напоминающей детскую песенку, холодный блеск люстр словно растворился в тумане. Повеяло утренним осенним ветром, и сквозь дымку проступили очертания провинциального городка... Послышался скрип пролетки, остановившейся у одноэтажного дома с крыльцом-навесом. Уютная гостиная, стулья под белыми чехлами, всякая зеленая лампа над овальным столом. Дребезжащие звуки старенького фортепиано (Любопытно, что в клавире «Вечерка» обозначено не фортепиано, а клавесин!)

Героиня «Вечерка» — стареющая женщина. Листая семейный альбом, ведет неспешную беседу сама с собой, вспоминает юность: как жили, любили, как цветы дарили; и катание на лодке, и игру в фанты. Наивные, трогательные мелодии словно слетают со страниц нотных альбомов начала века (Валерий Александрович у себя дома собирает такие альбомы — сброшюрованные пьесы популярных в то время авторов и исполнителей). За этой незатейливой музыкой, оттеняемой негромким, но удивительно образным аккомпанементом (слышен даже бой часов!), — глубоко спрятанная боль, драма одинокой женской души, тех многих душ, что населяют страницы произведений Чехова, Достоевского. Но после всех этих наивных «ни да, ни нет не говорите», «за ваш привет дарю букет» вдруг прорывается горькое: «Ах, как хочется, чтобы поняли!», и шестой романс цикла вдруг оборачивается высокой красотой чувств, высокой романтической поэзией:

Во дни твоей любви,
коснувшись сонных век,
был каждый новый день,
как первый день творенья.

И первая вода
лесных неспешных рек
несла, как два листа,
два наших отраженья¹.

Стихи А. Шульгиной

«Гаврилин поэтизирует мещанский романс, поднимая его до классической народной песни. Слушаешь эту музыку и понимаешь, что нет пошлых интонаций: есть пошлое интонирование. Дар поэтизации обыденного — особый дар. Гаврилин владеет им удивительно!» — писал о «Вечерке» музыковед И. Земцовский (Фольклор и композитор сегодня // Сов. музыка. 1977. № 1. С. 35).

Давно, в 1972 году Д. Д. Шостакович заметил: «Большим дарованием обладает Валерий Гаврилин. Но, к моему огорчению, он мало внимания уделяет крупной форме. Я восхищаюсь «Немецкой тетрадью» и «Русской тетрадью», но мне кажется, что при его даровании мы вправе ожидать от этого автора более масштабных произведений»².

Знал ли Дмитрий Дмитриевич «Военные письма»? Гаврилин уверен, что не знал. Не успел он услышать и вокально-симфонический цикл «Земля» (1975). А между тем в эти годы (середина 70-х) Гаврилин неуклонно движется по пути «крупной формы». Это «Военные письма», вокально-симфоническое действо «Свадьба», оратория-действо «Скоморохи» и масштабный вокально-симфонический цикл «Земля».

Впрочем, сам Гаврилин относится к понятию «форма» своеобразно. Вот что он писал автору этого очерка:

«Я никогда не стремлюсь работать в «форме». Мне важно найти материал, который соответствует моим требованиям к музыке: ясно, близко по чувству как можно большему числу людей и искренне. А в какую форму, в какой жанр это отоляется, мне безразлично. Этим распорядится, это продиктует сам материал. Я полностью разделяю мнение Н. Гоголя о том, что «равно велики стекла, озирающие движение мелких насекомых и движения планет». В этом смысле для меня равновелики, скажем, песенное творчество Шуберта и симфоническое Брамса, а в «Бабочках» Шумана для меня больше познания мира, чем в десятке иных опер и балетов.»

В 1975 году в ленинградском ТЮЗе режиссером З. Корогодским был поставлен спектакль по пьесе В. Долгого «Думая о нем». Сюжетом пьесы послужил очерк К. Симонова в «Комсомольской правде», посвященный подвигу рязанского комсомольца Анатолия Мерзлова, ценой своей жизни спасшего от пожара колхозный хлеб. Музыка к спектаклю написал Валерий Гаврилин.

Авторский вариант «Вечерка» для солистов и малого симфонического оркестра впервые в Москве прозвучал 16 февраля 1986 года в Большом зале консерватории в исполнении И. Богачевой, И. Новиковой, ансамбля солистов БСО Гостелерадио, дирижировал Э. Серов.

² Цит. по кн.: Д. Шостакович. О времени и о себе. — М., Сов. композитор. 1980. С. 332.

И вот вскоре из музыки к спектаклю вырос (как видим уже не впервые) вокально-симфонический цикл «Земля» — семь контрастных песен, объединенных общей темой Подвига и памяти о нем. Образная и драматургическая концепция цикла шире, обобщеннее музыки к спектаклю, в ней высвечены основные символы: земля, хлеб, Родина, память. Не совсем обычен для композитора и интонационный строй цикла. Здесь, как и в предыдущих сочинениях, он широко применяет излюбленные народно-песенные интонации страданий, частушек, колыбельной, но одновременно смело включает стилистические элементы современных молодежных песен, с их широкой речевой декламационностью и эстрадным аккомпанементом. «Облекает порой мелодические речения народного склада в ритмические и тембровые одеяния бит-музыки. Зачем? Чтобы найти возможно более прямой путь к слуху и сердцу сегодняшнего молодого человека» (А. Сохор. Певец добрых чувств // Сов. культура. 1977. 29 марта).

К концу 70-х годов композитором было уже написано много музыки к кинофильмам, драматическим спектаклям, много песен: «Любовь останется», «Плавающая ветка», «Как высок ты, отчий порог», «Я мальчишечка», «Скачут ночью кони» (из «Свадьбы»).

Возьмите в руки сборник песен Валерия Гаврилина для голоса и фортепиано. Просмотрите его, проиграйте, пропойте. Какое разнообразие красок, настроений, характеров — именно характеров! Казалось бы, такая простая, ну совсем простенькая, для голоса без сопровождения «Песня девушки», а сколько в ней удивительной красоты и первозданности чуда, когда девочка становится девушкой, бутон раскрывает лепестки и стыдливо осознает свою красоту.

Сшей мне белое платье, мама,
Самых белых снегов белей...

Стихи А. Шульгиной

Арам Ильич Хачатурян, услышав «Песню девушки», спросил: — Откуда этот перл?

Глубокой нежностью, сыновней преданностью и признательностью пронизана песня «Мама» (из вокально-симфонического цикла «Земля», стихи А. Шульгиной.) При обилии нынешних лирических песен не стареют, не теряют свежести гаврилинская «Черемуха» (стихи О. Фокиной) и особенно «Любовь останется» (стихи Б. Герш-та). Помните?

Заливала землю талая вода,
Из-за моря гуси-лебеди слетались.
Дожидались нас и радость, и беда:
Той весною мы с тобою повстречались.

Никогда ни в чем не станем каяться,
Пусть все забудется,
Любовь останется.

Хороши шуточные, озорные песни «Нам ли Севера бояться» (стихи В. Максимова), «Песенка о белой вороне» (стихи Л. Куклина) и особенно «Шутка» своим упругим фокстротным ритмом, задором молодости:

Дождь за окнами,
Идет за окнами,
Шумит за окнами
Опять!
Мы за-о-хали,
И мы за-о-ха-ли,
И мы за-о-ха-ли —
Нельзя гулять...

Дайте музыку,
Скорее музыку,
Скорее музыку, музыку,
Все кувырком!
Туфли узкие,
Скинь туфли узкие,
Скинь туфли узкие —
И — босиком!

Стихи А. Шульгиной

И совсем иной строй и склад, иные персонажи в песнях героических, мужественных — «Не бойся дороги» (стихи А. Шульгиной), «Расстрел лейтенанта Шмидта» (стихи неизвестного автора) и особенно в балладе «Два брата», ставшей одной из значительных и репертуарных песен-баллад наших дней. «Два брата» — маленькая новелла о старшем упрямом брате (весь в отца) и младшем, «помягче и потише». Подчинялся младший старшему во всем, а пришла война и впервые ослушался — первым кинулся в атаку, загородив своим телом брата. Прошли годы.

В городке российском над тихой Старицей
Белокурый парень живет не старится.
Только не ерошат ему ветры беспечно
Каменные кудри, сегодня и вечно...

Стихи В. Максимова

За вокально-симфонические циклы «Земля», «Военные письма», песню — балладу «Два брата» Валерий Гаврилин в 1980 году был удостоен звания лауреата премии ВЛКСМ.

Тема молодежи, ее нравственного и эстетического воспитания постоянно волнует композитора. Не только в музыке — в многочисленных публицистических выступлениях в печати, в интервью он говорит об этом взволнованно, неравнодушно, тревожно.

«Если в нашем времени чего-то явственно не хватает, надо вспомнить, что ведь когда-то оно было! Нет в сегодняшней жизни романтизма, рыцарства — пусть это будет в музыке. Ведь к этому тянутся

сердца. И пусть в повседневности не все возможно, но от повседневности-то и призвана уводить музыка, поднимать, возносить. Если она музыка» (Интервью газете «Смена», 1980. 18 дек.). И еще: «Каждый профессионал должен воспитать хотя бы несколько любителей музыки... Решительное «НЕТ!» чванству и бюрократизму в сочинении и пропаганде музыки... Будем помнить о крестьянах..., о болтающихся в подворотнях мальчишках, о женщинах, работающих на ремонте железных дорог, о всех людях, о народе, которому так необходима музыка, что помогала бы жить лучше, светлее!» (Путь музыки к слушателю || Сов. музыка, 1967. № 5. (6). Как злободневны эти слова и сегодня!

«Люди, народ создавали музыку для того, чтобы можно было общаться, иначе она теряет смысл» — утверждает композитор (Комсомольская правда. 1981. 17 янв.) и потому стремится писать музыку ясную, простосердечную, но вовсе не обязательно легкодоступную, ибо его произведения требуют и работы умственной и душевного напряжения.

Эти мысли композитор настойчиво повторяет во многих печатных выступлениях, и на встречах со слушателями, в широкой аудитории, и в беседах с коллегами-музыкантами, и на заседаниях в Союзе композиторов (Гаврилин — член правления Ленинградского отделения СК РСФСР и Союзов композиторов РСФСР и СССР).

Его продолжает волновать тема войны. Не только война прошлая, осиротившая его, оставившая неизгладимый след, но и война будущая, та, которую он, как гражданин и художник, отвергает душой и которую считает себя обязанным — своей музыкой, словом, сердцем — предотвратить, предупредить.

Тревога эта и боль прозвучали вновь в телевизионном фильме-балете «Дом у дороги», поставленном режиссером А. Белинским и балетмейстером В. Васильевым по произведениям А. Твардовского. Эта работа была необходима композитору не только как напоминание новым поколениям о войне, ее страшных утратах и жертвах, но и как еще одно выражение нравственной позиции художника, его взглядов на человеческие отношения, любовь, чистоту, верность — в самых тяжелых обстоятельствах. Позиции требовательной и полной сострадания к людям, живущим в наше сложное время.

80-е годы ознаменовались новыми сочинениями, среди которых — прелестная, полная грусти и очарования музыка к телефильму-балету «Анюта» (режиссер А. Белинский)¹. Сюита из этой музыки с успехом исполнялась на Биеннале 1985 года в Берлине (ГДР) оркестром Гостелерадио под управлением В. Федосеева. Немецкие слушатели очень точно поняли все оттенки, юмор и грусть этого сочинения!

¹ Балет «Анюта» был поставлен в 1986 году в Большом театре СССР В. Васильевым (танцевали Е. Максимова, В. Васильев, М. Цивин, М. Лавровский) и имел огромный успех у музыкальной общественности и критики // Сов. культура, 1986. 3 июня.

Но самой впечатляющей, масштабной, получившей широкий резонанс, стала поистине выдающаяся работа Валерия Гаврилина — симфония-действие «Перезвоны». Совершенно очевидно, что этот жанр, найденный Гаврилиным двадцать лет назад для «Скоморохов», «Свадьбы», весь накопленный им опыт, размышления, развитые им закономерности жанра как хоровой симфонии и действия одновременно,— развернулись в этом сочинении с блеском и впечатляющей силой. В «Перезвонах» и новом сочинении — «Пастух и пастушка» по В. Астафьеву композитор последовательно развивает принцип синтеза жанров: симфонического, хорового, театрального, камерно-вокального, использует формы старинного русского народного театра.

Итак — премьеры «Перезвонов». Сначала в Ленинграде, затем в Москве. Исполнители — камерный хор под руководством В. Минина совместно с хором института им. Гнесиных. И в Москве, и в Ленинграде огромный успех!

«Перезвоны» — хоровая симфония-действие для хора без сопровождения. В партитуре обозначены также ударные, соло гобоя и партия чтеца. Подзаголовок «По прочтении Шукшина». Но напрасно слушатели стали бы искать в сочинении конкретный шукшинский сюжет. Да и сам Гаврилин высказался так: «Не стоит искать ассоциаций. Здесь перемешались впечатления от творчества Шукшина с тем, что я знаю о его жизни»... Добавим: и впечатления от творчества близких ему по духу писателей Ф. Абрамова, В. Астафьева, В. Распутина, В. Белова, строю их мыслей, эстетической, нравственной атмосфере их прозы.

«Перезвоны» — многоплановая и разножанровая картина народной жизни, прошлой и сегодняшней. Из шестнадцати ее эпизодов — (песен, сцен, раздумий, воспоминаний) складывается как бы коллективный портрет народа¹. Симфония-действие открывается быстрым, упорным движением, словно тройка мчится по бескрайним просторам:

Весело, весело,
Весело на душе,
Вожжи натянуты,
Знаем благую весть:
Любушка с нами есть...

Но заканчивается трагическим гимном („На землю грешную падем“). И возникает гоголевский образ птицы-тройки, Руси.

Второй эпизод «Смерть разбойника» по характеру — историческая песня, но с весьма сложной формой. Под грозный удар литавр возникает диалог тенора и хора. Своим мощным разливом он напоминает «Сцену под Кромами» Мусоргского из «Бориса Годунова».

Текст песни-сцены близок народной. «Ой, да схороните меня,

¹ Тексты почти всех эпизодов принадлежат самому В. Гаврилину. Исключение составляют «Молитва» (из «Поучения Владимира Мономаха», в пер. Д. С. Лихачева), начало эпизода «Матка-река» (А. Шульгина) и отдельные строки из народных песен.

братцы-разбойнички, ой, да между трех дорог в перекресточке. В головах поставьте, братцы, моего коня, в руку правую дайте мне востру сабельку».

Пение басов, удары колокола создают мрачную картину похорон, но не разбойника, а бунтаря Стеньки Разина! Не случайно взял композитор для начала песни мелодию из своей музыки к спектаклю театра им. Евг. Вахтангова «Степан Разин» по произведению В. Шукшина. Известно, как мучительно и много думал В. Шукшин над образом Разина, мечтал воплотить его в театре, кино, романе. «Разин — мука и боль Шукшина» — писал критик И. Золотусский. И этот эпизод оратории — как бы продолжение мыслей Шукшина о Разине, эпитафия не только Разину — самому писателю. Слова чтеца: «Боже, и зачем бы тебе не простить меня?» переходят в светлую, детскую аллегорическую песню «Письмо».

Великолепна гаврилинская инструментовка хоровой партитуры. В насмешливой «Ерунде» бессмысленно-ёрнический текст: «Думали-думали, думали, да клюнули» смягчается изящными переключками хоровых групп. В сцене «Посиделки» Гаврилин находит близкий народному, но вовсе не цитатный, а оригинальный мелодический рисунок для своей северной грустной частушки:

Говорил, не плачь мил'я,
А ты не плачь и не скучай,
Я не думал тебя бросить,
Подошел такой случа́й

— поет солистка, тонко выпевает женский хор, а мужская группа только аккомпанирует: «нари-нари, нари-нари». Веселая игра «Тири-ри» напоминает русские групповые танцы — здесь и заигрывание, и кокетство, и недовольство, и шушукание. Говор, смех, внезапный вздох удивления и даже ссора! Какие разные характеры, сколько оттенков настроений и какой точный обобщенный портрет народного гулянья! Словно мы на деревенской улице среди молодежи. Все эти части тонкой серебряной ниточкой связывает грустный-грустный и отрешенный голос дудочки-гобоя, его нехитрая, но символическая, как бы «напоминающая» песня. Высокие женские голоса словно парят в вышине, несутся над вечерним миром. Наступает вторая часть действия. Лейтмотив симфонии — колокольный перезвон возвещает утро. Воскресенье. На фоне колокольного звона поет нежный «утренний» голос гобоя, и снова возникает образ детства, радость и удивление открывающемуся миру.

Следующий эпизод «Ночью». Тоскует и плачет в ночном безмолвии одинокий женский голос, словно птица, потерявшая птенца, летает и мечется он над хором, а колокола утешают, сочувствуют, убаюкивают... И тут же «смена кадров». Словно в сказке или во сне, возникает образ «страшенной бабы» из шукшинской повести «До третьих петухов». Мужской хор веселясь, ёрничая, проговаривает:

Страшенная баба
На лавке сидела...

Раешная эта скороговорка заканчивается песенкой-припевкой:

Три-та-тушки,
Три-та-та,
Вышла кошка за кота,

криком петуха, кукованием кукушки и — колокольным звоном.

Насмешливый, сатирический озорной дар Гаврилина, столь близкий шукшинскому, в этих «раешных» эпизодах проявился в полной мере, а главное — выявил еще раз животворный юмор и оптимизм народа, его нестигаемость и стойкость.

Но за озорством, «разрядкой» возникает новый драматический эпизод — чистая, прозрачная, как родничок, жалоба девушки «Белы-белы снеги» — о горе и печали покинутого одинокого сердца. И прекрасная возвышенная, пророческая «Молитва» (13-й эпизод).

В песне «Матка-река» симфония достигает своей кульминации и обобщения. О грядущем конце, его неизбежности поет хор, и колокола мощно вторят ему. Наступает просветление — катарсис трагедии. Пройдя сквозь все испытания жизни, обновленный и мудрый главный лирический герой этой многочастной поэмы поет свою песню-раздумье (соло-гобая, 15-й эпизод). Мужской хор и колокола вторят ему. Надо отметить, что колокола в действе так разнохарактерны, разноэмоциональны, что можно говорить о их партии как о самостоятельном персонаже драмы — «человеке со множеством лиц», а может быть, персонаже «от автора»? Постепенно песня из распевно-протяжной переходит в более оживленную, меняется ритм, движение все убыстряется — и вот уже снова возникает образ дороги (16-й эпизод), бегущей по ней тройки, окутанной вихрями метели. И бесконечность этой дороги, как беспредельность жизни, как единый ее круговорот во времени, в космическом пространстве. Образом дороги, словно аркой, стянуты начало и конец симфонии-действия. «Бесконечная дорога, по которой идут люди, поколения за поколениями. Образ дороги, пути, реки жизни — главное в сочинении», так раскрывает этот символ сам композитор. «Судьба человеческая — судьба народная», — приходит на память емкая пушкинская формула.

Сочинение населено символами, ассоциациями, они возникают при прослушивании неизбежно и явственно, у каждого — свои, но их ряд выстраивается вокруг проблем истории нашей Родины, ее народа, человека, проблем культуры, литературы, музыки, театра. В сочинении присутствуют элементы аллегорий, притч, столь активно используемых современным театром, драматическим и музыкальным. Наличие условного, но ясно слышимого сюжета (опера), номерная структура (оратория), глубина психологических состояний позволяют говорить о своеобразном гаврилином «поэтическом театре». Критика и слушатели единодушно признали «Перезвоны» выдающимся событием нашей музыкальной жизни.

«Это написано кровью сердца, — так высказался Георгий Васильевич Свиридов. — Живая, современная музыка, глубоко

народного склада и самое главное — современного мироощущения, рожденная здесь, на наших просторах».

В 1985 году автор «Перезвонов» был удостоен Государственной премии СССР, тогда же — звания народного артиста РСФСР.

Гаврилина не случайно называют композитором-новатором. Несмотря на традиционность языка, форм и приемов его композиторского письма, он безусловно, совершил целый ряд художественных открытий. Характеры людей, особенно женщин русского Севера военной поры, да и прошлого времени, развитие на новом материале традиций русского и особенно городского романа, наконец совершенно оригинальная, заново прочитанная форма музыкального действия (как бы возрождение старинного русского скоморошьяго театра), и даже песня, максимально приближенная к народной, деревенской или городской, но несущая явные черты именно современной песни, — все это то новое, что открыл нашему слушателю композитор, открыл, в казалось бы, уже забытом, списанном в тираж. Но, благодаря гаврилиному «золотому ключику» это забытое стало сегодня свежим, неповторимым. И насущно необходимым людям, уставшим от усложненности и чрезмерной «современности» многих композиторских поисков.

Думаю, что многие присоединятся к словам исследователя творчества Гаврилина музыковеда А. Белоненко: «Музыка Гаврилина — в своем роде знаменательное явление нашей художественной жизни. Большое общественное признание его искусства — это признание не только его таланта, художественных достоинств его сочинений, но и его художнической позиции. Свойственное композитору стремление просто, своими словами говорить о необходимых каждому ценностях и истинах жизни, не приукрашивая и не обезображивая ее, воспеть в человеке Человека, придает его музыке огромную притягательность, делает его искусство актуальным, насущно необходимым сегодня людям» (Сов. музыка, 1978, № 12, с. 41).

И новое событие — исполнение в Москве давней, но практически неизвестной ни слушателям, ни музыкальной общественности оратории-действия «Скоморохи». Исполнялась оратория лишь однажды в Ленинграде в 1976 году в авторском вечере В. Гаврилина в зале капеллы им. М. И. Глинки (12 номеров), а еще ранее четыре фрагмента из «Скоморохов» для баритона и фортепиано были показаны в 1973 году в Москве, в Октябрьском зале Дома союзов, и в 1974 году на Ленинградской музыкальной весне, и хотя все эти исполнения вызвали горячее одобрение критики, на «Скоморохов» тогда наложено было негласное вето. И вот спустя двадцать лет после создания сочинения 15 марта 1986 года в Москве, в Большом зале консерватории, состоялась фактическая премьера «Скоморохов», имевшая поистине оглушительный успех. Исполнители: народный артист СССР Александр Ведерников, БСО Гостелерадио, мужская группа Государственной республиканской академической русской хоровой капеллы им. А. Юрлова, художественный руководитель заслуженный деятель искусств РСФСР С. Гусев, дирижер

народный артист СССР В. Федосеев. Это был второй после «Перезвонов» триумф. И снова мы ощутили могучий талант Гаврилина.

Сочинение, написанное более двадцати лет назад, звучит поразительно современно.

Композитор как бы вновь привел нас в свой, созданный им театр, где сменяются люди и маски, где смеются и плачут, насмешничают и издеваются, восхищаются миром и природой, ужасаются человеческим страстям, танцуют «императорский вальс», шагают под дробь николаевских барабанов, размышляют и мучаются над «проклятыми вопросами», любят и ненавидят странные, несчастливые и добрые его герои.

«Скоморохам», «Перезвонам», как и следующему крупному сочинению Гаврилина «Пастух и пастушка» по В. Астафьеву, да и многим другим сочинениям замечательного композитора мы уверены, предстоит долгая жизнь и прочная слава. Потому что в них, как зерно в колосе, заложены суть и основа всякого большого искусства — высота человеческого духа и неприкрашенная правда жизни.

...Идут годы. Рядом с нами живет удивительный художник — Валерий Александрович Гаврилин. Работает много и самозабвенно. Пишет музыку — простую, понятную всем и необычайно глубокую. Пишет, сохраняя главное, — верность себе, своему таланту, своему призванию. Исполняет поручение...

ОСНОВНЫЕ СОЧИНЕНИЯ

Музыкально-сценические произведения: Так женился Копачи. Музыкальная комедия. Пьеса Л. Таби. 1959. Повесть о скрипаче Ванюше, или Утешения. Опера. Либретто Я. Бутовского по Г. Успенскому. 1972. Анюта. Фильм-балет. Либретто А. Белинского по рассказу А. П. Чехова «Анна на шее». 1982. Анюта. Балет. Либретто А. Белинского, В. Васильева. 1986. Дом у дороги. Телефильм-балет. Либретто А. Белинского по поэме А. Твардовского. 1984. Подпоручик Ромашов. Балет. Либретто Б. Эйфмана по повести А. Kupрина «Поединок». 1985.

Инструментально-симфонические произведения: Тараканище. Сюита. 1963. Увертюра. 1964. Сюита № 1 (Свадебная). 1967. Сюита № 2 (Театральный дивертисмент). 1969. Сюита № 3 (Русская). 1970. Сюита № 4 (Французская). 1973. Сюита № 5 (Портреты). 1979. Сюита № 6 (Анюта). 1982. Вальс памяти Батюшкова. 1981. Сюита № 7 (Дом у дороги). 1984.

Вокально-симфонические произведения: Скоморохи. Действо для мужского хора, солиста и оркестра. Стихи В. Коростылева. 1967. Военные письма. Вокально-симфоническая поэма для солистов, детского и смешанного хоров и оркестра. Стихи А. Шульгиной. 1972. Земля. Вокально-симфонический цикл для свободного состава хора, солиста и оркестра. Стихи А. Шульгиной. 1974. Заклинание. Кантата для женского хора и оркестра. Стихи А. Шульгиной. 1977. Здравница (Апофеоз). Кантата для смешанного хора и оркестра. Стихи В. Максимова. 1977. Свадьба. Действо для солистки, смешанного хора, балета и оркестра. Стихи А. Шульгиной, В. Гаврилина, народные. 1978—1981. Перезвоны. Хоровая симфония-действо для солистов, смешанного хора, гобоя, ударных и чтеца. Стихи В. Гаврилина, А. Шульгиной, народные. 1981—1982. Пастух и пастушка. Действо для солистов, большого хора, смешанного инструментального ансамбля по повести В. Астафьева. Тексты из русской народной поэзии и В. Гаврилина. 1983.

Камерно-инструментальные произведения: Струнный квартет № 1. 1960. Струнный квартет № 2. 1962. Струнный квартет № 3. 1964. Поэма

для скрипки и ф-но. 1963. Соната для скрипки и ф-но. 1964. Сочинения для ф-но в 2 и 4 руки (64 пьесы). 1965—1978. Соната для ф-но. 1964. Адажио для струнного оркестра. 1964.

Камерно-вокальные произведения. Вокальные циклы: О любви. Стихи В. Шефнера. 1958. Сатиры. Стихи А. Григулиса. 1959. Немецкая тетрадь № 1. Стихи Г. Гейне. 1963. Русская тетрадь. Слова народные. 1965. Немецкая тетрадь № 2. Стихи Г. Гейне. 1972. Пьяная неделя (скучная неделя). Слова народные. 1971. Времена года. Слова народные и С. Есенина. 1970. Вечерок. Ч.I — Альбомчик. Стихи А. Шульгиной, В. Гаврилина, народные. 1973—1975. Немецкая тетрадь № 3. Стихи Г. Гейне. 1976. Вечерок. Ч.II (Танцы, письма, окончание). Стихи А. Ахматовой, И. Бунина, С. Надсона, В. Гаврилина, А. Шульгиной. 1973—1975. Д л я х о р а без сопровождения: Мы говорили об искусстве. Кантата. Слова В. Гаврилина. 1964. Диптих на слова С. Васильева. 1963. Дон Капитан. Концертное рондо. Стихи Р. Баранниковой. 1969. Песни: Любовь останется. Стихи Б. Гершта. 1968. Песня девушки. Стихи А. Шульгиной. 1968. Как высок ты, отчий порог. Стихи А. Шульгиной. 1968. Скачут кони. Стихи А. Шульгиной. 1970. Не бойся дороги. Стихи А. Шульгиной. 1973. Я мальчишечка. Слова народные. 1971. Плавающая ветка. Стихи И. Мятлева. 1968. Атака. Стихи Я. Гордина. 1976. Два брата. Стихи В. Максимова. 1975. Нам ли севера бояться. Стихи В. Максимова. 1976. Песня о Ленине. Стихи Р. Баранниковой. 1969. Про девочку Айнек. Стихи О. Павловой. 1975. Черемуха. Стихи О. Фокиной. 1976. Мальчики на пьедесталах. Стихи А. Шульгиной. 1979. Стоим над водой. Стихи Н. Хикмета. 1980. Мой гений. Стихи К. Батюшкова. 1982. Осенью. Стихи Т. Калининой. 1983.

Музыка к драматическим спектаклям, кинофильмам и телефильмам — всего более сорока.

ДОБРАЯ РЕКА ДЕТСТВА



За песни для детей
композитору ШАЙНСКОМУ
Владимиру Яковлевичу (г. Москва)
присуждена премия
Ленинского комсомола 1980 года.

Утро композитора Шаинского начинается в шесть часов. Этот шестидесятитрехлетний человек делает пятьдесят «отжимов» на полу на пальцах, работает с гантелями, подтягивается на турнике, крутится на кольцах, подвешенных к потолку в прихожей его квартиры. Шаинский невысок ростом, коренаст, весь состоит из мускулов. Он — человек большой физической силы и отменного здоровья. «Физическое состояние организма, — говорил Иван Петрович Павлов, — теснейшим образом связано с психикой человека, постоянно влияет на нее...»

Шаинский в полной мере осознал это уже в зрелом возрасте.

— Если композитор или писатель сиднем сидит, курит без меры, как я когда-то, то это считается нормальным. Но однажды я сказал себе: хватит! Задыхаюсь, толстею, портится настроение, и музыка рождается какая-то болезненная. Бросил курить, занялся спортом. Теперь бегаю по шесть километров в день.

Он не только делает усиленную спортивную гимнастику, но и плавает, бегаёт на коньках, занимается наземной и подводной охотой, рыбной ловлей, велосипедным спортом.

Разумеется, связь регулярных занятий спортом, физического здоровья с характером и строем его музыки не прямая, опосредованная. Но связь несомненная.

Музыка Шаинского удивительно здоровая, ясная, оптимистичная. Но есть в ней и какой-то свой особый секрет, какой-то «электрический ток». Стоит услышать его песню, и вы, сами того не желая («да что это я? Солидный человек, любитель серьезной музыки!») начинаете напевать:

Раз — дощечка, два — дощечка —
Будет лесенка,
Раз словечко, два словечко —
Будет пе-сен-ка...

Лучшие песни Шаинского — а их у него много, завидно много! — возвращают нас в детство. Для каждого человека это мгновения счастья. Детство — наш золотой запас. Когда же тратить его, как не в зрелости, в старости? Чтобы душа обновлялась, чтобы не гибли, не отмирали в суете и горестях лет чистые помыслы и добрые порывы.

У Владимира Шаинского далеко не все песни детские, он и сам недоволен, когда его называют только детским композитором. «Я пишу не для детей, а о детстве, мои песни — для всех возрастов». И действительно, взрослые поют «Антошку», «Крокодила Гену» «Улыбку», дети — «Не плачь, девчонка», «Детектив», «Дрозды». Для кого написана эта песня?

Зачем, зачем я не знаю,
Зачем кричат попугаи?

Для девочки из Грузии Ирмы Сохадзе. Она с таким обаянием пела ее не раз в телевизионных передачах! Но это и вполне взрослая песня. В стихах заложен, а музыкой усилен недетский, глубокий подтекст, подчеркнутый настойчивыми повторами, вопросами, на которые так трудно ответить...

Владимир Яковлевич Шаинский родился 12 декабря 1925 года в Киеве. Родители его к музыке непосредственного отношения не имели: отец — инженер-химик, мать — биолог. Кто-то в доме первым обнаружил музыкальные способности мальчика: в три года он мог на слух спеть любую услышанную им мелодию. Было решено учить его музыке. С девяти лет Володя Шаинский начал посещать музыкальную студию при Киевском дворце пионеров, заниматься в классе скрипки у профессора Д. С. Бертъе. Скрипкой увлекся необычайно.

Судьбы композиторов складываются по-разному. В 40-е и 50-е годы Шаинского знали как скрипача. Он и был скрипачом-профессионалом. Учился в Киевской специальной музыкальной школе по классу скрипки, затем в 1949 году окончил Московскую государственную консерваторию у выдающегося педагога Л. М. Цейтлина, ученика знаменитого Леопольда Ауэра. По оконча-

нии консерватории занял место концертмейстера в Государственном эстрадном оркестре, руководимом Леонидом Утесовым.

Но с самого детства в нем жила потребность создавать собственную музыку. Первые попытки в композиции были робкими: он писал скрипичные пьесы в подражание Моцарту, Гайдну, Бетховену. Это было не только подражание, но и школа: закладывались кирпичики того фундамента, который станет основой музыкального мышления будущего композитора.

«Стилистически и жанрово основа моих сочинений — классика, она же — мое кредо в искусстве», — скажет позже Шаинский.

Жажда сочинять привела его еще в консерватории к педагогам композиторского факультета. Шаинский занимался факультативно у Михаила Леонидовича Старокадомского — композитора, прославившего себя в области музыки для детей. Его песни «Любитель-рыболов», «Веселые путешественники» («Мы едем, едем, едем в далекие края») пели и поют несколько поколений ребят. Владимир Шаинский брал уроки и у другого «детского» композитора Михаила Вячеславовича Иорданского, автора известной «Песенки про чибиса», детских опер и песен. Думается, стиль детских пионерских песен Старокадомского и особенно Иорданского оказали сильное влияние на формирование творческого почерка Владимира Шаинского.

В те 40-е и 50-е годы важнейшую роль в создании и распространении музыки для детей сыграло детское радиовещание. Одна за другой появлялись увлекательные передачи, умные, содержательные, блестящие в художественном отношении и наполненные музыкой: «Клуб знаменитых капитанов», «Музыкальная шкатулка», «Внимание, на старт!», целая вереница великолепных литературно-музыкальных передач, которые создавали режиссеры Роза Иоффе, Николай Литвинов и другие. Они привлекли к работе целую когорту замечательных детских композиторов. И во многом эти передачи были обязаны своим успехом музыке.

В студиях и коридорах Дома Радио сначала в Путинковском переулке, позже в ДЗЗ на улице Качалова можно было встретить Юрия Сергеевича Никольского и Михаила Рафаиловича Раухвергера, Дмитрия Борисовича Кабалевского, Веру Петровну Герчик, Тамару Александровну Попатенко, тех же Старокадомского и Иорданского и более молодых: Мераба Парцхаладзе, Михаила Зива. Эти композиторы внесли в музыку для детей дух задорного веселья, беззаботности, озорства. И в то же время песни, более, чем любые наставления, воспитывали в маленьком человеке высокие нравственные принципы: верность, честность, любовь к родной земле.

Шаинский пришел в детскую музыку в период, когда наступило уже иное музыкальное время...

В детскую жизнь властно вторглось телевидение. Композиторское мышление, сохраняя основные, необходимые для детской музыки условия, меняло ориентиры. В детскую музыку проникали новые ритмо-формулы, более острые, ломанные, активные, насы-

ценные синкопами. И не только ритмы — менялось содержание песен, их характер, «тональность» (не в прямом — переносном смысле). У песен появились новые герои. Наряду с героической и возвышенной образностью в их «облике» усилился элемент юмора, даже иронии, философичности.

И дети 70-х свободно и без труда, легче, чем иные взрослые, воспринимали и перенимали новую песенно-эстрадную стилистику, новое содержание.

Владимир Шаинский, используя и развивая в детской музыке традиции предшественников, привнес в нее свои индивидуальные черты: яркий мелодический дар, свой «багаж» скрипача, эстрадно-аранжировщика и мастера живой, яркой, остроумной эстрадной оркестровки. И именно в области песен для детей достиг убедительных успехов!

Но начинал он вовсе не с детских песен. Первая — памятна на всю жизнь.

1943-й год. Идет война. Семнадцатилетнего Владимира Шаинского призывают в ряды Советской Армии. Он — курсант школы радистов. Товарищ по взводу А. Лебедев написал стихи о курсантах-радистах, принес Шаинскому. В школе знали, что он играет на скрипке.

— Подбери подходящую мелодию.

Шаинский не подобрал, сочинил свою. Показали полковнику — понравилась. Вызвали курсанта Шаинского в штаб, собрали запевал из всех подразделений, поставили задачу: за час выучить песню! Выучили. Выстроили полк на плацу, сам полковник дирижировал с трибуны, а хор из тысячи солдат подхватывал. «Песня военных радистов» стала песней полка. Но она-то и стала первой в длинном ряду армейских песен Владимира Шаинского!

Следующую он написал спустя... двадцать лет!

Однако тяга к композиции все эти годы не остывала. В оркестре Утесова и позже в ансамбле «Светофор» Центрального дома культуры железнодорожников (он был его руководителем с 1963 года) Шаинский писал небольшие эстрадные пьесы, делал аранжировки. Но все время ощущал серьезные недостатки в своем композиторском образовании, прощя говоря — полное его отсутствие. На одних способностях и знании инструментовки далеко не уедешь!

Шаинский отважился на шаг, который не всякому человеку по плечу: в 1962 году уже зрелым человеком (ему было тогда тридцать шесть лет) он поступает на композиторский факультет Бакинской государственной консерватории в класс композиции выдающегося мастера, народного артиста СССР, ученика Д. Д. Шостаковича Кара Абульфазовича Караева.

Пятилетнюю программу композиторского курса консерватории Шаинский прошел за три года. В списке студенческих сочинений появились Симфония, Струнный квартет, Соната, Прелюдии, Вариации для фортепиано, хоры, кантаты, Поэма для струнного оркестра. Он подает заявление с просьбой принять его в Союз композиторов, полагая авторский багаж достаточным.

В приемную комиссию входили такие известные и строгие музыканты, как композиторы Г. Литинский, Е. Макаров, музыковед М. Пекелис. Мнение о сочинениях Шаинского было благоприятным. Квартет хвалили за изящество фактуры, простоту изложения материала, ясность мысли. В симфонии отметили яркость тематизма и его развитие, драматизм, знание приемов полифонии. Одобрили уверенное владение формой в кантате, хорах. Решение было единогласным — принять Шаинского в члены Союза. Но заметим, что среди представленных сочинений не было ни одной песни! Никто из членов комиссии не подозревал, что в советскую музыку пришел ярко одаренный и в будущем очень популярный композитор-песенник. Да и сам поступающий менее всего предполагал, что именно в песне, главным образом детской, раскроются его подлинные возможности.

Как же пришел композитор Шаинский в песенный жанр?

Мы уже говорили, что после «Песни военных радистов» прошло двадцать лет. И все повторилось, как тогда. Поэт Б. Брянский предложил ему написать песню на свои стихи. Они назывались «Как бы мне влюбиться».

— Попробую,— сказал Шаинский.

Авторы показали песню на Радио, редакторам передачи «С добрым утром». В числе других ее предложили на выбор студентке Музыкального училища имени Ипполитова-Иванова 17-летней Алле Пугачевой. Она выбрала песню Шаинского. В ее исполнении песню слышали миллионы радиослушателей. Стали писать письма на Радио с просьбой повторить. Успех этой песни скажем прямо, не лучшей в песенном хозяйстве Шаинского (по его собственному шутливому утверждению, он «не вставил бы ее в полное собрание сочинений») решил его дальнейшую творческую судьбу.

Окончательно поверил он в свое призвание песенного композитора после «Лады», имевшей долгий и прочный успех. К этому времени уже несколько песен Шаинского звучали в эфире.

1967 год. В группе композиторов Владимир Шаинский вместе с певицей Аллой Пугачевой едет по путевке ЦК ВЛКСМ и Радиостанции «Юность» по городам Тюменской области. Поездка была необычайно интересной — и в творческом и в познавательном плане. Потрясла воображение суровая природа Сибири, энтузиазм ее покорителей, сердечность и теплота слушателей концертов. Выступали в самой Тюмени, ехали по Иртышу на пароходе, по городам и поселкам области (Нижневартовск, Горноправдинск). Везде их принимали как долгожданных друзей. После той памятной поездки композитор начал необычайно активно работать, песни, что называется, пошли. Написал «А лес стоит загадочный», «Берега белая», «Дрозды», «Травы-травы» и другие.

Все это были песни «взрослые». Так он вступил на дорогу, по которой движется более двадцати лет — дорогу советской массовой песни. Здесь нет оговорок, песни Шаинского — массовые, их поют тысячи, а может быть, и миллионы людей. Теперь уже существует устойчивое понятие «песни Шаинского», как «песни Пахмутовой»,

«песни Френкеля», «песни Тухманова» — каждое из этих словосочетаний вызывает определенные ассоциации — все это разные ветви одного могучего дерева советского песенного искусства.

А популярность его песен действительно огромна.

Об этом можно судить по таким историям, рассказанным Владимиром Яковлевым.

В Киеве, в одном из НИИ Академии наук, был назначен авторский концерт Шаинского. Администрация отвела на концерт один час. Шаинский вышел, начал играть и петь. Он всегда выступает сам, без исполнителей, голос у него глуховатый, но дикция отличная, и манера исполнения мягкая, доверительная.

Время шло, зал аплодировал и не отпускал композитора со сцены, требовали все новых и новых песен. Концерт продолжался почти четыре часа!

В другой раз в Рязани, после того как в городе прошло пятнадцать концертов, и интерес к его выступлениям, казалось бы, должен был быть полностью удовлетворен, Шаинский приехал в педагогическое училище. Очень просили! Зал набит битком, стоят в проходах. После первого же выступления — люди запели вместе с композитором, и так продолжалось весь концерт.

— Моего голоса и не слышно было, я лишь давал первую фразу — и тут же подхватывали. Однажды даже сделал небольшой арифметический подсчет: до сорока моих песен слушатели могут петь полностью со всеми словами. Готов вступить в соревнование с любым автором!

В послевоенные десятилетия массовую песню 30-х и 40-х годов сменила песня эстрадная, песня для слушания, или, так называемая, авторская, под гитару, носящая характер индивидуального высказывания, часто интимного склада.

Создать песню, которую будут петь множество людей, которая будет близка и доступна тысячам — большая удача! Шаинский всем своим творчеством утверждал жизнеспособность и необходимость массовой песни, он и тогда и теперь убежден, что песня не только волнует, радует, но прежде всего — объединяет людей.

Время подтвердило эту убежденность.

В нынешнем мире, страдающем разобщенностью, нарушением человеческих связей, песня, как никакое другое искусство, может соединить прерванные временем, расстояниями, социальными катаклизмами духовные нити, восстановить эмоциональное и идейное единство миллионов людей. Шаинский очень верит в силу песни!

Через трудности, порой неудачи шел композитор к лучшим своим созданиям. Было и такое: критика, хваля одни, жестко, но справедливо отзывалась о других: «Это, может быть, бывало», «Как бы мне влюбиться», «Смешной паренек» и даже о столь популярной «Ладе»¹

Композитор настойчиво искал себя. И обретал свой стиль, свои интонации, свой голос прежде всего в области песен и музыки для

¹ Генина Л. Я гляжу ей вслед // Песня и время. — М., Сов. композитор. С. 226,

детей. Вряд ли это было случайностью, хотя, как часто бывает, сам автор и не подозревает о том, что произойдет с его сочинениями. Он начал работать для детского кинематографа, в основном мультипликационного. И тут его, как говорят юмористы, «подстерегал» неожиданный и огромный успех. Герои «мультиков» с их песнями шагнули с экрана. Их запели дети и взрослые (как в свое время песни И. Дунаевского). Одним из первых со своей гармошкой возник «Крокодил Гена». Композитору не нравился текст песни, он спорил с поэтом А. Тимофеевским.

— Зачем это «Я играю на гармошке» и так видно, что не на валторне. Эту песню, кроме вашего Гены, никто петь не будет!

А вышло иначе. Песенке этой, веселой, простодушной, в чем-то даже дурашливой, суждена была долгая жизнь... Такой же долгий и прочный успех обрели «Антошка», «Голубой вагон», «Улыбка», «Вместе весело шагать». Пели в детских садах, школах, на елках и на вечерах, в клубах и дома. Раскупали пластинки мгновенно. Пели хором и в одиночку, то чисто, то нестройно, то просто проговаривая или выкрикивая слова. Один мой знакомый, завхоз солидной редакции, милейший человек, на просьбу выдать бумагу или скрепки неизменно отвечал «Это мы не проходили, это нам не задавали...» Имя Шаинского и его песни приобретали всесоюзную известность.

В чем тайна всеобщей детской влюбленности, повальной увлеченности песнями Шаинского? Ведь детские песни пишут многие, а вот поди ж ты — поют «Крокодила Гену» или «Улыбку!»

Главный секрет успеха заложен, думается, в его счастливом мелодическом даре. Мелодии Шаинского — яркие, остроумные, то ироничные, то ласково-забавные, удивительно просты и доступны для запоминания любому человеку — ребенку и взрослому. Но при этой простоте и доступности они еще и удивительно обаятельны. Большинство их написано в радостных тональностях — До мажоре и Фа мажоре. Разнообразные мелодические и ритмические находки Шаинского сочетаются с живыми, остроумными и очень «детскими» стихами. Благодаря этому органическому союзу герои «мультиков» да и других его песен становятся столь привлекательными для детворы: Антошка — лентяй и насмешник, Чебурашка — симпатичнейшее маленькое чудище, а крокодил Гена — добродушный чудака и верный друг.

Иной, более взрослый тон у песен школьных, пионерских. Их мелодика сложнее. Песня «Крейсер «Аврора» создает романтический образ революции. В торжественной маршеобразной «Пионерии» (в ее припеве) не случайно промелькнул интонационный отрывок — образ из песни пионеров и комсомольцев 20-х годов «Юный барабанщик», как бы символизируя связь времен и идей:

Пионеры, пионерия —
Недаром мы Ленина внуки.
Эстафету поколения
Мы примем в надежные руки.

И все же главная его привязанность — малыши, младший возраст. Герой Советского Союза летчик-космонавт СССР Юрий Глазков рассказывает о том, как, живя на даче, Владимир Яковлевич подружился с ребятами из соседнего детского сада. Они приходили к нему со множеством вопросов.

— Дядя Володя, почему на яблоне только одно яблоко?

— А в этом году яблоня отдыхает. Яблони, как люди, должны отдыхать.

— А почему лопух такой большой?

— Этот лопух — крыша. Под ним прячутся от дождя букашки и жуки.

«Нет, он не сюсюкает с детьми, а говорит с ними на равных, как со взрослыми, только чуть больше фантазирует, делится своим опытом, знаниями. Собственно, как и в творчестве». («Комсомольская правда». 1980. 2 июля). Композитор хорошо разбирается в психологии современного ребенка. Он отлично знает законы детского восприятия. Мелодии должны быть просты, легко запоминаемы, но и неожиданны! Дети отвергают благонравную музыку, стремятся к изобретательству, игре, через которую они постигают мир. Их увлекает музыка действия, активная, динамичная. Они любят в песне юмор, шутку, затейливые смешные бессмыслицы. И романтику, и героическое начало. На опыте убедился композитор в том, что дети, даже самые маленькие, хорошо усваивают современный музыкальный язык, сложные ритмические рисунки, модуляции в том случае, если они помогают раскрытию образа. И не боится вводить в песни современные ритмы, пеструю эстрадную джазовую оркестровку.

Если взглянуть пристально, то мы обнаружим, что Шаинский прочно опирается на интонационные пласты и мелодические запасы, залегающие во времени дальнем и ближнем: здесь и русская крестьянская песня, и городской романс, и советская массовая песня, и эстрадная музыка довоенных и послевоенных десятилетий.

Шаинскому повезло. В наше время, время повального увлечения телевидением, большинство песен Шаинского для детей оказалось связанным со зрительным рядом: самим киногероем или происходящим с ним событием. И героем, горячо любимым мультфильмов. Дети их рисуют, пишут стихи о них и школьные сочинения. Они для детей живые, из их детского быта и кукольного окружения, они с ними разговаривают, ссорятся, поют их песни.

Песни Шаинского, особенно для младшего возраста — «Антошка», «Чунга-Чанга», «Кузнечик» несут в себе игровой элемент (такова традиция детской музыки, и Шаинский ее претворяет весело, ненавязчиво). Весьма показательна для раскрытия метода Шаинского песня «Кузнечик». Композитор строит ее в виде диалога между солистом и хором, обсуждения «ужасной истории», использует прием повтора строк:

С о л и с т: В траве сидел кузнечик,

Х о р: В траве сидел кузнечик,

Солист: Совсем как огурчик,
Хор: Зелененький он был.

Внезапно в эту наивную лексику вплетается взрослое: «Представьте себе, представьте себе — зелененький он был», что делает песенку и серьезной, и смешной одновременно. Произошла чудовищная несправедливость: пришла лягушка, прожорливое брюшко, и съела кузнеца.

— Подумать только, — сказал с восхищением один детский и тоже очень известный композитор. — Ну что там, в этом «Кузничке»? Вся мелодия в пределах одной кварты: ля-ми, ля-ми, ля-соль-диез, но ведь надо же так придумать! Это может только очень одаренный человек!

Грустно-ироничный мотив песенки, «подпрыгивающий» ритм, остроумная оркестровка и внезапный «баховский» каданс переводят события в условный план — все как бы понарошку. Это маленький спектакль, который разыгрывают сами дети. (Вспомним слова В. Соловьева-Седого «Песня — это театр».) Метод диалога «солист-хор» Шаинский использовал во многих детских песнях, и этот прием создает ощущение повседневной ребячьей жизни, ее будней и радостей, ссор и дружбы.

Вот «Антошка» — типичная дразнилка:

Антошка, Антошка,
Пойдем копать картошку, —

поет хор.

Антошка отвечает (дразнит):

Дили-дили,
Трали-вали,
Это мы не проходили,
Это нам не задавали.
Пи-рам-пам, пам, пи-рам-пам, пам!

Ненавязчива дидактика школьных песен, ибо в них тоже игра:

Я тебе, я тебе, я тебе говорю: сперва
Научись, научись, научись не глотать слова.
Что такое портфель без «фель»?
Все равно, что медведь без «ведь».

«Игра». Стихи Р. Рождественского

Большую роль отводит композитор оркестровке — инструментальной и хоровой. Он вносит в оркестр свой опыт эстрадного исполнителя и композитора, смело вводит джазовые приемы. Хор у него очень живой, действенный: он то отвечает, то спрашивает, то спорит, то посмеивается, то грустит...

Метроритмическая основа песен Шаинского содержательна. Метр — как обычно в детских песнях — 2/2, 4/4, 2/4. Темп большей частью оживленный. Ритмы разнообразны: то маршевые, то танцевальные, то это ритм «бегущего поезда» или «шагающего отряда», подчас — синкопированные. Современные дети, воспитан-

ные на ритмах сегодняшней эстрадной музыки, легко и с большим удовольствием поют «Чунгу-Чангу» с модуляцией в припеве и битовым ритмом или «Голубой вагон» с его сочетанием лирики, упругого ритма и эффекта «движущегося поезда» со словами-повторами:

Скатертью, скатертью
Дальний путь стелется
И упирается прямо в небосклон.
Каждому, каждому
в лучшее верится,
Катится, катится голубой вагон

а не сентиментальную «Ласточку» наших бабушек и даже любимого довоенными детьми «Капитана».

Система повторов способствует не только запоминанию, но создает как бы «ускорение движения», столь свойственное и необходимое детям. Примечательно, что часто песни начинаются прямо с припева:

Вместе весело шагать
По просторам, по просторам,
По просторам.
И, конечно, припевать
Лучше хором, лучше хором,
Лучше хором!

Одной из лучших песен Шаинского (для детей она или для взрослых? Конечно, для всех!) по справедливости считают «Улыбку». Ее поет Крошка Енот из одноименного мультфильма. Мелодия ее чиста и оптимистична, полна доброты и надежды.

От улыбки хмурый день светлей,
От улыбки в небе радуга проснется.
Поделись улыбкою своей,
И она к тебе не раз еще вернется.

Мажорный этот запев — как бы ниточка, протянутая от радостных, светлых песен Дунаевского, Кабалаевского. А короткий, приплясывающий припев переходит в минорную тональность, что придает песне особое своеобразие и прелесть:

И тогда наверняка
Вдруг запляшут облака,
И кузнечик запиликает на скрипке...

Припев завершается важной и гуманной, ставшей афоризмом, мыслью:

С голубого ручейка
Начинается река,
Ну, а дружба начинается с улыбки.

Каждому не раз приходилось слышать, как распевает детвора песни Шаинского. Но один эпизод поразил меня особенно.

В Москве к 30-летию великой Победы экспонировалась выставка, посвященная композиторам и музыковедам, погибшим при защите блокадного Ленинграда,— часть ленинградского школьного музея «Музы не молчали». Экспонаты огромной впечатляющей силы рассказывали о беспримерном мужестве и стойкости ленинградцев, о музыке в годы войны. На выставку пришли пятиклассники одной из московских школ. После рассказа экскурсовода, у которого от волнения прерывался голос и перехватывало дыхание, включили пленку с записью музыки и песен, созданных в блокадные дни в Ленинграде, музыку суровую, героическую. Дети слушали затаенно. И вдруг после окончания прослушивания один из них сказал:

— А можно мы тоже споем?

И запели «Улыбку»! Это было так неожиданно, что показалось чуть ли не кощунством! Но — нет, не кощунство, а естественная реакция: дети пели радостную песню с прекрасными словами М. Пляцковского о солнечных улыбках, просыпающемся лесе, о жизни, о мире. Недаром говорят, что характер человека во многом зависит от того, какие песни он поет в детстве. И если даже «Улыбка» и «Голубой вагон» кажутся кому-то запетыми — свое важное дело они сделали и продолжают делать: закладывают зерна добра, оптимизма, энергии в души детей — будущих наших граждан!

Вернемся к «взрослым» песням Шаинского — они составляют большой пласт его творчества. Среди этих песен — лирические, армейские, гражданственные, песни о родной земле, песни посвященные молодежи, миру. Каждая — результат поездок, встреч композитора с той или иной, профессиональной или возрастной категорией слушателей или создана по заказу.

С Советской Армией у Шаинского давние и прочные связи. Он часто выступает в воинских частях, в военных училищах и академиях, о том свидетельствуют многочисленные отзывы и грамоты. Его поздравляют с успехом и благодарят Политотдел Академии химической защиты, Президиум Совета ветеранов 2-й гвардейской танковой армии, руководство Дома офицеров, присылают письма воинские подразделения и солдаты.

Самые известные армейские песни Шаинского — маршевая «Проходит кавалерия», своего рода биография Советской Армии, ее славной конницы, а также «Победа», «Шло письмо», «Аджимуш-кай», посвященные героическому подвигу народа и нетленной памяти об Отечественной войне; песни-марши сегодняшнего дня нашей Армии — шуточная «Через две зимы», «Идет солдат по городу...», «Солдат молоденький» и популярнейшая «Не плачь, девчонка». Нет, наверно, ни одного новобранца, ни одной роты или отделения, где не пели бы «Девчонку»...

Не раз после той первой поездки в Тюмень побывал Владимир Яковлевич в городах Сибири, на молодежных стройках. Одна из

К сожалению, в стихах В. Успенского к «Голубому вагону» есть одна сомнительная в нравственно-воспитательном отношении строка: «Если мы обидели кого-то зря, календарь закроет этот лист». Надо бы поменять фразу, да теперь уже поздно — Р. П.

самых впечатляющих — поездка на БАМ. На одной из станций — митинг в честь окончания работ на большом участке дороги. Тысячи молодых лиц. Шаинский запевает:

Где-то багульник на сопках цветет,
Кедры вонзаются в небо.
Кажется, будто давно меня ждет
Край, где ни разу я не был.

И сотни молодых голосов откликаются:

Возле палатки закружится дым,
Вспыхнет костер над рекою.
Вот бы прожить мне всю жизнь молодым,
Чтоб не хотелось покоя.

Песня написана в трехдольном ритме, все ее четыре куплета — одинаковы и легко поются массовой аудиторией, несмотря на лирический, распевный склад. БАМу посвящена и другая песня «Дорога железная» идущая в быстром темпе, в которой интересно использован прием подголосков.

Тема героического труда советского народа отразилась во многих песнях композитора. Наибольшую известность наряду с песнями о БАМе приобрели «Песня о горячем металле», «Идут по БАМу поезда». «Надо, надо нам ребята» — обращена к молодежи, так же как и маршеобразная «Сердце мое». Благодаря своей моторности, энергии, яркой мелодике, массовую популярность завоевали и песни Шаинского за мир.

1977 год. X Всемирный фестиваль молодежи и студентов в Берлине. На стадионе собрались тысячи девушек и юношей из десятков стран мира. Гремит оркестр, и весь стадион поет:

Дружба — фройндшафт,
Дружба — фройндшафт,
СССР и ГДР
Плечо к плечу, рука в руке,
Навеки дружба — фройндшафт!

Простой, дважды повторяющийся мотив в соль мажоре, упругий, призывный припев, вся песня — в темпе пружинящего марша.

1978 год. Куба. XI фестиваль молодежи и студентов. Снова в концертах фестиваля — песни Шаинского, ему вручают диплом лауреата. Его окружают молодые ребята, возят с одного фестивального концерта на другой, с одной встречи на следующую.

А Шаинский внезапно исчезает.

— Под водой его ищите, в океане! — шутит кто-то из членов советской делегации.

И это на самом деле так. Владимир Яковлевич не выдержал: достал свои ласты, маску, ружье для подводной охоты — и кинулся в теплую волну Атлантики.

От тех памятных дней в кабинете Шаинского в застекленном шкафу и на стене — морские раковины, рыбы-шары и большая засушенная морская звезда. На Кубе он побывал и в следующем году, там состоялся фестиваль песенного и эстрадного искусства стран

Карибского бассейна, и Владимир Яковлевич был приглашен в качестве гостя.

— И опять ловил рыбу,— говорит он энергично.

У Шаинского вообще такая напористая, энергичная манера разговора. Он в постоянном движении и во время беседы не сидит, а стоит или ходит.

— Очень люблю подводную охоту, где бы ни был, стараюсь ловить рыбу. Часто бывал в Средней Азии с концертами, рыбалил на озерах и реках. Но, конечно, Средняя Азия или Куба — это теплые воды, а вот когда попадаю в Ярославскую область, особенно поздней осенью...

— Даже когда снег выпадет?

— Да, очень люблю подводную охоту подо льдом. Одеваю маску, гидрокостюм, ласты и — под лед.

И невольно позавидуешь человеку, который вот так, запросто общается с живой природой. Из этого общения родились лирические песни Шаинского: «Береза белая», «Родина ясноглазая», «Родительский дом», «На дальней станции сойду» и знаменитые «Дрозды».

Запев «Дроздов», да и весь склад этой песни — широкий, раздольный, русский, в нем отчетливо слышны народные интонации.

Вы слышали, как поют дрозды?
Нет, не те дрозды, не полевые,
А дрозды, волшебники-дрозды,
Певчие избранники России.

Средний раздел песни-романса — взлетает на октаву вверх, в мелодии слышатся голоса леса, птичьи трели, шум лесной чащи:

Звуки вырастают, как цветы,
Грустные, веселые — любые...

Торжественно, спокойно и проникновенно возвращается тема первого куплета:

Достают до утренней звезды,
Радугами падают на травы.

И, словно воинский приказ, звучит последнее двестише:

Шапки прочь! В лесу поют дрозды!
Для души поют, а не для славы.

Широкая фортепианная постлюдия завершает песню.

«Дрозды» — одна из лучших песен «русского» цикла Шаинского. В ней, как у многих современных авторов, воплощены традиции той линии советской песни, которая, начинаясь в 30-е годы творчеством В. Захарова, бережно пронесена и развита корифеями советской песни В. Соловьевым-Седым, А. Новиковым, С. Туликовым; в ее основе русская народная песенность. Стихи С. Острового и выразительная, очень точно соответствующая им по настроению музыка Шаинского символичны: песня эта о художниках — бессеребрениках, чистых русских душах, проносающих сквозь века свои грустные, веселые, живые песни.

«Я душевно благодарен Владимиру Шаинскому за нашу с ним песню «Дрозды» и за другие песни, которые мы с ним написали, и за те, которые еще напишем» — писал С. Островой в предисловии к сборнику песен В. Шаинского (М., «Сов. композитор», 1977).

«Песня должна внушать оптимизм, бодрость, делать людей дерзновеннее, вести за собой, — утверждает Шаинский, — и высшее счастье для композитора — если он вправе считать, что его творчество нужно людям» (из интервью газ. «Калининградская правда». 1981. 15 февр.).

Песни Владимира Шаинского нужны людям. Особенно детям. И дети доказали это стойкой привязанностью к его песням. Премия Всесоюзного Ленинского комсомола — справедливая награда за песни для детей. За большие заслуги в деле создания массовых советских песен и пропаганды советской музыки Владимиру Яковлевичу Шаинскому присвоено звание заслуженного деятеля искусств РСФСР (1978), а затем народного артиста РСФСР (1986). Он также является лауреатом премии искусств ГДР, заслуженным деятелем культуры ПНР, в 1980 году ему присуждается премия Ленинского комсомола, а в 1981-м Государственная премия СССР.

Этот немолодой уже человек на редкость энергичен и мобилен. Сколько городов и стран он изъездил, перед сколькими слушателями выступал! Наверно, его аудитория насчитывает миллионы людей, если сюда прибавить телезрителей, радиослушателей, посетителей кинотеатров и даже детских музыкальных театров, где идут пьесы с музыкой Шаинского и его мюзиклы: опера-сказка «Трое против Марабука» и детская оперетта «Аз, буки, веки» в Московском государственном детском музыкальном театре, мюзикл «Путешествие Нильса» в Ленинградском театре музыкальной комедии.

Где сегодня Шаинский? У моряков Дальневосточной флотилии, на Красноярской ГЭС, в Казахстане, в Мурманске или в подмосковных поселках и городках — Одинцово, Раменское, Домодедово, с жителями которых у него давняя дружба? А может быть, на «Мосфильме» записывает музыку к очередной ленте или выступает в Доме журналистов, в НИИ, или на заводе, где серьезные взрослые люди, прослушав целую вереницу лирических песен, просят исполнить «Улыбку», подпевают автору, и внезапно из зала раздается чей-то голос:

А теперь — «Крокодила Гену»!

И Шаинский, смеясь — в который уж раз! — поет про то, что, «к сожаленью, день рожденья только раз в году».

А потом показывает новый романс на стихи В. Шекспира в переводе Б. Пастернака: «Нет цены свиданьям» и еще одну новую песню на слова Р. Рождественского, суровую, маршеобразную «Если мы войну забудем».

Эта память — верьте люди,
Всей земле нужна.
Если мы войну забудем —
Вновь придет война.

И снова сосредоточены лица слушателей.

Одна из последних песен Владимира Шаинского «Наедине со всеми» на стихи А. Поперечного, написанная ко Всемирному фестивалю молодежи и студентов 1985 года в Москве, завоевала на Всесоюзном конкурсе песен к фестивалю первую премию.

Есть у Шаинского прекрасная песня на стихи Р. Рождественского «Река детства» (К сожалению, ее несколько вычурно поет одаренный эстрадный певец Валерий Леонтьев — диск «Песни моей души»). Она, думается, выражает сущность и философию всего творчества композитора. Необходимо обращаться к доброй Реке детства, которая несет человека через всю жизнь. Прозрачностью своих вод, высоким солнцем над головой, открытым и ясным небом она как бы напоминает о прямоте, бескомпромиссности, честности и бесстрашии, свойственных детству. Она не позволяет душе очерстветь, окаменеть. Река детства — символ чистоты помыслов, правды поступков.

Музыка Шаинского проста, чиста, человечна. И очень талантлива — пора уже произнести это слово.

ОСНОВНЫЕ СОЧИНЕНИЯ

Музыкально-сценические произведения: Трое против Марабука. Опера-сказка. 1976. Аз, буки, веда... Детская оперетта. Путешествие Нильса с дикими гусями. Либретто по сказке Сельмы Лагерлёф.

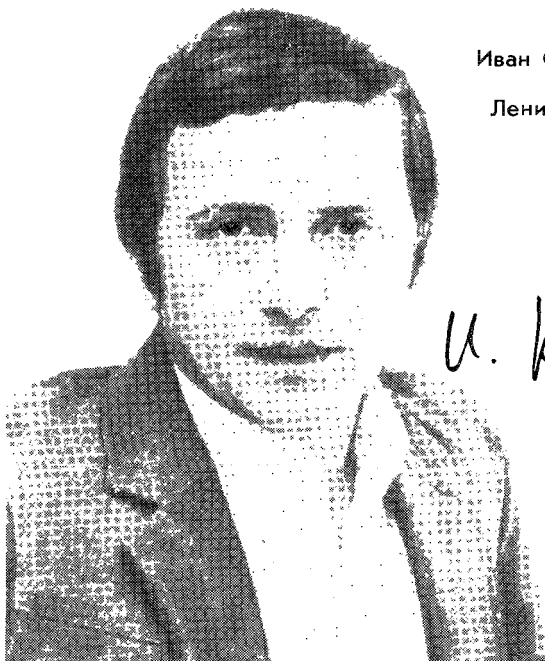
Вокально-симфонические произведения: Солнце, всех разбудит. Кантата. Стихи Б. Дубровина. 1962.

Симфонические произведения: Симфония. 1965.

Камерно-инструментальные произведения: Поэма для струнного квартета. 1963. Квартет. 1964. 11 прелюдий для фортепиано. 1963. 32 вариации для фортепиано. 1963. Соната для фортепиано. 1964. Десять фуг для фортепиано. 1964. Пьесы для эстрадного оркестра.

Песни для детей: Голубой вагон. Стихи Э. Успенского. Песенка Свистулькина и Песенка Пестренького. Из телефильма «Незнайка в солнечном городе». Стихи И. Шаферана. Песенка слона. Из мультфильма «Споры и раздоры». Стихи М. Матусовского. Цирк. Стихи М. Пляцковского. Ужасно интересно все то, что неизвестно. Стихи Г. Остера. Загадочный грипп. Стихи М. Танича. Пожалуйста, не жалуйся. Из телефильма «Завтрак на траве». Картошка. Стихи М. Львовского. Игра. Стихи Р. Рождественского. Песенка о бабушке. Стихи М. Танича. Песня скомороха Дудки и Белые кораблики. Из музыки к сказке «Площадь картонных часов». Стихи Л. Яхнина. Пропала собака. Стихи А. Ламм. Снежинки. Стихи А. Внукова. Пионерия. Стихи Л. Ошанина. Синяя вода. Чунга-Чанга. Из мультфильма «Катерок». Стихи Ю. Энтина. Сказки. Стихи Ю. Энтина. Зачем. Стихи О. Гаджикасимова. Бэмби. Стихи О. Гаджикасимова. Дело было в январе. Стихи Ю. Энтина. Коля-коллекционер. Стихи Ю. Энтина. С понедельника возьмусь. Стихи Ю. Энтина. Антошка. Из мультфильма «Веселая карусель». Стихи Ю. Энтина. Крейсер «Аврора». Из мультфильма «Когда мои друзья со мной». Стихи М. Матусовского. По секрету всему свету. Из кинофильма «По секрету всему свету». Стихи М. Танича. Все мы делим пополам. Дважды два четыре. Чему учат в школе. Из музыкальной сказки «Дважды два четыре». Стихи М. Пляцковского. Улыбка. Из мультфильма «Крошка Енот» Стихи М. Пляцковского. Песенка крокодила Гены. Из мультфильма «Чебурашка». Стихи А. Тимофеевского. Песенка про кузнечика. Из мультфильма «Приключения Незнайки». Стихи Н. Носова. Песенка Чебурашки. Из мультфильма «Чебурашка». Стихи Э. Успенского. Песни молодежные, патристические, армейские, лирические: Дружба-френдшафт. Стихи В. Лагурова. Родина ясноглазая. Из кинофильма «Финист-ясный сокол». Стихи М. Ножкина. Родительский дом. Стихи М. Рябинина. Идут по БАМу поезда. Стихи Р. Рождественского. Уголок Рос-

сии. Стихи Е. Шевелевой. Багульник. Стихи И. Морозова. Рассвет-чародей. Из кинофильма «Охотник за браконьерами». Стихи М. Пляцковского. Песня о горячем металле. Стихи Л. Ошанина. Проходит кавалерия. Стихи А. Алшутова. Сердце мое. Стихи В. Харитонова. Дрозды. Стихи С. Острового. Песня о счастье. Стихи Р. Гамзатова. Детство. Стихи А. Осиповой. Береза белая. Стихи Л. Овсянниковой. Лес загадочный. Стихи В. Фельдман. Зачем же ты поверила. Стихи В. Харитонова. Победа. Стихи М. Матусовского. Аджимушкой. Стихи Л. Ошанина. Шло письмо. Стихи С. Острового. Дорога железная. Стихи М. Пляцковского. Через две зимы. Стихи М. Пляцковского. Идет солдат по городу. Стихи М. Пляцковского. Не плачь, девчонка. Стихи В. Харитонова. Солдат молоденький. Из телефильма «Завтрак на траве». Стихи М. Львовского. Травы-травы. Из кинофильма «Анискин и Фантомас». Стихи И. Юшина. Сыночек мой. Стихи В. Татаринова. А она мне нравится. Стихи А. Григарева. Я — колыбельная. Стихи Е. Шевелевой. Сквозь ветры беспокойные. Стихи М. Лисянского. Наедине со всеми. Стихи А. Поперечного. О моржах. Стихи И. Шаферана. Если мы войну забудем. Стихи Р. Рождественского. Вокальные циклы: Океан. Стихи Л. Ошанина. Город с разноцветными глазами. Стихи А. Алшутова.



За ораторию «Закливание огня»
и 2-ю симфонию
композитор КАРАБИЦ
Иван Федорович (Украинская ССР)
удостоен премии
Ленинского комсомола 1981 года.

И. Карабиц

Твои мосты не сожжены,
Туда — где бой дымился!
Ведь с той минуты,
Как на свет родился,
За все на свете отвечаешь ты!

Б. Олейник



человеке, которого знаешь не так близко — лишь по его музыке да одной-двум встречам, писать трудно. Просматривая отзывы прессы, слушая записи произведений, я снова и снова вспоминала нашу последнюю беседу, которая могла бы длиться еще и еще. Но Иван Федорович то и дело поглядывал на часы — в Москве его время было спрессовано до предела.

Очень интересен мне был этот человек, как будто бы совсем ясный, простой, однако остро, неординарно мыслящий. Человек, в котором ощущались сила, сознание собственной правоты и в то же время какая-то застенчивость, затаенная, постоянно тревожащая мысль... И вот мы распрощались, он оставил мне на память свою авторскую пластинку.

С цветного конверта пристально, слегка нахмурившись, смотрит молодой, красивый человек в белой рубашке с распахнутым воротом. За его спиной — буйная зелень кустов, излучина Днепра, в синей дали — очертания Киева. Этот пейзаж — словно слитые воедино две стороны творческого облика композитора Ивана Карабица: природа и город. И шире — Родина в ее нетленной вечной красоте и постоянно меняющемся сегодняшнем времени.

— Я — человек городской, — сказал Иван Федорович Карабиц.

Он действительно человек городской: изысканной внешностью, манерой разговора, а главное — строем мыслей, пристрастий, направленностью интересов.

Иван Карабиц родился в небольшом местечке Ялта Первомайского района Донецкой области. Детство провел в шахтерском городке Дзержинске. Там отец работал шахтером, а мать учительствовала. Жил и учился в Артемовске, потом в Киеве, где живет и по сей день. Город, большой ли, малый ли, его деловой напряженный ритм, привычный грохот улиц, стеллажи тихих библиотек, дружеские посиделки и споры, кинопремьеры, концерты в зале филармонии — все это ему родное, необходимое.

Он — человек города.

В современном литературоведении существовал одно время термин «городской писатель» (Ю. Трифонов) в противовес «деревенским писателям» (В. Распутину, В. Астафьеву, В. Белову). Термин неточный, многими оспариваемый. Но так или иначе по этой аналогии Карабица можно было бы причислить к разряду «городских композиторов», однако такого разряда нет. Произведение композитора строится по совсем иным проектам и состоит из иных деталей, чем писателя, художника. Хотя в понятие стиль композитора включены такие наиважнейшие компоненты, как его мировоззрение, эрудиция, даже склад его характера, его «слышание» мира, людей, его пристрастия, наконец, все же творчество музыкальное подчинено своим особым законам — в первую очередь законам звуковых сочетаний, их движений, динамики и т. д. Но это — особая тема.

На формирование личности Ивана Карабица огромное влияние оказал город, общение с его людьми, городская культура. Но было бы наивным искать только в городской стихии истоки, темы, сюжеты его произведений. Его формировало время. Его время.

Он родился 17 января 1945 года. Через три с половиной месяца окончилась война. Таким образом, Иван Карабиц принадлежит к поколению детей послевоенных. На памяти этих детей, а значит и на всей их дальнейшей жизни неизгладимым знаком отметились первое послевоенное десятилетие. Еще не затянулись раны отцов, томили и жгли отчаянье вдов и неиссякаемые материнские слезы. Пронзительные песни военных лет «Соловьи», «Землянка» — их пели под аккордеон инвалиды на рынках и в поездках — болью и страхом отзывались в детских душах.

До тебя мне дойти нелегко,
А до смерти четыре шага...

А из приемников разносился грохот победных маршей. Позже он скажет об этом времени в интервью журналу «Советская музыка» (1980, № 5): «В мою жизнь война вошла как свершившийся факт героической биографии нашей страны. Но мое поколение, родившееся после войны, также чувствует причастность к тем великим дням, когда погибали и побеждали наши отцы, сохраняя жизнь своим сыновьям».

Но все же главным в этом послевоенном детстве были свет и торжество Победы. И уверенность в долгом и прочном мире. На уроках пения в школе (семья в то время жила в Дзержинске, отец работал на восстановлении Донбасса) ребята радостно распевали песни Кабалевского «То березка, то рябина...» и Старокадомского «Мы едем, едем, едем» ...В хоре, где большинство составляли девочки, пробивался высокий, тоненький альт Вани Карабица. Его тянуло все время петь — эта тяга к музыке обнаружилась чуть ли не в четыре года.

Заметил музыкальную одаренность маленького Карабица отличный и единственный в то время в городе педагог хорового пения А. С. Каганович. Он настойчиво и увлеченно вводил мальчика в мир хоровой музыки. Этот мир распахнется для него в полной своей красоте и сложности позже, в консерваторские годы, а пока было так, как у многих: кружок фортепиано в Доме пионеров, изучение нотной грамоты, игра по слуху. Пение в школьном хоре и дома, для себя. К седьмому классу он уже не мыслил своей жизни без музыки.

Когда Ване исполнилось тринадцать лет, он один уехал в Артемовск поступать в музыкальное училище. Его приняли на факультет народных инструментов. Городской мальчик начал осваивать народный инструментарий: домру, баян. Но параллельно занимался на фортепиано и продвигался очень успешно.

— Отличные люди были мои педагоги! — говорит Карабиц.

— Помните, у Слуцкого: «мои боги, мои педагоги, пролагатели торной дороги, чтоб пути наши были легки». Так?

— Именно так. Николай Андреевич Кушнир по классу народных инструментов и Алла Захаровна Моисеенко по фортепиано. Всегда буду им благодарен.

«Боги» втихомолку вели между собой самый мирный на свете бой — за одаренного ученика. Каждый тянул в свою епархию. Юноша стал в тупик — чему отдать предпочтение? А тут еще увлекся хоровым дирижированием. Практика требовала не только правильно разучить сочинение с хором, но и уметь транспонировать в разные тональности, расписать партии. Однажды в поисках свежего сочинения он решил написать собственный хор. Потом несколько прелюдий для фортепиано, хоры на слова Тютчева. К окончанию училища, на четвертом курсе, рискнул — поехал в Киев показать свои опыты консерваторским педагогам. Ректор консерватории Андрей Яковлевич Штогаренко посоветовал юноше продолжать занятия композицией.

— Тут уж был полный тупик, — смеясь, рассказывает Иван Федорович. — Кем стану? Пианистом? Народником? Хоровиком? А может быть, композитором?

Решение пришло как-то сразу: в Киев, в консерваторию! Он отлично сдает экзамен и поступает на теоретико-композиторский факультет (1963). Его принимает в свой класс Борис Николаевич Лятошинский, крупнейший украинский симфонист, выдающийся мастер. В консерватории были уже иные «боги», «олимпийцы». И спрос у них был иной — по самому высокому счету. Отступить бы-

ло некуда. Приходилось осваивать сложности гармонии, полифонии, инструментовки, разбираться в анализе форм.

— Я писал музыку увлеченно и плохо. Ничего еще не умея, считал себя профессионалом. Не раз на уроках попадал впросак. Но «боги» (после смерти Лятошинского Карабиц попадает в класс Мирослава Скорика) были терпеливы и снисходительны. Они видели, что из студента Карабица будет толк.

Его лепило время. Шестидесятые годы. Время раскованности, освобождения от многих догматических представлений в науке, искусстве, политике, время открытия незнакомых горизонтов. Оно бурно врвалось во все области жизни и в музыку — тоже.

Композиторская молодежь с жадностью поглощала и осваивала новые для нее и очень разные музыкальные пласты XX века: музыку Стравинского, Бриттена, «Шестерки»¹, предыдущему поколению студенчества мало или почти незнакомую. Многих охватило увлечение принципами нововенской школы, учением Шёнберга и его последователей. Не избежал этого влияния и Иван Карабиц, оно было во многом и полезным: открывались новые изобразительные и выразительные возможности, появлялась свобода в обращении с материалом. И очень увлекало, как плавание в открытом море: простор, свобода, страх — куда занесет? Особенно глубокое впечатление произвела на молодого композитора музыка Малера, здесь сказалось влияние Лятошинского, страстного поклонника малеровского симфонизма.

— Моими «верстовыми столбами», главными указателями на композиторском пути были Малер, Прокофьев, Барток, Стравинский, Шостакович и, конечно, мой первый учитель Борис Николаевич Лятошинский.

Однако занятия были недолгими. Однажды, это было в конце 2-го курса, придя домой, Иван нашел у себя в почтовом ящике повестку — его призывали в армию. Что же, служить, так служить. Крепкий, рослый, плечистый, он не боялся трудностей армейской жизни. Но он музыкант. Нежелательно было прерывать работу за инструментом ни на день. Армейское начальство, учтя это обстоятельство, зачислило Карабица в военный оркестр, а затем в Ансамбль песни и пляски Краснознаменного Киевского военного округа.

Так он стал оркестровым дирижером.

— Это была отличная школа музыкального ремесла, — рассказывает Иван Федорович. — Прежде всего — оркестр. А потом еще надо было писать песни. А я песен никогда не писал, всё прелюдии, сонаты для фортепиано. Но приказано — выполняй! Стал писать армейские, солдатские. И представьте — удача! В 1968-м году на всесоюзном конкурсе армейской песни к пятидесятилетию Советской Армии моя «Баллада о солдатской матери» получила поощри-

¹ «Шестерка» — группа французских композиторов 20-х гг.: Л. Дюрей, Д. Мийо, А. Онеггер, Ж. Орик, Ф. Пуленк, Ж. Тайфер, провозгласивших новые принципы композиции, отказ от эстетики импрессионизма.

тельную премию. В армии, кроме песен, писал и сочинения «академических жанров»: Квинтет для флейты и струнных, Концертино для валторны и фортепиано, Симфониетту для струнных, романсы.

Карабиц вернулся в консерваторию в класс Мирослава Скорика. Продолжив занятия в консерватории, он еще оставался некоторое время на сверхсрочной службе, да и после окончания консерватории в 1971 году продолжал в качестве дирижера работать в родном ансамбле. Содружество с ансамблем продолжалось еще долго, до 1975 года. Он не раз выезжал с прославленным коллективом на гастроли по Советскому Союзу и за рубеж, побывал в Англии, Франции, Болгарии, Чехословакии, Румынии, в республике Сомали. Ему открывались новые страны и города, они питали его воображение, утоляли затаенный с детства (из книг ли, из сказок родившийся?) голод по дальним странствиям и путешествиям.

На третьем курсе, в 1968 году Иван Карабиц представил на экзамен Концерт для фортепиано с оркестром, ставший приметным явлением среди произведений украинской музыки молодых.

Когда стало известно, что в Москве состоится первый Всесоюзный конкурс молодых композиторов, от Киевской консерватории, в числе других, было решено послать Фортепианный концерт Карабица.

— Представляете, Большой зал Московской консерватории. Большой симфонический оркестр Всесоюзного радио. Исполняется мой концерт. Да это был праздник души!

Концерт завоевал 3-ю премию. Это было полной неожиданностью — по крайней мере для самого автора.

У Ивана Федоровича и сейчас глаза горят при воспоминании. Но главным в этом событии было осознание себя серьезным музыкантом, композитором, о котором заговорили и называли перспективным!

«Наиболее зрелым показался пятикурсник Иван Карабиц, выступивший с Фортепианным концертом и Сонатиной для фортепиано. Его музыка внутренне подобранная, строгая, иной раз жестковатая, активно волевая. Очень привлекательны в ней ясность намерений, определенность, рельефность образов. Порой в стилевом языке ощущаются преемственные связи с Б. Лятошинским, но это и неудивительно — ведь Карабиц у него учился», — писал в то время критик М. Бялик о Концерте (Сов. музыка. 1971. № 6).

Окончив консерваторию, Иван Карабиц в числе лучших студентов был рекомендован в аспирантуру, которую он проходил в классе своего педагога, человека немногим, всего на семь лет, старше его — Мирослава Михайловича Скорика.

— Как складывались Ваши отношения со Скориком?

— Мой учитель чрезвычайно близок мне по типу мышления, под его влиянием формировался в дальнейшем мой стиль. Он очень интересно вел меня, постоянно помогая в вопросах формообразования, в конструктивных моментах. Но если его интересы лежат более

в плоскости жанровых поисков, колорита, то мне, пожалуй, ближе обобщенно-философские категории.

И в этом сказалась разница поколений! Молодежь 70-х, быстро проходя период накопления, стремилась к осмыслению, обобщению явлений действительности, и выводы их были интересны и смелы.

— Вообще мы с Мирославом Михайловичем большие друзья. Разница в возрасте (правда, небольшая) с годами стирается, сокращается — не то, что в юности.

В 1970 году Иван Карабиц пишет Поэму для оркестра и баритона на стихи Ивана Франко «Vivere memento» («Помни о жизни»). В Поэме двадцатипятилетний композитор вслед за поэтом пытался найти ответы на вечные вопросы бытия, жизни и смерти, усматривая главный смысл человеческой жизни в борении, полноте ощущений. В этом коротком одночастном сочинении две сферы образов, словно два героя: активный, патетичный и нежный, лиричный. Конфликт, борьба, разрешение — все заключено в оркестровой ткани. И лишь в заключение вступает партия певца, утверждающая основную идею поэта-революционера: «Жить — это значит бороться».

После жестковатого по фактуре Концерта для фортепиано, после динамичной Поэмы неожиданно возникает совсем иное сочинение, полное тихой красоты и света, — хоровой концерт «Сад божественных песнѣй» (1971) на слова выдающегося украинского поэта, музыканта и философа XVIII века Григория Сковороды. Этим сочинением композитор продолжил на украинском материале работу по возрождению в XX веке жанра хорового концерта, созданного еще в XVIII в. Березовским, Д. Бортнянским и почти забытого в XIX столетии. Молодой музыкант использует форму старинного канта, умело сплетает различные фольклорные элементы с традиционными формами русской и украинской хоровой музыки. И снова обращает внимание и мысль слушателя на сложные морально-этические и философские проблемы, устами Сковороды выражая мысль о важном назначении человека в этом мире.

Почему он, молодой человек, «типичный представитель» 60-х — 70-х годов XX века, комсомольский деятель, любитель джаза, автомобилист, приверженец «живого», как он выразился, кинематографа (Феллини, Никита Михалков, Рязанов), композитор, неуклонно идущий в фарватере современной музыки, обратился к наивным и чистым в своей простоте старинным формам, что его могло там привлечь? Не успела я спросить об этом Карабица. Но полагаю, что догадка моя верна: композитор искал в этих старых музыкальных пластах, в философии и поэзии Сковороды ответ на мучившие его вопросы об устойчивости нравственных принципов, о мере ответственности человека перед людьми, перед временем. Он хотел возродить в первозданном виде чистоту человеческих помыслов и отношений, выраженную в простых тональных созвучиях. «Сад божественных песнѣй» был очень тепло принят слушателями и критикой. Он оказался точно настроенным на камертон аудитории тех лет. «Концерт для хора — произведение зрелое, талантливое, выдержанное в едином стиле, истоки которого лежат в старинных

украинских кантах», — писала М. Нестьева (Муз. жизнь, 1972. № 18).

В феврале 1972 года Ивана Федоровича Карабица приняли (единогласно!) в Союз композиторов. В том же году он был выдвинут делегатом на V съезд композиторов СССР.

В 1974 году ему было присвоено звание заслуженного деятеля искусств Украинской ССР. В 1975 году он (не участник и не ветеран войны!) — награждается медалью «25 лет победы над фашистской Германией» как дирижер армейского ансамбля.

За одно пятилетие произошло стремительное восхождение по ступеням мастерства, творческая и человеческая зрелость. Его имя произносят в числе наиболее талантливых и серьезных молодых авторов. Он — в одном ряду с Александром Чайковским, Алексеем Рыбниковым, Мирсадиком Таджиевым, Чары Нурымовым. Этому признанию, безусловно, способствовало также сочинение, ставшее для композитора этапным...

В 1974 году Иван Карабиц представляет на суд слушателей свое новое, масштабное произведение — Первую симфонию, озаглавленную автором «Пять песен об Украине». Она впервые прозвучала на пленуме Союза композиторов СССР, посвященном творчеству молодых. И здесь — главная мысль о связи поколений, о памяти и ответственности перед прошлым во имя настоящего.

«В первой симфонии, — писал Карабиц (Сов. музыка, 1980. № 5), — я стремился передать взгляд моего современника на историческое прошлое нашей Родины». Это произведение эпико-героического склада. Композитор продолжает в ней линию эпического симфонизма, широко развитого советскими композиторами, но подходит с позиций художника 70-х годов. Критика писала о серьезности замысла, вдумчивом, интересном, ярком претворении народных элементов, жанров. Пять частей симфонии — пять оркестровых фресок. Первые две части — рассказ сказителей-лириков о «делах давно минувших дней», о битвах и горестях родной земли, о ее героях. Мы слышим народные наигрыши, «батальные вспышки», плачи, мотивы веснянок. Импровизационность, свобода авторской речи создают впечатление неторопливого рассказа-думы, передаваемого стариками юному поколению. И на всем, оттеняемая звучанием вибратона и челесты, печать таинственного, растворенного в тумане времени прошлого.

Третья «песня» — интерлюдия — своего рода разрядка. Здесь в танце кружатся пары, ведут хоровод, все пронизано светом кроткой бездумной радости. Четвертую «песню» композитор мыслит как трагедийную кульминацию цикла. Это — реквием. «Нечто величественно-скульптурное есть во властных возгласениях оркестра, будто разбивающихся о жесткую дробь ударных» (М. Нестьева. Муз. жизнь. 1977. № 18). В вихревом, драматичном кружении вальса внезапно возникают звуки приближающегося траурного шествия. И наконец — жизнеутверждающий победный финал (может быть, излишне громогласный?). Судьба Родины, судьба Украины. Нетленный воздух истории и современность. Несгибаемая воля народа и

стремление на протяжении веков к свободе — такова главная идея симфонии.

В 1977 году он пишет 2-ю симфонию, в 1978 — третью. Тема памяти и ответственности за все, что происходит сегодня рядом с тобой, на твоей улице, в твоём доме и во всем мире, тема ответа перед потомками и предками — таков главный нерв, если можно так выразиться, «спинной мозг» творчества Карабица. Он пронизывает содержание многих его сочинений. Тема памяти стала основой сочинения, посвященного молодежи, — цикла песен «На берегу вечности» на слова Бориса Олейника, друга и соавтора композитора.

Здесь — небольшое отступление.

Может создаться впечатление, что Карабиц — композитор, преимущественно работающий в жанре симфонической и ораториальной музыки, в так называемой крупной форме. Однако его камерные сочинения столь многочисленны и разнообразны, что его можно по праву назвать и композитором камерным. Пишет он много музыки для драматического театра, кино, песен.

Карабиц — композитор универсальный, а это также важная примета «поколения сорокалетних». Его сочинения для любимого фортепиано, для ансамблей, романсы — нестандартны, интересны для исполнителей, слушателей; они носят отчетливые приметы его стиля — яркого, экспрессивного. «Пружинным» динамизмом проникнуто, например, Концертино для девяти инструментов (1983). Этот своеобразный, несколько сбивчивый и чуть иронический «разговор девяти человек в одной комнате» рождается как бы из простого повествования, в котором постепенно проступают таинственные образы.

Очень быстро он переходит в шумную сбивчивую речь. Герои «перебивают друг друга», идет перекличка инструментов, импровизационные вкрапления, игровые «блики» (рояль, скрипки, валторны, ударные), короткие попевки на оstinato рояля. Монолог трубы звучит как символ полной раскованности, свободы. На фоне пульсирующих скрипок возникает импровизация кларнета, и вот уже четыре духовых ведут каждый свой монолог, ужесточенный секундами и «перекличками» литавр. Словно насмешка, забавная игра слышится в коротких попевках кларнета, треугольников, в маленьком соло ударных со свистульками и барабаничками, в синкопированных ритмах — как бы напоминание о народных гуляниях. Но вот «спор» утихает, растворяется в тишине... Это короткое сочинение чрезвычайно колоритно. Музыка его, несмотря на атональность, не оставляет впечатления сложности, ее колористическая и тембровая «игра» образно-выразительна и ясна.

Упомянувшееся сочинение «камерного Карабица» — вокальный цикл «На берегу вечности» состоит из 4-х баллад. 1-я «На берегу вечности» — неторопливый задумчивый диалог юноши с погибшим в Отечественную войну отцом. 2-я — «Память» — обращение к временам гражданской войны, к герою квалеристу-буденовцу (скерцо, в ритме напряженной скачки). 3-я — «Ты подумай, Париж» — лирический центр цикла, обращение матери-Украины к

сыну. 4-я баллада — драматический финал. Снова тема памяти о героях, о подвиге краснодонцев, их завет поколениям: «Не дайте войне повториться!»

Цикл исполнялся многократно. Он прозвучал и в Москве, в Октябрьском зале Дома союзов, в авторском концерте Ивана Карабица. Имел впечатляющий успех. Жаль, что сейчас редко включается в программы концертов.

— Почему вы назвали свой цикл «На берегу вечности»?

— Я посвятил его погибшим, но он обращен к живым. И те, и другие как бы стоят на берегу одной реки — Вечности. В минуты жизненных потрясений живые обращаются к памяти, к обликам ушедших... Может быть, даже идеализируя их. Я вообще считаю, что мы, современные художники, должны в своих сочинениях о войне стремиться не только к исторической достоверности, последовательному изображению событий, но, что очень важно, к анализу причин и следствий войны, к психологическому осмыслению духовной связи ее участников, героев с нынешним днем. Искусство, музыка — мост между этими временами.

В этом композитор видит свою главную задачу, так он понимает историю сегодня. И не случайно эти произведения привлекли внимание и слушателей, и специалистов. Первая симфония «Пять песен об Украине» и вокальный цикл «На берегу вечности» в 1978 году были удостоены премии Ленинского комсомола Украины им. Н. А. Островского.

И еще один примечательный вокальный цикл для голоса и флейты «Из песен Хиросимы» на стихи японского поэта Эйсаку Йонеды. Три песни — три трагических сюжета напомнили снова о трагедии японского народа. Вокальная партия песен очень выразительна, многомерна: здесь и распев, и речитатив, и возгласы, и вскрики, и пение-плач без слов. Флейта горько вторит голосу и как бы дополняет «рассказ» то выражением гнева, то протеста. Воплощение в цикле трагедии Хиросимы было естественным проявлением гражданской позиции композитора.

Обращение к темам не столько личным, сколько общественно-значимым и преломление их через личностное восприятие художника, его собственный мир — характерно для Карабица и многих композиторов его поколения. «На берегу вечности», «Из песен Хиросимы» носят отчетливые черты почерка Карабица: напряженность выразительных средств и глубокий философский подтекст. К ним примыкают два сочинения, удостоенные премии ВЛКСМ, — Вторая симфония (1977) и оратория «Заклинание огня» (1979).

...Мы сидим с Иваном Федоровичем Карабицем в тесном коридорчике Всесоюзного Дома композиторов и вспоминаем наши встречи в Москве, на пленуме молодых, потом на его авторском концерте. Время несется стремительно. Вот уже написаны три симфонии, блестящий, остроумный Концерт для оркестра, посвященный 1500-летию Киева, в нем пиршество ярких весенних красок, плясовые, игровые народные ритмы, калейдоскоп коротких

веселых тем — словно вся Украина празднует юбилей своего славного стольного града...

Много написано музыки. Много исхожено дорог, много их изъезжено по городам и странам. Человеку сорок три года. У него двое чудесных детей: мальчик и девочка, много друзей, но, как у всех нас, настоящих, подлинных — гораздо меньше. Первый из них — жена, музыковед Марина Карабиц. И поэт Борис Олейник. И первый исполнитель «симфонического Карабица» дирижер Федор Глущенко. Скрипач Олег Крыса. Пианист Николай Сук — ему посвятил Карабиц свой фортепианный концерт. Книги, концертная жизнь, кино, автомобиль, и конечно, — работа, работа... В ряду впечатлений, ощущений жизни, пожалуй, самые острые, всегда влекущие — путешествия. И как же ему повезло — он столько видел, в стольких странах побывал!

Союз композиторов Украины направил его в Италию на симпозиум «Современный музыкальный язык и слушатели». В Париже, Берлине, Лейпциге, Кракове, Белграде исполнялись его произведения. В 1983 году он побывал в Аргентине в качестве гостя «Ассоциации авторов и композиторов». Двенадцать дней в стране были насыщены музыкальными впечатлениями, самые сильные из которых — опера «Волшебная флейта» Моцарта в прославленном Театре Колон и концерт «Оркестра танго города Буэнос-Айреса» в Театре музыки.

— Аргентина не просто родина танго. Танго там — некоронованный король; стоит где-нибудь зазвучать танго, и — жизнь останавливается. Танцуют все. В ресторанах, ночных клубах, на улицах... Танго не просто танец. Это удивительный жанр! В нем сплавлены характер и жизнь народа, его драмы, любовь, его театр. Послушайте, как это было. В Театре музыки в 12 часов дня начался концерт. Зал набит до отказа. Концерт длился несколько часов, демонстрируя огромное разнообразие танго — сцены любви, ссор, примирений, горя. И с каждым номером рос ажиотаж публики. Казалось, они разнесут театр. Это было незабываемо! Да, там есть и поп-музыка, и диско — но куда им до танго!..

— А потом?

— А потом одиннадцать часов над Атлантикой, яркое солнце за иллюминатором, океан, его огромная стихия, и ощущение объемности мира, реальности того, что земля круглая. И ты это не просто помнишь из уроков географии, а видишь своими очами!

— Ну, были еще впечатляющие поездки. В Швецию, например, на дни культуры СССР. Я был представителем украинской музыки, играл свои прелюдии для фортепиано, а потом оказалось, что я выступал в зале, где вручают Нобелевские премии! Приятно.

И в голосе Ивана Федоровича, человека серьезного, глубокого, — совсем мальчишеские, хвастливые нотки. Да, он из поколения сорокалетних. Он о многом думает, от многого страдает — иначе не было бы его музыки. И все-таки он очень молод, потому что свежо и непосредственно его восприятие мира, живой природы, людей.

В 1981 году в Москве композитор, народный артист СССР Андрей Яковлевич Эшпай по поручению ЦК ВЛКСМ вручил коллеге Ивану Карабицу премию Ленинского комсомола, присужденную ему за ораторию «Закливание огня» и Вторую симфонию в 3 частях. Автор задумал ее как компактный по форме, но контрастный по своей образно-тематической структуре цикл. Первая часть — драматическая, экспрессивная, где, по замыслу автора, открывается современный мир с его сложными коллизиями и противоречиями. 2-я часть — лирическая. Сосредоточенное размышление как бы олицетворяет внутренний мир человека. В третьей части стремительно развивающееся движение во все нарастающем темпе. Энергия жизни и энергия духа неисчерпаемы — такова основная мысль автора.

— Впрочем, — сказал Иван Федорович — это лишь приблизительно выраженное в словах содержание. А музыка живет в звуках, а не в словах.

Однако, думается, не все в этой симфонии удовлетворило автора. Вскоре после нее он пишет Третью симфонию, ставшую репертуарной — она исполнялась и исполняется гораздо чаще. Видимо, во Второй симфонии образ молодого нашего современника не был раскрыт с той глубиной и силой воздействия, которые свойственны лучшим сочинениям Карабица.

«Закливание огня» — монументальный трехчастный цикл. Оратория написана по одноименной поэме Бориса Олейника, поэта яркой и оригинальной музы. Образы оратории обобщенно-символические: Родина, материнство, любовь, верность, совесть. Главная «лейт-тема» поэмы и оратории — мысль об ответственности современного человека за все, происходящее на земле, честное и лживое, дурное и хорошее, ответственности за прошлое и будущее: ты — один и ты со всеми вместе, в каждую минуту, в каждой горящей точке планеты отвечаешь за все перед своей совестью и перед высшим судом истории!

Оратория Карабица, как и поэма Олейника, сочинение глубоко личное и одновременно — исповедь поколения, к которому принадлежат оба художника. И потому оба эти произведения автобиографичны. Оратория идет на единой эмоциональной волне (три части исполняются без перерыва). Она по-своему театрализована, в ней ясно прочерчено действие, «сюжет»: вступление, исповедь героя, диалог героя и Огня, клятва. Главное действующее лицо, герой драмы, — человек сегодняшнего дня. Его «роль» как бы цементирует все сочинение. Произведение открывается тихим вступлением женской группы хора на нисходящей целотонной гамме. В нее вплетаются короткие попевки-плачи. Тему «перехватывают» баритоны и басы, и на фоне их торжественно-молитвенного пения, создающего картину тихой, неподвижной природы, возникает голос героя:

Тишь вечера прозрачна, как стекло.
Во мне самом, иль в струнах паутины

Рождается осенняя былина
И мягко на плечо кладет крыло.

В напряженном движении, нагнетании тревоги развивается диалог солиста и хора. Память о прошлом сжигает душу, отбрасывает в прошлое и «гонит по стерне меня назад, в тот ад, в тот сорок первый год упрямо, во смерть, в огонь, не знающий управы, в мой год седьмой спешит меня загнать»... (Поэту в начале войны было семь лет.) Но —

Не спишешь на года. Твои мосты
Не сожжены. Туда, где бой дымился!
Ведь с той минуты, как на свет родился,
За все на свете отвечаешь ты!

Так появляется символический образ огня. Он возникает на страницах поэмы и оратории в разном обличье: огонь фашистского нашествия, огонь совести, сжигающий душу, вечный огонь над могилами павших бойцов, огонь как первооснова и первостроитель мироздания. Музыка достигает драматического накала. В высоком, напряженном тоне, словно представ перед судом истории, перелистывает герой оратории страницы своей жизни — и судит каждую. Как жил? — вопрошает он себя. Как все. Не грешил, не прятался за чужие спины, товарищей не предавал, но

.....Почему же так
Неистово тревога дышит в спину?
Как будто на плече за чьи-то вины
И я несу неистребимый знак?

В маршеобразном движении хоровых масс, в сполохах оркестра, в нарастании динамики — выражение огромного накала чувств. За гибель Гагарина, за трагическую смерть Виктора Хары, за друга, который предал идеалы юности, за оклеветанного человека, за все дурное и злое, что окружает, — ты в ответе, человек! Идея ответственности за все на земле, идея высшей совести сопрягается с идеей очищения огнем — он символ тепла, света, силы:

И тут, как перед боем в час урочный,
Ты чистым быть обязан от сорочки
До помыслов, лишенных суеты.
Очиститься до сути. Суть — огонь.
Праматерь и празодчий мирозданья.
Из варева его для страшных далей
Основу взял первичный эмбрион...

Таков еще один образ огня. Сюжет поэмы и оратории переходит в сферу образной музыкальной символики. Герой как бы заклинает огонь. Он обращается к природе, истории, капищам предков, вызывая огонь из вечных недр бытия. И огонь, являясь ему, требует, чтобы человек дал высокую клятву ответственности. За что?

За все и всех готов держать ответ:
За день грядущий, в завязи повитый,
За дуб, бездумно в желуде убитый,
За все на свете и за целый свет.

До самой смерти обязан человек пронести в душе заветный огонь материнского слова, огонь братства, любви и верности Отчизне, огонь родного очага. А когда тревога бросит в бой:

Уже не на учебный полигон,
А в смертный бой страна пошлет солдата —
Ты честно назовешь координаты,
Коль надо вызвать на себя огонь.

Так многозначна и философски насыщена символика оратории. О бессмертии человеческих помыслов, человеческой души говорит поэт. Завершается оратория романтическим просветленным финалом. Нежно и светло звучит мелодия женского хора, словно изда-лека. Она перерастает в мощный апофеоз, на фоне которого клятвенно провозглашает голос героя:

Сколько имен мы заглавными буквами пишем!
Мама моя, да святится твой праведный сон,
Род мой правечный, увенчанный хлебом всевышним!
Вы укрепите меня:

я вызываю ОГОНЬ!

ОСНОВНЫЕ СОЧИНЕНИЯ

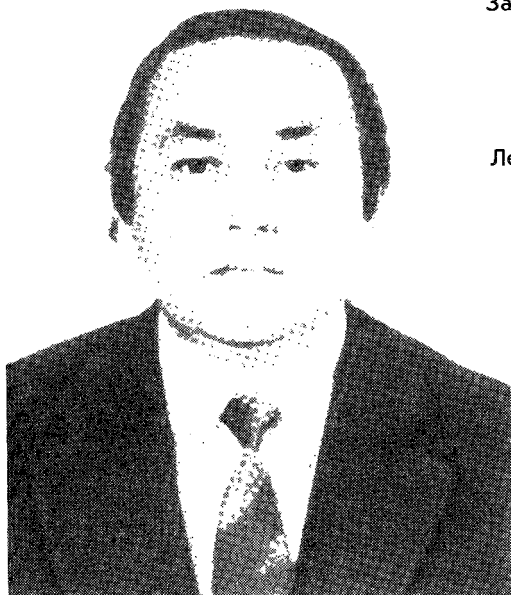
Инструментально-симфонические произведения: Концерт для фортепиано с оркестром. 1969. Три пьесы для оркестра. 1971. 1-я симфония «Пять песен об Украине». 1974. Посвящение Октябрю. Прелюдия для оркестра, 1977. 2-я симфония. 1977. Второй концерт для фортепиано с оркестром. 1972. 3-я симфония. 1978. Первый концерт для оркестра. К 1500-летию Киева. 1981. Праздничный Киев. Увертюра для эстрадно-симфонического оркестра. 1982. Песни протеста. Музыка к хореографической постановке. 1984. Второй Концерт для оркестра. 1986.

Вокально-симфонические произведения: «Vivere memento». Поэма для оркестра и баритона. Слова И. Франко. 1970. Заклинание огня. Оратория. Стихи Б. Олейника. 1979. Земля моя по имени Донбасс. Оратория. Стихи украинских советских поэтов. 1980. Киевские фрески. Оратория. Либретто Б. Олейника. 1983.

Камерно-инструментальные произведения: Скерцо для флейты и фортепиано. 1963. Прелюдия и токката для фортепиано. 1964. Вариации для фортепиано. 1964. Соната для фортепиано. 1964. Концертино для кларнета и фортепиано. 1964. Квинтет для флейты и струнных. 1965. Концертино для валторны и фортепиано. 1966. Сонатина для фортепиано. 1967. Симфонietta для струнных. 1967. Соната № 1 для виолончели и фортепиано. 1968. Лирические сцены. Для скрипки и фортепиано. 1970. Соната № 2 для виолончели и фортепиано. 1970. Струнный квартет. 1973. Концертный дивертисмент для шести исполнителей. 1975. Девять прелюдий для фортепиано. 1975. Концертино для девяти исполнителей. 1983.

Камерно-вокальные произведения: Четыре песни на стихи Ф. Гарсиа Лорки. 1966. Три песни на украинские народные тексты. 1969. Пастели. Вокальный цикл на стихи П. Тычины. 1970. Из песен Хиросимы. Стихи Эйсаку Йонеды. 1973. Повести. Вокальный цикл на стихи А. Кулич. 1975. На берегу вечности. Вокальный цикл на стихи Б. Олейника. 1977. Песни. Есть такая песня. Стихи И. Лазаревского. 1972. Ода братству. Стихи Б. Олейника. 1981. Моя земля — моя любовь. Стихи Ю. Рыбчинского. 1973. Днепровская вода. Стихи Ю. Рыбчинского. 1979. Отцовский порог. Стихи А. Демиденко. 1980. Надежда, вера и любовь. Стихи В. Батюка. 1982.

Музыка к драматическим спектаклям и кинофильмам, в том числе: Улица тринадцати тополей, Обида, На последней черте, Рассвет, Тепло студеной земли, Комиссары, Слушать в отсеках (телефильм) и др.



За Симфонию № 3, посвященную
60-летию образования СССР,
композитору МАХМУДОВУ
Мирхалилу Махмудовичу
(Узбекская ССР)
присуждена премия
Ленинского комсомола 1982 года

Ильхом по-узбекски вдохновение. «Ильхом» — так называли комсомольцы Ташкента свой творческий клуб, организованный при ЦК Комсомола Узбекистана. Клуб получил прописку в Доме молодежи, большом современном здании... Два раза в месяц приходит сюда композитор Мирхалил Махмудов, руководитель музыкальной секции клуба. Здесь собирается молодежь разных профессий, кипят страсти. Ребят волнует все: нужна ли сегодня классическая музыка и как она соотносится с легкой? Какая эстрада может считаться хорошей, а какая пошлой? Каковы перспективы рок-движения и каким может быть рок на узбекской почве?

...А бывают заседания и посерьезнее. Собираются молодые музыковеды, разговор идет о путях национальной музыки, ее связях с современностью, о судьбах оперы, песни, эстрады — о многом. Руководитель клуба, естественно, не может на все вопросы дать исчерпывающих ответов, но его задача — возбудить мысль, интерес к современному музыкальному процессу, его животрепещущим проблемам.

Композитор Мирхалил Махмудов известен в музыкальных кругах своими яркими симфоническими и камерными сочинениями, своей приверженностью к национальному фольклору, среди широкого узбекского слушателя — кантатами, исполнявшимися по радио и телевидению, одой «Величие Родины», написанной к 50-летию Узбекской ССР, ораторией «Древний Чоч», посвященной 2000-летию Ташкента, одой «На Родину пришла весна» — к 40-летию Победы. Молодежь знает его как активного общественно-музыкального деятеля: кроме клуба молодежи, он несколько лет возглавлял молодежное объединение Союза композиторов Узбекистана, ведет педагогическую работу.

Еще в 1969 году молодой композитор, а точнее — студент ташкентской консерватории Мирхалил Махмудов представил на суд слушателей свое первое симфоническое сочинение — сюиту «Симфонические эскизы», которое сразу же было отмечено, как произведение тонкое, своеобразное: пленяла некая размытость рисунка, приглушенный колорит... Эти семь миниатюр были, как семь трепетных настроений, напоминающих импрессионистскую живопись, однако тонкая орнаментика их мелодий сопровождалась четкой и яркой фактурой оркестровой ткани, что позволяло говорить о влиянии Стравинского. Далее последовала Камерная сюита (1972), построенная по типу контраста частей: *Adagio*, *Allegro*. Скерцо. *Largo* и *Allegro*, Танец, — контраста, столь свойственного национальной узбекской традиции...

...Машина несется по большой асфальтовой дороге, въезжает в областной центр Наманган, останавливается у дверей гостиницы. Из нее выпрыгивает молодой черноволосый, стройный человек, бежит по лестнице вверх. Здесь, в городе, в эти дни проходит областной смотр самодеятельного музыкального искусства. Опять композитор Махмудов приехал сюда, чтобы советом, консультацией оказать помощь художественным самодеятельным коллективам. И вновь прикоснуться к вечно живому источнику народной музыки. Он уже не впервые обращается к местным певцам, исполнителям, чтобы найти оригинальные и характерные именно для этой области Узбекистана мелодии — они могут стать материалом нового сочинения.

Вот старик бахши поет, закрыв глаза, слегка раскачиваясь, аккомпанируя себе на дутаре. Он поет о щедрости народной души, о красоте своего родного Намангана.

— Отец, спойте еще раз Вашу песню! — просит Мирхалил.

— Понравилась?

— Очень!

Песня называется «Курбан-кайтарма». Ее мелодия, ее ладовая структура необычны, незнакомы композитору. Мирхалил записал песню, по возвращении слегка обработал, дописал аккомпанемент, назвал «Наманганский шахноз» (прославление).

Знание народной музыки, восхищение разнообразием мелодий, ритмов, которым так богата узбекская народная музыка, рождали его сочинения, формировали черты собственного стиля.

Сейчас Махмудов — один из даровитых представителей современной узбекской музыки. Вместе с большим отрядом своих товарищей по искусству он последовательно идет по пути освоения богатейших традиций национальной музыкальной культуры, развития их на современном уровне. Он — автор четырех симфоний, восьми крупных вокально-симфонических произведений, целого ряда сочинений для камерного оркестра и для оркестра народных инструментов, музыки к кинофильмам, песен.

Говоря о «национальном уклоне» в творчестве Махмудова, мы имеем в виду его стремление выявить и развить связь композиторского творчества с музыкальным фольклором родного народа, использовать его жанры, формы, приемы музицирования, богатые возможности народного инструментария в своих произведениях.

Десять лет назад написал Мирхалил свой первый «Мухаммас и уфар» для струнного оркестра. Поясним, что это такое. Мухаммас и уфар (или уфор) — названия двух (из многих!) разделов макома. Маком — основной жанр узбекской (и таджикской) профессиональной музыки устной традиции, жанр древний и чрезвычайно интересный, сложный. Это развернутое сочинение сюитного характера, состоящее из целого ряда инструментальных и вокальных разделов, которые играют и поются под аккомпанемент народного инструмента или ансамбля инструментов¹. Маком — также определение лада восточной музыки, а таких ладов множество, и почти все они — диатонические. Маком, как сюита, строится на основе одного из этих ладов. Часть макома, называемая мухаммас, — песня грустного, медитативного характера. Уфар (буквально танец) — пьеса живая, подвижная. Обычно две эти пьесы строятся на контрастных вариантах одной мелодии. В мухаммase воспроизводятся черты традиционной лирической мелодики макомов с присущей ей свободой метро-ритмического развертывания, а в уфаре, как правило, используется трехдольный метр, свойственный танцу.

Махмудов задумал написать «24 мухаммаса и уфара» — мелодически близких макомам, но не дублирующих народные мелодии. Написать в 24-х тональностях и поручить их исполнение струнному оркестру. Таким образом он как бы приближал традиционную народную музыку, столь любимую узбеками, к образно-психологической системе мышления и восприятия современного человека с его разнообразием музыкальных знаний и впечатлений, новым эстетическим багажом, новыми критериями.

Разумеется, он был не первым и не единственным на этом пути. Вся профессиональная узбекская музыка, начиная с 30-х годов, развивалась в направлении синтеза национальной музыки с высочайшими достижениями классической европейской и, в первую очередь, русской и советской музыкальной культуры. У Махмудова и его поколения были замечательные предшественники, учителя:

¹ У узбеков издревле распространена ансамблевая игра, преимущественно унисонная.

А. Козловский, М. Ашрафи, И. Акбаров, С. Юдаков, С. Бабаев, М. Бурханов и другие.

Новые задачи стояли перед мастерами — композиторами второй половины века. Цитатность, прямое использование народных мелодий сменялось самостоятельным и свободным творческим раскрытием в музыке национальных типических черт, опосредованным претворением в ней национального духа и характера. Этот принцип способствовал развитию индивидуального стиля каждого композитора.

Все эти процессы так или иначе отразились в творчестве композиторов послевоенной формации и особенно поколения 70-х — 80-х годов, к которому принадлежит Мирхалил Махмудов.

«Мухаммас и уфар № 3» мне довелось услышать в Ташкенте, на фестивале советской музыки в 1980 году. Тогда я и познакомилась с Мирхалилом.

Концертный зал Ташкентской консерватории был переполнен. Выступал Ленинградский камерный оркестр старинной и современной музыки под руководством Эдуарда Серова. В программе — произведения Шостаковича, Каппа, Ряэтса, Левитина, Махмудова.

«Мухаммас и уфар» открывал программу. Мне отчетливо запомнилась тягучая, медленная импровизационная первая часть — мухаммас, ее лирическая и таинственная мелодия, словно голос из глубины веков. Резкий всплеск аккордов — и начинается уфар, танец темпераментный и изящный, словно юноши, танцуя, стремятся продемонстрировать перед девушками красоту и удаль. В ударах смычков по струнам, в острых спиккато, в томных глissандо струнных явственно прослушивается имитация приемов игры на народных инструментах — гиджаке, дутаре.

Прошло семь лет. Композитор завершает цикл: написано уже восемнадцать номеров. Это принципиально важная для него работа, в которой национальная форма (двухчастный цикл), узбекский мелодизм сочетаются с европейскими приемами развития материала, полифонией, сложностью гармонической ткани.

Да, народная музыка стала главным источником его «ильхома» — вдохновения.

— Моя задача, — говорит Мирхалил, — разрабатывать этот золотonosный пласт. Народная музыка, не прямо, но опосредованно присутствует во всех моих сочинениях, она для меня, как земля для Антея: стоит прикоснуться к ней — и чувствую небывалые силы.

— Мне особенно памятна, — продолжает он, — встреча в Москве в 1974 году молодых композиторов Болгарии и наших среднеазиатских республик с Д. Д. Шостаковичем. Помнится, Дмитрий Дмитриевич говорил тогда о богатствах, таящихся в восточной музыке, о большом ее значении для всего развития современной музыкальной культуры.

В 1971 году в журнале «Советская музыка» № 12 была опубликована речь Д. Д. Шостаковича, которую он послал на состоявшийся

в Москве Международный конгресс и ассамблею Международного музыкального совета при ООН. В ней, в частности, говорилось: «Я твердо убежден в справедливости тезиса о принципиальном равенстве перед лицом культуры человечества всего многообразия национальных музыкальных традиций, всего богатства мелодий, ритмов, тембров, тончайших поэтических откровений, созданных народными певцами, инструменталистами, профессиональными творцами музыки. Дело не в «совместимости» или «несовместимости» различных музыкальных систем, но в том, какими методами решается проблема взаимодействия культур. Мне представляется, что одной из естественных и закономерных форм развития национальной традиции является... ее способность вбирать в себя, обогащаться за счет всего подлинно прогрессивного, что создают другие традиции, порой даже очень далекие. Музыка не допускает национальных ограничений, она не нуждается в охранительных мероприятиях, направленных на изоляцию одной культуры от другой». (Цит. по кн: Шостакович Д. О времени и о себе.— М., Сов. композитор, 1980. С. 325—326).

Как бы откликом на эти мысли и творческий ответ великому композитору современности стала поэма М. Махмудова «Памяти Д. Д. Шостаковича» (1975) для камерного оркестра. «В поэме органично переплетены закономерности фуги (как дань полифонической направленности творчества Шостаковича), формы изложения и развития, идущие от самого Шостаковича, и ладо-интонационные особенности узбекского лирического мелоса» (Янов-Яновская Н.//Музыкальная культура Узбекской ССР.— М., Музыка, 1981. С. 198).

Махмудов, композитор, оснащенный профессиональными знаниями и навыками, не боится свободного обращения с народной музыкой, ее ладами, жанрами, не трепещет в молитвенном восторге перед ее незыблемостью. Он подходит к ней бережно, но по-хозяйски, понимая, в какое время живет и какая музыка нужна его современникам.

Принципы творческого подхода к национальному музыкальному материалу проявились прежде всего в его Первой симфонии «Наво» (1971) — сочинении, отмеченном печатью незаурядного таланта. «Симфония «Наво», — писал в свое время композитор Ф. М. Янов-Яновский (учитель Махмудова), — свидетельствует о высоком профессиональном уровне, намечает новый путь в сложном процессе освоения богатств народного творчества и соединения их с самыми современными достижениями музыкального искусства».

В чем же проявилось национальное своеобразие симфонии?

«В четырех ее частях запечатлены разные стороны национальной жизни, различные состояния человеческой души, — пишет критик. — Но особенно глубоко и полно раскрывается в качестве самобытной черты национального характера — лиризм. Именно лирика во всем диапазоне оттенков — от задумчивого созерцания до патетики — в центре повествования. Лирикой отмечены первая

часть Andante и третья Largo. Быстрые, динамичные 2-я — Presto и финал Allegro — выполняют роль контраста к господствующей эмоциональной сфере. Такое распределение вполне логично для традиционной узбекской музыки». (Янов-Яновская Н. Пути освоения жанра//Музыкальная культура братских республик.— Киев, Музычна Украина, 1982. С. 91—92).

«Я уверен,— писал в своей рекомендации, данной молодому автору для вступления в Союз композиторов, старейший музыкант Узбекистана С. Юдаков,— что в будущем Махмудов может стать одним из ведущих композиторов Узбекистана и своим творчеством обогатить нашу музыкальную культуру». Он не ошибся в своих прогнозах.

Сейчас трудно себе представить, да и сам Мирхалил смеется, вспоминая, что он вовсе не собирался, да и не хотел становиться композитором. Стал им случайно. Музыкой начал заниматься из чистого подражания. Кому?

— Брату. Это все брат виноват, Мирсадык Таджиев.

— Двоюродный?

— Нет, почему, родной. Мирсадык Таджиев — мой родной старший брат, известный композитор, заслуженный деятель искусств Узбекистана и тоже — лауреат премии Ленинского комсомола.

— Почему же у вас разные фамилии?

Мирхалил объясняет. На Востоке принято брать фамилию по имени отца. Имя отца Махмуд, вот он и стал Махмудовым. А брат Мирсадык принял фамилию отца, стал Таджиевым, чтобы братьев-композиторов не путали.

Мирхалил Махмудов родился 8 января 1947 года в селе Юнус-Абад Ташкентской области. В семье колхозника Махмуда Таджиева было семеро детей. Но более других Мирхалил любил старшего брата Мирсадыка, тянулся за ним всюду, как нитка за иглой. В школу вместе, на улицу играть — за Мирсадыком, купаться — снова с ним. Так, семилетним, пошел вслед за братом в кружок народной музыки. Кружком руководил дутарист Абдусамат Ильясов, тот самый, который поначалу выставил братьев из клуба за то, что были одеты не по форме и проявили тем самым неуважение к музыке¹. Играл Мирхалил на гиджаке, сидел на высоком стуле, и ноги не доставали до пола. Неожиданно начал делать успехи.

Вслед за братом поступил в музыкальное училище имени Хамзы в Ташкенте, в 1966 году — в Ташкентскую государственную консерваторию в класс педагога Румиля Вильданова. С 1969 года — он в классе композиции Феликса Марковича Янов-Яновского. Окончил консерваторию в 1971 году. В качестве дипломной работы представил Первую симфонию «Наво».

В Симфонии «Наво» уже были заложены те черты, которые станут основополагающими в творчестве композитора. «Идет освоение глубинных национальных пластов, желание проникнуть в суть

¹ См. очерк о Мирсадыке Таджиеве.

макомного мышления и использовать опыт в симфоническом творчестве. Это стремление особенно ощутимо в симфонии «Наво» М. Махмудова», — писал музыковед О. Матякубов.

«Рождается музыка, способы развития которой не укладываются в привычные европейские понятия, а отражают приемы национального мышления и формообразования» (Н. Янов-Яновская). Эти мнения, высказанные на одной из дискуссий о путях развития узбекской музыки и отражающие сегодняшние тенденции, относятся напрямую к творчеству Мирхалила Махмудова.

Вторая симфония Махмудова (1975), как и Первая, программна. Она посвящена выдающемуся сыну узбекского народа Хамзе. И хотя симфония написана для камерного состава, она масштабна, полна драматизма и жизнеутверждающего пафоса.

Хамза Хаким-заде Ниязи (1889—1929) — народный поэт Узбекской ССР, драматург, композитор, художник, выдающийся деятель советской узбекской национальной культуры. Автор пьес (самая известная «Проделки Майсары»), стихов, он создал и целый ряд песен, основа которых была чисто народная, но в них он привнес элементы русских революционных песен, маршей, романсов. Хамза был первым узбекским деятелем культуры, который горячо отстаивал необходимость взаимодействия русской и европейской культур с национальной узбекской традицией. Его активная борьба против религиозного фанатизма, пропаганда связей с Советской Россией вызывала ненависть и страх реакционных националистов. В 1929 году его зверски убили. Хамзе посвятили свои сочинения многие узбекские композиторы старшего поколения Г. Мушель, И. Акбаров и более молодого — М. Махмудов, Т. Курбанов.

В 1981 году после шестилетнего перерыва Мирхалил пишет Третью симфонию — к 60-летию образования СССР. К этому времени он уже был автором целого ряда вокально-симфонических и камерных сочинений, музыкантом высокопрофессиональным, творчески активным, ищущим. Произведение прозвучало сначала в Ташкенте, а через два года в Горьком, на пленуме, посвященном творчеству молодых композиторов, и имело большой успех.

Третья симфония — действительно зрелое, впечатляющее и глубоко национальное сочинение. В ней четыре части. Первая часть *Andante — Allegro — Adagio* — написана в сонатной форме. Начало симфонии — торжественный танец — шествие. Темп его постепенно убыстряется, звучание становится напряженнее, драматичней и переходит в стремительный мужской танец — бой. Глухой удар литавр возвещает окончание боя. Из тишины возникает грустная песнь ф-гота, ему отвечает под тихое шуршание струнных нежный голос флейты. В этой части жанровый развернутый эпизод сменяется дуэтом влюбленных, так и не прервавших свой бесконечный разговор...

2-я часть *Allegretto* — колоритное скерцо. Перед слушателями проходят пестрые картины восточного города или базара, где слышна разноголосица и шум многолюдной толпы (духовые и струнные), обилие красок, горы фруктов, и над всем — желтое марево зноя...

«Третья часть симфонии *Adagio improvisazione* — проникнута стихией развернутого музицирования в традициях узбекской «катта ашула»¹ (Р. Абдуллаева).

Тут автор (развивая творчески эти традиции), видимо, решил раскрыть все многообразные виды народного инструментального музицирования, показать слушателям, на что способны в своем увлечении и азарте народные музыканты. Инструменты симфонического оркестра (альты, скрипки, челеста — с их выразительными *solì*) имитируют звучание народных, сольные эпизоды перемежаются дуэтами, стонущими глиссандо скрипок.

Снова, как сигнал «внимание!» — удар литавр. Финал — 4-я часть *Allegro*. В стремительном маршеобразном темпе движутся огромные массы людей — на бой с врагом или на праздник?

Возникает средний эпизод — лирический. Высоко и звонко поет валторна, ее голос подхватывает фагот, за ним другие инструменты. Торжественным хоралом, в котором сплетаются темы первой части и финала, завершается симфония. В ней воплотились мысли композитора о судьбе и пути своего народа, надежда на мирный и добрый завтрашний день.

Третья симфония Мирхалила Махмудова была удостоена премии Всесоюзного Ленинского комсомола. О ее успехе в Горьком рассказывал не сам автор, Мирхалил слишком застенчив и немногословен, а его старший брат, композитор Мирсадык Таджиев.

— Вы знаете, Мирхалил — очень одаренный человек. Народную музыку знает великолепно, а это так важно! Вы не смотрите, что он такой тихий, там внутри такой темперамент — ого!

Мирхалил смущен еще больше.

— Да, да,— продолжает брат,— Мирхалил очень любит веселиться, так же, как я. Мы с ним, как двойники. Я люблю веселье — и он. Я люблю готовить — и Мирхалила научил. У него есть свое фирменное блюдо — мирпом.

— Что еще за мирпом?

— Мирхалиловский помидор. Он его готовит особенно — фарширует. Кстати, я пишу музыку — и он тоже...— Мирсадык хохочет заразительно.

Задаю братьям «непарламентский» вопрос, опасаясь, что обидятся:

— Не завидуете ли друг другу?

А они в один голос говорят: «Нет!»

— Даже белой завистью?

Смеются.

— Я не признаю зависти ни черной, ни белой. Зависть есть зависть. Меч, сделанный даже из золота, все равно — меч,— говорит старший брат Мирсадык.

— Почему мы должны завидовать друг другу? — удивляется Мирхалил.— Спорим часто — это так. Мы пишем по-разному, и пути у нас разные. Но я обязан брату очень многим, без него не был бы

¹ Катта ашула — большая песня (узб.).

музыкантом, композитором. Мы не только братья — друзья! Наши жен называют сестрами, живем, как одна семья. Я, если еду куда-нибудь, в Москву, например, подарки везу в двух экземплярах.

Летом 1985 года Мирхалил снова был в Москве в качестве члена оргкомитета XII Всемирного фестиваля молодежи и студентов. В одном из концертов фестиваля исполнялась его Вторая симфония. Фестивальные дни были насыщены до предела, Мирхалил лишь на минутку забежал повидаться.

— Как поживаете, Мирхалил?

— Хорошо, спасибо, все в порядке.

— Что пишете?

— Заканчиваю «Мухаммасы и уфоры», Четвертую симфонию. Начал работу над концертом для трех клавишных инструментов: клавесина, челесты и фортепиано с камерным оркестром.

— В старинном стиле?

— И да, и нет. Замысел таков: сочетание старинных стилей с современным мышлением. Связь времен и их переключки. Форма — европейская. Первая часть — сонатное аллегро, 2-я — импровизационного характера, 3-я — рондо. Но тематизм, разумеется, узбекский!

— Очень торопитесь?

— Да, извините, программа очень насыщенная! Очень сожалею...

Мирхалил, как всегда, застенчив, немногословен и по-восточному предупредительно вежлив.

— Но я обязательно Вам позвоню. Сейчас хочу попасть в выставочный зал художников, это где-то около Парка культуры имени Горького.

— А что вас там интересует?

— Там выставка молодых художников и заседание фестивального художественного клуба. Мне очень интересно.

И я вспоминаю, что Мирхалил увлекается живописью и особенно серьезно фотографией, хотя говорил мне об этом вскользь, как о чем-то незначительном.

Осень в Ташкенте, особенно конец сентября, самая лучшая пора. Еще жарко, бывает до 30°, но не изнурительно. Дневной деловой Ташкент, как всякий столичный город, полон шума, движения, напряженности рабочих часов, которые утихают после полудня и возникают снова около четырех, когда опускается солнце и спадает жара. Магазины и особенно базары завалены овощами и фруктами — пиршество даров земли! Темными южными вечерами по ярко освещенным улицам движутся толпы молодежи, клубясь у кинотеатров, кафе, концертных залов.

...Мне представляется сентябрьский день Мирхалила Махмудова. Утром — занятия в консерватории: на композиторском факультете он ведет курс инструментовки и чтения партитур. Потом едет на студию «Узбекфильм», где снимается фильм с его музыкой. По Всесоюзному экрану несколько лет назад, помнится, прошел фильм «Бунт невесток» (режиссер М. Абзалов) с музыкой М. Мах-

мудова. Мирхалил рассказывал, как пришлось срочно написать «кусок» для эпизода «Сцена аэробики». Он сочинил музыку в узбекском духе, но ритм и темп ее были в стиле «рок». Сам и аранжировал для эстрадного оркестра.

— А что поделать? Надо все уметь!

Днем в жаркие часы — работа дома над очередной партитурой или поездка в район, в колхоз, на творческую встречу от Бюро пропаганды Союза композиторов. А может быть, занят сборником народных мелодий, которые записывает упорно и давно.

— Этот сборник — результат моих поездок по республике. Ведь у каждой области, и даже района — свои напевы, своя ладовая структура: в Хорезме — своя, в Самарканде — другая, в Намангане — третья... Это все удивительная и своеобразная музыка. На основе каждой можно создавать не только пьесы, но симфонии. Представляете? Хорезмская симфония, Самаркандская симфония, Наманганская ода...

Вечером, жарким и ясным, Мирхалил идет в Дом молодежи. На встрече с молодыми любителями музыки рассказывает о поездке в Москву, о Фестивале молодежи и студентов. А может быть, в этот вечер заседает молодежная секция Союза композиторов, и руководитель ее прослушивает очередное новое сочинение молодого автора, ведет дискуссию, обсуждает программу концерта из произведений молодых.

— Есть очень талантливые ребята, например, Аваз Мансуров, Фархад Алимов и другие.

Он вникает в их личные проблемы, помогает организовать исполнение произведений на эстраде, если считает его достаточно зрелым и достойным; берется переговорить с исполнителями, руководством филармонии. Постоянно рекомендует своих питомцев для творческих командировок на Всесоюзный композиторский семинар в Иваново, которым руководят крупные столичные мастера. Ведет с ними долгие беседы об их художественных и идейных взглядах, ибо Махмудов убежден: главное для художника — его гражданская позиция, его ответственность перед временем и народом. Творчество не только личный результат таланта и мастерства, оно — народный запас, это тот необходимый людям духовный заряд, который помогает им жить, трудиться. Именно в самоотдаче видит композитор цель своей деятельности, свою лепту, вносимую в решение важных задач, поставленных партией перед творческой интеллигенцией.

Поздний вечер отдан творческой работе. Основа ее — симфоническая и вокально-симфоническая музыка. Каким бы ни был усталым Мирхалил, надо работать, работать: «ильхом» — вдохновение, по словам Чайковского, «не любит посещать ленивых».

ОСНОВНЫЕ СОЧИНЕНИЯ

Музыкально-сценические произведения: Синдирилган куза (Финики даром не дают). По одноименной драме Сохиба Джамала. 1975. Ишчи фарзанди (Рабочая смена). По пьесе Мирзо Ендина. 1977. Сами-Хасани Кайтиши (Возвращение Сами-Касана). По пьесе Сотим Имамхаджаева. 1984.

Вокально-симфонические произведения: Партии Ленина. Кантата для чтеца, хора и симфонического оркестра. Слова Т. Тулы. 1973. Тошкент замини (Земля Ташкента). Поэма. Слова Э. Вахидова. 1974. Она мадхи (Душа матери). Поэма. Слова Т. Тулы. 1976. Ватан шахнози (Величие Родины). Ода для ансамбля солисток и оркестра узбекских народных инструментов. Посвящается 50-летию Узбекской ССР. 1974. Она Узбекистан (Мать-родина Узбекистан). Ода для чтеца, хора и симфонического оркестра. Посвящается 60-летию Узбекской ССР. 1984. Древний Чоч. Оратория. К 2000-летию г. Ташкента. Слова Т. Тулы. 1984. Песня матери. Оратория. Слова Г. Нуруллаевой. 1985. Элга бахор келди (На родину пришла весна). Ода для смешанного хора и симфонического оркестра. Посвящается 40-летию Победы. 1985.

Инструментально-симфонические произведения: Увертюры. 1968. Симфонические эскизы (7 прелюдий). 1969. Наво. Симфония № 1. 1971. Симфония № 2 (камерная) памяти Хамзы. 1975. Знаменосцы. Сюита. 1975. Симфония № 3. Посвящается 60-летию образования СССР. 1981. Празднество. Сюита. 1984. Фанфары. Сюита. 1984. Концерт для скрипки с оркестром. 1984. Память. Симфоническая поэма. 1985. Праздничная увертюра. 1985. Симфония № 4. 1985.

Произведения для оркестра узбекских народных инструментов: Увертюра. 1974. Увертюра. 1977. Шестнадцатые. Токката для рубаб-прима с оркестром. 1983. Инструментальные пьесы, танцы. 1983.

Камерно-инструментальные и камерно-вокальные произведения: Симфониетта для камерного оркестра. 1970. Сюита для струнного оркестра. 1973. Поэма памяти Д. Д. Шостаковича для струнного оркестра. 1976. Шесть мухаммас и уфор (Песня и танец) 1975—1976. Восемнадцать мухаммас и уфор. 1977—1985. Сонатина для фортепиано. 1972. Двадцать четыре прелюдии для фортепиано. 1985. Романсы и песни на стихи Х. Гуляма, Т. Тулы, Х. Олимджана, Х. Салаха, Б. Турабовой и др.

Музыка к драматическим спектаклям, кинофильмам

За песенное творчество для молодежи
композитору ПАУЛСУ
Раймонду Волдемаровичу (Латвийская ССР)
присуждена премия
Ленинского комсомола 1981 года



Р. Паулс

Раймонд Паулс — композитор и пианист.

Это словосочетание давно и прочно утвердилось в сознании миллионов любителей эстрадной музыки. Музыка и песни Паулса вот уже не один год занимают почетное место на концертных эстрадах страны, в программах радио и телевидения. Стоит только его фамилии появиться на афишах — у касс выстраиваются очереди. Диски его раскупают мгновенно. Имя проносят как имя старого знакомого «Раймонпаулс».

А когда на экранах телевизоров появляется этот человек, лишь на минуту отрывающийся от рояля на короткий поклон, — начинаются споры, вопросы, пересуды. Интересуются подробностями биографии, быта. Что Паулс любит, как проводит досуг, кто жена?

Да, популярность Паулса огромна. Всесоюзна.

Вспомним, как это началось. 1981 год. В Москве, в Театре эстрады, в рамках фестиваля «Русская зима» проходили авторские концерты Раймонда Паулса. В течение девяти вечеров зал был переполнен.

— У нас в гостях маэстро!

Композитор под аккомпанемент традиционных контрабаса и ударника исполнял свои джазовые композиции, регтаймы. Его песни пела отличная латышская певица Ольга Пирагс. Распевая, расхаживал по сцене, словно по берегу моря, Яак Йоала. Но когда появлялась резкая, стремительная, с копной разлетевшихся волос Алла Пугачева — ее открытый сильный голос, абсолютная раскованность, весь ее «ведьминский» облик были столь непривычны, раздражающи! — зал взрывался, как вулкан. Она пела «Старинные часы», «Маэстро» и, конечно, «Миллион, миллион алых роз».

Когда же она, в скромном черном платье с блестящим пояском, грустно-тоскующая, прижав к груди гвоздики, громко шептала:

Я вам спою
Еще на бис
Не песнь свою,
а жизнь свою-у.

А. Вознесенский
«Песня на бис»

Успех был оглушительным. Шквал аплодисментов то отступал, как прибой, то накатывался снова и снова.

Пугачева — это признает сам Паулс — и Валерий Леонтьев создали ему всесоюзное паблисити. Вспомним, как на концертах Паулса или в телевизионных программах затянутый, как в перчатку, в белый блестящий костюм, в ореоле курчавых волос, взлетал вверх и сбегал вниз по ступеням эстрадных выгородок Валерий Леонтьев, и, словно браунинг, зажав в руке микрофон, выстреливал в зал:

А все бегут, бегут, бегут,
А все бегут, бегут, бегут,
А почему, почему, почему?
А потому, что светофор — зеленый...

Н. Зиновьев
«Зеленый свет».

А потом громким шепотом (тоже шепотом!), доверяя всем невыносимую боль души и мучительно недоумевая, произносил мелодекламируя:

Наверно, мы сошли с ума...
Ты мой враг?
Я — твой враг?
А. Вознесенский
«Затмение сердца».

Второму большому взрыву популярности способствовал эстрадный спектакль «Святая к музыке любовь» — он состоялся через три года, в 1984-м, в Москве, на сцене, еще более престижной и многолюдной, — в киноконцертном зале «Россия» (режиссер А. Аскольдов), а в январе 1985 года его передало Центральное телевидение.

На сцену выбегала девочка в белом хитоне с букетом роз. Били старинные часы. Возникла тихая тема песни «Миллион роз».

Из темноты высвечивался рояль, за ним — Паулс в белом смокинге. На рояле — шандал с тремя свечами, рядом на полу динамики. Раздвигался занавес, мелькали, сверкали огни, по лестнице спускались балетные пары. Девушки в хитонах, юноши в легких рубашках и белых брюках начинали вальс. Сам Паулс исполнял джазовые импровизации, эстрадный оркестр играл фантазию на темы его композиций, за вальсом следовала аэробика. Мир романтический, призрачно-красивый, сменялся иным, миром современных ритмов, резких, раскованных движений.

Так лепился «образ музыки Паулса».

В композицию «Святая к музыке любовь» были включены песни разных лет, наиболее известные, в том числе и полюбившиеся москвичам «Старинные часы», «Что с тобой», «Затмение сердца», «Полюбите пианиста», «Вераока», «Синий лен». Пели Айя Кукуле, Виктор Лапченко, хор мальчиков музыкальной школы им. Дарзиня, но большая часть программы была отдана Леонтьеву — с ним в это время Паулс работал много и охотно.

Это был настоящий спектакль-шоу с пышными и разнообразными аксессуарами, с певцами-актерами, хором мальчиков, эстрадным балетом, радугой костюмов, световыми эффектами — яркая развлекательная программа. Сквозь четко выстроенный сценарий явственно проступала своеобразная и в чем-то очень притягательная эстетика паулсовской эстрады. В ее сущности хотелось бы разобраться. Именно она — а не только эстрадный антураж — способствовала столь долгому и прочному успеху. Более того, она оказывала магическое воздействие на аудиторию всех возрастов. В чем-то она была знаком времени, (не единственным, разумеется, но ощутимым и важным!) его музыкально-эстетическим барометром.

Однако необходимо сразу же сказать, что этот образ и эта эстетика были только частью подлинного музыкального облика композитора Раймонда Паулса, его «московской частью». Ведь к этому времени Паулс был у себя в республике не просто известным, но знаменитым композитором и эстрадным пианистом, кумиром поющей и танцующей Латвии!

«Я всю жизнь сознательно занимаюсь легкой музыкой. Я это люблю, это мое дело, мой жанр, — говорил композитор. — Для меня большое счастье выходить на сцену и видеть на лицах зрителей улыбки, приносить им радость». (Интервью еженедельнику «Говорит и показывает Москва». 1986. 3 янв. С. 5). И все-таки это высказывание еще ничего не проясняет.

В жанре легкой музыки работают многие профессионалы высокого класса. Почему же именно Паулс оказался на гребне волны, на гребне успеха? Ответ не прост. Уже первый взгляд, первое вслушивание позволяют почувствовать яркость, пленительность мелодий преимущественно лирико-романтического характера, оценить мастерское владение формой, интересные жанровые находки. Все это помножено на блестящее исполнительское мастерство пианиста, разнообразие оркестровки, импровизаторский дар. Но взгляд, слух хотят проникнуть глубже. И выявляются интереснейшие ве-

щи... Однако для того, чтобы разобраться в сущности феномена «Раймонд Паулс, его музыка, причины успеха и воздействия», надо не торопясь, просмотреть все эпизоды и даже отдельные кадры его творческой биографии от истоков до сегодняшнего, далеко еще не завершенного времени...

Он был «мальчишкой с окраины», с окраины Риги, точнее, ее пригорода Ильгюциемса. Именно здесь, в районе с таким труднопроизносимым названием, 12 января 1936 года в семье рабочего стеклодува Волдемара Паулса родился сын Раймонд. Дед Раймонда тоже был стеклодувом, но еще играл на скрипке. А отец — на барабане. Вместе с друзьями Волдемар Паулс организовал нехитрое трио: гитара, скрипка, барабан. Играли дома и на праздниках, на свадьбах и на поминках. Играли чарльстоны, фокстроты, славфоксы. И любимые всеми народные танцы, и российские «Купите бублики», и «Очи черные»... Но для сына Волдемар Паулс хотел иного. Он мечтал о карьере серьезного музыканта. Отдал мальчика в детский сад при музыкальном институте в Риге — был до войны такой институт. Старожилы вспоминают, как Паулс-отец волок сына с маленькой скрипочкой к трамваю, а соседи сокрушались и судачили, что, мол, Волдис-злодей мучает ребенка...

— Детей учить музыке — труд тяжелый, — говорил старший Паулс, — тут важно, кто окажется усидчивее да упрямее — отец или сын?

Но этому «мученичеству» суждено было прерваться в самом начале — наступил 1941-й год, война. Паулсы — мать с двумя детьми, Раймондом и дочерью Эдите, спрятались от немцев в селе Видрижи. Лишь в 1946 году Раймонд продолжил занятия музыкой. Его приняли в только что созданную в Риге музыкальную школу-десятилетку имени Э. Дарзиня в класс фортепиано.

Он был мальчишка, как все. Гонял по пыльным улицам, бегал с удочкой на речку Зунду, загорал на плотках. Запоем читал Конан Дойля. А однажды, это было еще в Видрижах, набрал вместе с мальчишками патронов и бросил в горящую плиту. Взрыв — и... Чудо спасло его от слепоты, да нет, не чудо — врачи из соседней воинской части Советской Армии.

Поэт, соавтор Паулса Янис Петерс в своей книге «Раймонд Паулс. Версии, видения, документы» (Рига. Лиесма, 1986) подробно пишет о музыкальных истоках паулсовского дарования и направления, чрезвычайно важных для всей его дальнейшей творческой биографии.

«Покой песчаных улочек предместья смешался с фабричной суетой, и возникла типично пролетарская атмосфера, немыслимая без рабочего пота, трудового хлеба, грубоватого языка и, конечно, песни. Музыка улиц становилась для рабочих повседневностью — в борьбе, в мятежах, в демонстрациях протеста¹ (это о Латвии начала столетия) и в обыденной жизни, той самой, когда хочется попеть, по-

¹ Трудящиеся Латвии принимали активное участие в революции 1905—1907 гг., Февральской и Октябрьской Социалистической революциях 1917 года.

тешиться зингом¹, пройти по кнопкам гармошки, ожечь смычком скрипку». (Я. Петерс. С. 36) «Рабочие рижского предместья не могут без песен. Поют, перемежая глубину со слащавостью, возвышенный пафос с мрачной иронией, ухарство с печалью». (Я. Петерс. С. 38).

И еще: «Тень Ильгюциемса постоянно присутствует в личности и творчестве Паулса — она ощущается в прямом и откровенном разговоре, в упорстве и определенности рабочего человека, в необходимости пообщаться с простым, музыкально-неизбалованным слушателем, а порой и в желании угодить ему» (Я. Петерс., с. 40).

Думается, Петерс уловил два главных истока, питавших творчество Паулса: мелодика, характер, жанры его музыки идут от тех ильгюциемских песен, озорных и слащавых, возвышенных и сентиментальных. Оттуда же — приверженность к самому демократичному в наши дни жанру — эстраде, песне, танцевальной музыке.

Но это были только истоки. Первые кирпичи фундамента.

В 1946 году Раймонд Паулс был принят, а в 1953 окончил среднюю специальную школу-десятилетку имени Э. Дарзиня по классу фортепиано сначала у профессора Дауге, потом у его ассистента Ольги Боровской. В 1953 году поступил в Латвийскую государственную консерваторию имени Я. Витола в класс профессора Германа Брауна.

Музыкальная Латвия 40-х — начала 50-х годов — страна прекрасных народных песен, высокой вокальной и хоровой культуры, оперного искусства. Что же касается латышской эстрады — ее не было!

...Воспоминания уводят меня в первое послевоенное десятилетие на Рижское взморье. В маленьких ресторанчиках Дзинтари и Майори, где уже обильно без карточек кормили (впрочем, что мы могли заказать на наши скудные студенческие рубли?), на круглых затемненных танцплощадках, именуемых дансингами, играли до глубокой ночи эстрадные оркестрики по большей части смешанного состава: рояль, аккордеон, саксофон, контрабас, ударные. Там частенько звучали песенки из немецких фильмов 30-х годов и из репертуара Вертинского и Лещенко, «Голубая рапсодия» Гершвина, «Караван» Дюка Эллингтона.

После двенадцати в полупустом ресторанчике почти в полной темноте пианист и саксофонист начинали плести сложное кружево джазовых импровизаций — оно тянулось, извивалось час и два подряд... Тогда я, естественно, не подозревала, что эти и другие ресторанчики и танцульки посещал и юный Раймонд Паулс с такими же, как он, четырнадцатилетними мальчишками. Часами слушал джазовые композиции, смотрел, как оттаптывают взрослые новый «стиль» — буги-вуги, рок-н'ролл. Иногда ему разрешали заменить

¹ Зинг — немецкая сентиментально-любовная песня. В XVIII веке зинги проникли в Латвийские земли, широко распространились в народе, популяризировались в школах, печатались в сборниках, исполнялись хорами. Существовая в быту наряду с народными песнями, зинги влияли на них, а на исполнение и характер зингов, в свою очередь, влияла национальная традиция.

пианиста. Это было и почетно, и давало кое-какой заработок. Играл танцы, избитые песенки, но главным было освоение классического и нового джаза во всем его разнообразии. Он доставал пластинки, кем-то переписанные на фото пленку, с записями Дюка Эллингтона, Глена Миллера, Каунта Бейси, Оскара Питерсона, позже Дейва Брубека, учился у них искусству импровизации. В школе на вечерах усаживался за пианино, и тут его переиграть не мог никто.

Увлечение джазом в консерватории не ослабело — усилилось. Он подрабатывал в качестве концертмейстера в школе им. Дарзиня, в клубах автодорожников, медицинских работников, создал студенческий джазовый секстет. Ребят приглашали на записи на Латвийское радио. Тогда же Раймонд начал бисать первые песни. Так появились «Веселый трубочист», «Старая береза», «Воспоминания о Карпатах», «Белочка», «Когда падают звезды». А после того, как на Кубе свершилась революция, написал «Куба, моя Куба». Это было время становления латышской национальной эстрады и эстрадной песни. Раймонд Паулс, студент 3-го курса консерватории, стоял у ее истока.

А что же серьезная музыка?

На выпускной экзамен (1958 г.) Раймонд представил программу, включавшую Рапсодию на тему Паганини С. Рахманинова, Полонез Шопена A-dur — произведения по тому времени для студента фортепианного факультета высокой трудности. Оценка комиссии — пять с плюсом. Герман Браун, педагог Паулса, сказал тогда:

— Разумеется, я хотел бы, чтобы Раймонд играл Баха и Бетховена. Но он так отлично работает на эстраде — могу ли я его упрекнуть?

После окончания консерватории Паулс отказывается от рекомендации в аспирантуру — ему нужна практическая работа. Секстет, организованный еще в стенах консерватории, продолжал выступать в самых различных уголках Риги, в ресторанах, на танцплощадках, клубах.

«Прекрасное было время, — вспоминал Паулс свою молодость (а для кого молодость не прекрасна?). — Я ошалел от джаза. Джаз меня сжигал»...

При Латвийской государственной филармонии организован Рижский эстрадный оркестр РЭО. Паулс его пианист, а с 1964 года — художественный руководитель. Одновременно (с 1962 по 1965) он занимается в классе композиции профессора Яниса Иванова.

В 1962 году Паулс представил на Всесоюзный конкурс молодых композиторов сюиту для фортепиано и эстрадного оркестра «Портреты» и был удостоен звания лауреата. Мастерство Паулса, пианиста и джазового импровизатора, к этому времени достигает высот виртуозности. Он обладал невероятным чувством джаза. «Все джазовые стандарты интерпретируются в паулсовской манере и с паулсовским темпераментом. Но — в дебрях джазового хроматизма он не теряет ясной латышской диатоники» (Я. Петерс. С. 114). Постепенно художественный руководитель стал создавать «лицо

оркестра». Он ориентировал его в основном на латышский репертуар. В РЭО исполнялись песни на стихи латышских поэтов, произведения яркого оптимистического звучания. С оркестром работали такие известные в Латвии певцы, как Айно Балиня, Валентина Бутане, Эдгар Звея. Они придавали новорожденной латышской эстраде своеобразный национальный облик. Неутомимый Раймонд ездил по селам, искал песни. «Мы стремились найти начало начал, понять душу народа».

Работали много — до седьмого пота. Паулс тогда впервые показал свой характер — не терпел лени, расхлябанности. К тому времени он сам резко изменился: вместо весельчака, джазового лабуха, готового играть до утра и пить до утра, выявился новый человек и руководитель: четкий, необычайно работоспособный, крутой. Тогда-то и появилось уважительное и ласково-насмешливое прозвище «маэстро».

РЭО был оркестром-гастролером. Молодые музыканты пользовались шумным успехом в Тбилиси, Ереване, на Украине, в Сибири, на Урале. Программа называлась «Мы из Риги». Гастроли в Одессе окончились для Паулса неожиданно и счастливо, одна из восторженных слушательниц, филолог Светлана Епифанова поразила воображение молодого артиста, и он уговорил ее переехать в Ригу на постоянное жительство. С той поры Светлана — Лана Паулс — неизменный товарищ и помощник маэстро во всех его творческих делах, а их дочь Анете, окончив Ленинградский институт театра, музыки и кинематографии, уже работает на рижском телевидении.

К 1968 году Паулс был автором многих эстрадных сочинений. Им овладела мысль устроить в Риге свой авторский концерт, свой и оркестра.

27 июня 1968 года произошло событие, по мнению очевидцев, чрезвычайное. Слушатели, критика, музыкальная общественность открыла для себя не просто талантливого эстрадного автора, но национального эстрадного композитора. Программа была для эстрадного концерта вовсе необычной: импровизации в духе латышских народных песен, парафраз на тему песни «Старые ивы», песни на народные тексты. И целый букет эстрадных песен на стихи латышских поэтов.

Успех концерта был потрясающим. «Произошло то, чего мы ждали годами», — писал музыковед А. Клотыньш. Отмечая отсутствие у латышей своих мелодичных и ярких песен, унылую бедность эстрадного репертуара, ориентацию на «заграничные вещи», он далее пишет: «Теперь Паулс завладел этой крепостью полностью. Теперь у нас есть общепризнанные мелодичные эстрадные песни. Стоит ли особо подчеркивать преимущество того, что наши самые простые и сентиментальные чувства будут находить отклик в песнях, написанных на родном языке и в привычных интонациях, что музыка о родном крае будет вибрировать в ритмах нашей эпохи?» (Я. Петерс. С. 127). И действительно, с той поры вся Латвия распевала «Дикую розочку» и «Балтийское море».

РЭО был для Паулса и местом работы, и творческой лабораторией. Здесь создавались песни, ставшие открытиями в эстрадном жанре. До сих пор прекрасными его образцами остаются: «Синий лен», «Шиповник». Паулс увлекся жанром песни-баллады, песни-размышления. Известность РЭО росла, оркестр побывал на международном джазовом фестивале в Праге, в других странах. Паулсу присуждается премия Ленинского комсомола Республики (1970).

Но внезапно в 1971 году Паулс оставляет оркестр. Почему? Идея исчерпала себя. Пришло новое время и с ним новые музыкальные ветры. Рок-движение перебросило свои мосты на наши берега. Паулс возглавляет новый коллектив — вокально-инструментальный ансамбль «Модо». Означало ли это новый этап в творчестве Паулса? Несомненно. Стилистика ВИА, взявших на вооружение основные принципы рок-музыки, провозглашенные и развитые английской группой «Битлз»; специфический инструментарий, приемы аранжировки, усилители, акустические установки, новая исполнительская манера певцов, наконец, своеобразие и приоритет ритма — все это не могло не сказаться на его новых песнях, таких, как «Последний лист», «Подберу музыку», «Предчувствие», и многих других. Рижский «Модо» вскоре стал так же популярен, как другие молодые республиканские ансамбли: белорусские «Песняры», московские «Самоцветы», завоевал звание лауреата Всесоюзного конкурса артистов эстрады.

Паулса не случайно называли одним из пионеров вокально-инструментального движения в нашей стране. «Модо» также стал своеобразной творческой лабораторией композитора. В его состав входили, в основном, молодые ребята, некоторые из них пришли из самодеятельности. Паулс же прежде всего требовал того, что считал в музыке условием, не менее важным, чем талант, — профессионализма.

Он учил их искусству ансамблевой игры и импровизации, актерскому мастерству, ритмической точности, умению обращаться со сложными музыкальными структурами. Учился и сам: от сложного шел к простоте. Один из ярких примеров — песня «Последний лист».

— Помню, когда впервые принес эту вещь в «Модо», то на лицах музыкантов появились ехидные улыбки (это в музыкальном мире умеют делать превосходно). Потом что-то стало выходить, и все же я был очень удивлен, что на концертах у песни такой успех...

В эти годы Паулс «выдавал» огромную творческую продукцию. Постепенно складывался, утверждался стилистический облик эстрадного композитора Раймонда Паулса. Вглядываясь в него внимательно, обнаруживаешь некий интонационный и жанровый конгломерат, а скорее, сплав, включающий самые разнообразные элементы. Здесь и старая латышская песня, и танец, и вкрапление мелодий бытовой музыки Латвии начала столетия, которая в свою очередь представляла собой «многослойный пирог»: музыка венских оперетт, немецкие зинги, марши, русский бытовой романс. Здесь и элементы

киномузыки 30-х годов, и популярная танцевальная музыка, перекочевавшая с Запада на танцплощадки и в рестораны военной и послевоенной Латвии. И конечно — джаз во всем его разнообразии жанров и ритмов. И, наконец, приемы и элементы рок-музыки. Паулс сумел переплавить все эти разные породы в тигле своего таланта и создать музыку в чем-то традиционную, но в то же время несущую явные приметы нового.

Вот два диска, записанные фирмой «Мелодия» в 1978 году. Солисты — Виктор Лапченко, Нора Бумбиере, Маргарита Вилцане; ансамбль «Модо», эстрадный оркестр Латвийского радио под управлением А. Закиса. Обращает на себя внимание жанровое и стилистическое разнообразие номеров. Тут и нежно-лирические куплетные песни, и песни-сценки, песни-диалоги, и вальсы, то чисто танцевальные, то простодушные, то драматические. Песни в ритмах бит, и буги-вуги. И целый ряд стилизаций в испанском, итальянском, французском духе. Оркестровка каждой песни подчинена замыслу и содержанию песни. Но почти в каждой — фортепиано ведет главную партию, то пробиваясь сквозь бит-ритм («Поздней осенью»), то мягко обвивая мелодию голоса («Не сковывай меня кольцом»), то создавая с помощью нежного прелюдирования ощущение доброй старины (дуэт «Через пучину»). Полночная баллада представляется маленькой вокальной драмой, певица в странных возгласах, заклинаниях создает картину страшной ведьминской ночи. Забавная, чисто жанровая сценка-диалог «Деревенский огурец на Рижском базаре» несет в себе немалый философский подтекст (стихи Я. Петерса).

Жил-был на свете огурец,
Ни в чем не виноват
Во всем как будто молодец,
Но сбоку кривоват.
Да как же так,
Да как же так,
Как будто молодец?
Что мог садовник делал с ним,
Привязывал, бранил,
Но огурец неисправим —
Все тот, каким он был.

Музыка «Огурца» добродушна и по-народному чуть грубовата. В жалостливо-насмешливый рассказ вокального дуэта и эстрадного оркестра вторгаются то возмущенные, то удивленные возгласы засурдиненной трубы...

Песенка эта написана к спектаклю Рижского академического театра драмы «Мне тридцать лет» по пьесе П. Петерсона и была одно время очень популярна. В том же народном духе — «Час фонарей» и «Сабиле, Талси, Кандава»¹. Жгучие интонации и ритмы пронизывают испанскую серенаду «Инеса» (к спектаклю «Дуэнья» по Р. Шеридану). «Все приходит и уходит» (к кинофильму «Мой друг — несерьезный человек») — типичная самба. А когда в нежном

¹ Названия городков в Западной Латвии.

разливе струнных возникает затаенный голос Маргариты Вилцане и рояль, поддержанный ударными, начинает плести свое кружево («Далекое парижское радио»), перед глазами возникают кадры из фильмов «Мост Ватерлоо» или «Шербурские зонтики», и в душу туманом втекает атмосфера французской шансон, мелодий Лемарка, Филипп-Жерара...

Но вот песенка «Ундина» — типичное залихватское «буги-вуги» — привет пятидесятым годам!

Да, поистине Паулс — великолепный профессионал и мастер. Все может. Но так или иначе, не эти песни, а драматическая баллада «Латышским морякам» для солиста и хора оставляет наиболее яркое впечатление. Это подлинная эпитафия героизму и стойкости, гимн латышам, отдавшим жизнь за дело первой русской революции. Я бы назвала эту песню маленькой кантатой. Или — театрализованной песней, ибо в ней сплелись элементы песни, кантаты, спектакля. Раймонд Волдемарович рассказывает:

— В Рижском заливе еще в прошлом веке была организована мореходная школа для бедняков. Там на русских парусниках обучались мореходному искусству наши парни, становились даже капитанами. Ходили в «кругосветку»: по Балтике через Гамбург, Атлантику, Средиземное море — в Одессу. А в 1905-м году присоединились к восставшим русским матросам. И вот дед-моряк вспоминает эти события и песни своей молодости.

Что сделал в этой песне Паулс?

Сочинение заключено в трехчастную форму с отчетливым контрастом частей. 1-я часть — драматический вальс, интонационно близкий вальсу «На сопках Маньчжурии» — сразу вводит в атмосферу времени. Звучит только фортепиано, постепенно уходящее в басы, и приглушенный голос певца горестно вспоминает о прошлом отцов, дедов... В средней части песни-баллады к фортепиано присоединяется труба, мелодия высветляется, становится героической, и одновременно усиливается драматизм происходящего «на сцене». Солисту вторит хор — и уже отчаянным ухарством, бесшабашной смелостью звучит припев песенки «Мы на лодочке катались»: «В лесу, говорят, в бору, говорят, растет, говорят, сосеночка...», — который неожиданно разрешается торжественным аккордом. Без перерыва переходит он в суровый хоровой марш, построенный на интонации революционной песни «Смело, товарищи, в ногу». Третья часть баллады — повторение первой. Снова звучит вальс-эпитафия — память о героях нетленна! Баллада эта вызывает сильное и гордое чувство.

Паулс наряду с развлекательными и лирическими песнями всегда тяготел к жанру песни-размышления, героической песне, песне-балладе, сложной по содержанию и форме. Его цикл «Пять песен на стихи Дайны Авотыни» в стиле рок, баллады «Ночь забав в Дунтеской корчме» на слова Арвида Григулиса, ряд песен на стихи Яниса Петерса, Иманта Зиедониса — тому примеры.

В песне-балладе «Латышским морякам» проявилась еще одна черта композитора — тяга к песенному театру, сюжетной песне,

к развернутой драматургии. Еще в 1977 году в беседе с музыковедом Т. Курышевой он говорил, что мечтает об эстрадном спектакле, даже специальном эстрадном театре, где бы ставились эстрадные шоу, и развлекательные, и серьезные. «В эстрадном представлении — говорил он, — действуют те же законы зрелища, законы сценической драматургии, что и в музыкальном спектакле». Не только театрализация отдельных номеров — он мечтал о целостном представлении с зонами напряжения и разрядки, с генеральной кульминацией, где в совместном творчестве музыканта, хореографа, режиссера родилось бы целое впечатляющее зрелище с пением, балетом, современными визуальными эффектами (Сов. Латвия. 1977. 17 ноября).

Этот замысел Паулс, человек упорный, целеустремленный, осуществил, как мы знаем, в спектакле «Святая к музыке любовь» на сцене концертного зала «Россия».

Прошло несколько лет, и Паулс расстается с «Модо». Он объяснял опять тем же: поездки, концерты мешают творчеству. И еще: в ВИА должны работать молодые, а у него возраст не тот.

Думается — дело в ином. Паулс-композитор внутренне выходил на новую орбиту. Взяв у стилистики ВИА, у рок-музыки все, что ему было необходимо, он искал новые пути¹. Они шли через освоение русской советской поэзии. Начинался, условно говоря, его «московский период». Период всесоюзной и даже международной известности. Все началось с песен «Синий лен» и особенно «Листья желтые» (в латышском варианте — «Последний лист» на слова Я. Петерса, русский текст И. Шаферана). Тех самых «Листьев желтых», над которыми посмеивались молодые музыканты «Модо».

Листья желтые
Над городом кружатся,
С тихим шорохом нам под ноги
ложатся.

Почему так прилась она по душе многим? «Листья желтые» интонационно не оригинальны, в них явственно прослушиваются мелодические обороты городского русского романса начала столетия. Но парадокс восприятия! Сдобренные современной инструментровкой и острыми ритмами, сентиментальные эти «Листья» стали шлягером, завоевали первый приз фестиваля «Песня-77». Одни хвалили их, иные критиковали. Музыковед Л. Генина, например, назвала опус Паулса «жанрово-дешифрованным», упрекнув его (опус, а не Паулса) в том, что «припев, постепенно вытесняющий все остальное, представляет собой попросту передвигающиеся вверх по полутонам две элементарнейшие танцевальные фразы» (Сов. музыка, 1978, № 8). Но так или иначе, «Листья желтые» приобщили к миру паулсовских песен слушателей всей страны.

¹ Думается, что рок-музыка так и не стала для Паулса органичной. Проработав несколько лет в этом стиле, он вернулся к своей первой и самой сильной привязанности — джазу.

Именно тогда произошла творческая встреча с певицей, которая вывела его новые песни на всесоюзную эстраду — А. Пугачевой. Паулс всегда привлекали исполнители, наделенные драматическим дарованием, способные создать театрализованный образ песни, раскрыть ее «внутренний сюжет». В свое время он дал путевку на эстраду многим певцам таким, как Нора Бумбиере, Виктор Лапченко, Ингус Петерсон, Ольга Пирагс, Айя Кукуле. В последнее время с его легкой руки засверкала новая эстрадная звезда Лайма Вайкуле. Содружество с Пугачевой было плодотворным. Алла Борисовна, человек характера нелегкого, но, по отзывам Паулса, актриса чрезвычайно трудолюбивая и прямодушная.

— Если ей не нравится песня или мелодический оборот — скажет тут же. Что же касается сценического образа, исполнительской манеры, то ее можно принимать или не принимать, но в одаренности и яркой индивидуальности Пугачевой отказать невозможно.

Паулс принял. И работал с ней охотно. В тот же период началась дружба с поэтом Андреем Вознесенским. Зная и любя поэзию, Паулс с интересом прочитывал поэтические сборники Вознесенского. Много в них для него, человека не русскоязычной культуры, было ново и непросто. Но писать песни на его стихи? Как-то не представлял себе... Вознесенский предложил поработать вместе, написать шлягер. Паулс недоумевал: Вознесенский — и шлягер? Однако «немузыкальные» стихи поэта все же ложатся на музыку, тому были уже примеры, лучший из них — романсы М. Таривердиева.

Первой появилась песня «Подберу музыку к тебе» (1979 г.) — как бы заявка на дальнейший союз. В песне этой лирическое излияние, тихое признание в любви выражено нежным разливом мелодии, стянутой равномерным ритмом джазового аккомпанемента, но внезапно в код врывается наигрыш «народного ансамбля» и латышской танцевальной деревенской мелодии. Песня эта, исполненная Яаком Йоала на фестивале в Сопоте, имела успех и завоевала первый приз.

С Вознесенским был написан целый ряд песен, в том числе «Два стрижа», «Песня на бис», «Миллион роз». Пугачева предложила композитору поработать с поэтом И. Резником. Так появились «Маэстро», «Старинные часы», «Вераока». Сам Паулс нашел для себя стихи А. Дементьева, Р. Рождественского и других поэтов.

Концерты в Москве Раймонда Паулса, к тому времени народного артиста Латвийской ССР (1976), были в своем роде его творческими отчетами. Паулс представлял московской публике разные стороны своего дарования и своего пути: от джазовых импровизаций (джазу он остался верен), песен в латышском духе и в стиле рок-музыки до написанных в самые последние годы — лирических, проникновенных, жанрово и ритмически разнообразных.

Его песни будоражили, волновали, пробуждая простые, естественные, сентиментальные чувства у самой широкой современной аудитории. Помню, какой неописуемый успех вызвал знаменитый «Маэстро» (стихи И. Резника). В несколько исступленном исполне-

нии Пугачевой и группы «Рецитал» эта песня в ритме румбы, расцвеченная виртуозной паулсовской импровизацией, приобрела все же, на мой взгляд, несколько ложную многозначительность. Она как бы возвращает во времена артистического кумирства и гимназического обожания. Образ «пускай мы далеки, как Да и Нет», давно отработанный, стал штампом, сдан критикой в архив. Лексика из словарного запаса Лидии Чарской: «рампы свет нас разлучает», «святая к музыке любовь», «я у вас ищу спасенья» — от кого? от чего? Но публика в восторге! Есть у этой песни какая-то своя странная магия, почему-то откликнулось ей «коллективное сердце»...

«Песня на бис», близкая интонационно и всем характером итальянским канцонеттам, густо сдобрена образностью и лексикой «красивой жизни»:

Я вместо микрофона
спою в бутон тюльпана...
Спою судьбу на бис...¹

И словно воскресает элегантный и трагический Александр Николаевич Вертинский (выдающийся и неповторимый мастер созданного им жанра, увы, ушедшего в прошлое!) — и выбрасывает в зал тонкие холеные руки.

Во всем этом было что-то удивительно старомодное. И, кроме микрофона, полное отсутствие примет, образности, событийности наших дней. А ведь мы были уверены, что наше искусство давно перешагнуло через эстетику салона, надрыва и душещипательных страстей. Глубокие и сильные чувства — глубокие и сильные во все времена — в наши дни проникнуты иронией и сдержанностью человека второй половины XX века, прошедшего через бури, страдания, гибельные катаклизмы. И лучшие произведения литературы, музыки, театра и кино не только чутко и бесповоротно восприняли эту смену социальных и духовных вех, но создали новые эстетические категории, «выразили доминирующее лирическое настроение десятилетий» (Н. Зоркая)².

А вот «Возвращение» (стихи И. Резника) — отличная, открыто эмоциональная песня-сценка, в которой важен не только сюжет, но и образ героини, гордой, глубоко любящей и несчастливой женщины.

Ты и я — мы оба правы,
правы, ах, как правы!
Скажем друг другу: «Браво,
Браво, бра-во, бра-во!»

Во второй части песни — отчаянье, откровенное признание в любви, выражено сдержанной декламацией. Но случайно ли? Инто-

¹ Этих строк нет в стихотворении Вознесенского (см. Вознесенский. Собр. соч. В 3-х томах. — М., Худож. литература, 1983—84. Т. II). Есть совсем другие, создающие иное настроение и несущие иной смысл. Кому принадлежит «честь» редакции? Она пошла явно не на пользу песне.

² Рождение звукового образа: сборник. — М., Искусство. С. 186.

нации и ритм фокстрота, даже оркестровка опять возвращают нас к стилистике 30-х годов!

В тот же московский период Леонтьев тоже, не без благословения композитора, создает на эстраде наряду с современными, «ретро-образы»: то грустный мим в костюме Арлекина, то фрачный герой в цилиндре, окруженный танцовщицами в полупрозрачных одеждах, то ковбой. Одаренный этот исполнитель нередко пережимал, становился однообразным в своем сногшибательном темпе, порой переходил на неумолимый крик. Но поразительно: на концертах Паулса с участием этих артистов буквально все: старые, пожилые, молодые бешено аплодировали. Песни Паулса вошли в быт, стали его частью, их узнавали, слушали с удовольствием. Паулсу как бы откликалось не одно, а тысячи сердец.

И вот, по моему мнению (может быть, спорному), в чем разгадка паулсовского феномена. Стилистика его при несомненной, во многом мелодической оригинальности, разнообразии аранжировок (то это джазовое трио — фортепиано, контрабас, ударник — то эстрадный оркестр, то ВИА с синтезатором, усиленный ритм-группой, электрогитарами) четко соотносится и является как бы продолжением, — а не скачком — стилистики легкой музыки предыдущих десятилетий, постепенно «перетекает» из годов тридцатых, сороковых в наши дни. В музыке и песнях Паулса — сложный сплав интонационных пластов: итальянских серенад, французских шансон, русской сердечной песенной интонации, латышских песен, сельских и городских, опирается, в первую очередь, на его собственные, легко запоминающиеся мелодии, открыто эмоциональные, чувствительные, романтические, даже чуть старомодные. Используя устоявшиеся, отобранные временем и практикой интонации и ритмы, вплавляя их в свой, оригинальный язык, Паулс создает синтез привычного, знакомого и нового, как бы осуществляет плавный переход от прошлого к стилистике новых десятилетий. В этом, скорее всего, таится секрет воздействия его музыки, потому-то стала она близка разным поколениям слушателей. Правда, многие из совсем молодых уже не приемлют музыку Паулса, считают ее устаревшей.

Вот что он сам говорит по этому поводу:

«Я думаю, увлечение «ретро» вызвано неосознанным протестом против чрезмерного техницизма сегодняшней эстрады, обилия электроники, нервной напряженности. И вот звучит архаика, ритмы диксиленда, старого свинга, чарльстоны, фокстроты, танго. Все это выглядит несколько наивно, но в этом есть то, что зачастую недостает сегодняшней музыке, — улыбки, легкости, человечности». (Интервью музыковеду А. Петрову // Молодой Ленинец, 1980, 2 окт., а также Комсомолец Кубани, 1980, 27 сент.).

Мне представляется, что «московский период» — работа с Пугачевой, Леонтьевым, с Вознесенским, Резником и другими поэтами, — принесший Паулсу поистине всесоюзное признание, шумный успех у миллионов зрителей (телезрителей) был в чем-то и периодом потерь, отхода в своеобразную эстрадную полистилистику:

временную и национальную. Порой это отступление оборачивалось легковесностью. Поэзия И. Резника, стихи А. Вознесенского, написанные специально «под Паулса», очерчивали круг тем достаточно узкий: мир эстрады, судьба артиста («Песня на бис», «Маэстро», «О чем поешь, музыкант мой», «Полюбите пианиста») и, конечно, любовь. В стихах Вознесенского о любви сложная метафоричность, острота и неожиданность рифм, эпитетов, броскость, весь образный строй обнажают стремление к публичному одиночеству, открытую страстность, порой доходящую до крика, гротеска. Эти свойства его поэзии можно было бы передать музыкой сложной, напряженной. В стихах Вознесенского нежность, задушевность лирического героя проявляются редко, чувства эти как бы запрятаны вглубь его существа. Именно их отыскал и высветил в своих романах М. Таривердиев (цикл «Запомни этот мир»). Паулс пошел по иному пути. Помните, Вознесенский предложил написать шлягер? Это и определило стилистику дальнейшей работы «квартета» Вознесенский—Паулс—Пугачева—Леонтьев. Вот Леонтьев поет и приплясывает:

Полюбите пианиста
Быстро-быстро, очень быстро —
Современной музыки девиз!

«Полюбите пианиста»

Ну, а если медленно? И печально? И задумавшись над проблемами мира, времени и себя в нем? И без излишнего надрыва, как в «Затмении сердца», а просто и серьезно? Но иной раз глубина и подлинное чувство в стихах рождали соответствующий «музыкальный отклик» — и появляются такие проникновенные и глубоко лирические сочинения, как «Два стрижа» на стихи Вознесенского (эту песню великолепно поет О. Пирагс) и многие другие песни-раздумья, песни-шутки, лучшие из них на стихи латышских поэтов.

Но только ли песни? За эти годы еще более развился, расцвел талант Паулса — джазового пианиста, импровизатора, аранжировщика. Диск «В тональности Раймонда Паулса» дает представление о его инструментальных композициях, где отчетливее всего проявилась романтическая сторона его дарования, и в то же время способность выразить на рояле и в оркестре очень многое: лик современного человека, порывы его души, его «Беспокойный пульс»¹ и «Печаль»², его долгие беседы с самим собой, с друзьями, любимой, человечеством. Выразить своим языком, своей интонацией, в которой главное — мелодическое зерно, музыкальная речь.

— Я не могу работать для всех поколений, — сказал Паулс³, — есть градация возрастов, у каждого — свои музыкальные привязанности. Старшее поколение — я к нему принадлежу — меньше подвержено моде, молодое — мобильнее, в чем-то более хваткое, жадное, импульсивное. Чтобы удержать аудиторию, надо внутри себя иметь барометр музыкальной погоды, на него чаще поглядывать.

¹ и ² — название инструментальных композиций Р. Паулса.

³ Из беседы с автором очерка. — Р. П.

О своем эстрадном деле он размышляет много, серьезно и не только о технике, ритмах, средствах выразительности, оркестровке, но об эстетике жанра, его влиянии на умы и сердца, прекрасно понимая, что «экологии культуры» необходим баланс: серьезной музыки и развлекательной. Баланс. Равновесие. Гармоническое единство, создающее гармоническую душу.

— Сейчас очень остро стоит вопрос с молодежью, — сказал мне Раймонд Волдемарович с горечью, — мы ее потеряли, она давно уже «выпущена из рук». Что слушают совсем молодые, школьники? Диски, выпускаемые у нас, их уже не интересуют. Они переписывают что-то немыслимое. Как их вернуть, заинтересовать, увлечь? Вот задача!

И он продолжает свой бой за души молодых, продолжает как может обрабатывать это поле с неумолимостью и упорством своих крестьянских предков¹.

«Меня часто обвиняют, — сказал Паулс в одном интервью, — что я увлекаюсь лирической музыкой. Это так. Лирическая мелодия мне близка, это моя сильная сторона. В моей музыке звучат церковные хоралы, и диско-музыка, и шуточные песни, и баллады. Мне приходится работать во всех жанрах. Я люблю это переключение — от серьезной музыки к танцевально-развлекательной (Моск. комсомолец, 1981, 31 июля. Комсомолец Узбекистана, 1982, 12 янв.).

«Люблю» — но ведь надо и уметь! И быть всякий раз разным, убедительным! Паулс умеет.

Что такое для Раймонда Паулса хоровая музыка? Родная стихия, как море, близ которого он вырос. Джаз джазом, а праздники песни в Межапарке в Риге, хоровые фестивали и смотры, рабочие хоры его детства — все это не могло не привести его в конце концов к хоровой музыке. Толчком послужил огромный успех его песни «Моему городу» — в честь Лиепая, города «на бреге штормов и янтаря». Ее пели на празднике песни еще в 1970 году. И хоровой фестиваль в 1975-м, и еще один праздник песни, где 30-тысячный хор пел его оду «Моей родине». Тогда Паулса буквально носили на руках, подбрасывали в воздух, украшали венками из цветов. А о его песне говорили: «Если бы Паулс вообще больше ничего не написал — с него и с нас было бы довольно!» Песня «Курземе» на стихи Я. Петерса сопровождала выступление артистов из Латвии на торжественном концерте XXV съезда КПСС в Москве.

Он пишет хоровую музыку — естественный процесс. Отыскал в журнале подборку стихов Яниса Петерса и создал цикл превосходных хоровых песен: «Стонущая сова», «Камни Видземского взморья», «Мать-Солнце».

В один из дней 1981 года Концертный зал Домского собора был переполнен. Нежно и высоко звучали детские голоса хора мальчиков школы имени Дарзиня. Паулс, обычно хмурый за роялем, сейчас

¹ Мать Раймонда Анна-Матильда родом из Видрижской волости была в юности батрачкой. Ее младший брат Эрнест стал уже в советское время председателем колхоза.

смотрел на ребят с отеческой нежностью. Управлял хором отличный хоровой дирижер Янис Эренштрейт. Дети пели «Светлую ночь» — колыбельную из кинофильма «Долгая дорога в дюнах» под аккомпанемент рояля и челесты, и казалось: душа открывается навстречу вечно чистому детству. Пели веселые, озорные, танцевальные произведения — в духе народных латышских песен. В следующем году он написал цикл для детского хора «Белые песни» на стихи Я. Райниса.

— Это чудесно, — сказал мне Паулс, — музицировать вместе с неутомимыми мальчишками! Эта работа дает мне очень много. Есть возможность варьировать, пробовать разные жанровые возможности — и в конечном итоге — не надоесть самому себе.

В Москве для авторского концерта с новой программой был предоставлен Паулсу самый престижный зал страны: Большой зал Московской консерватории. Концерт прошел с большим успехом.

Несколько лет работал Паулс с хором школы имени Дарзиня. А теперь организовал на Радио еще один детский хор-лабораторию «Кукушечка», из самых маленьких. Концерты с детским хором были тогда, в 1981-м году, откровением для многих: что это, новый Паулс? Да ничуть не бывало! Все тот же. Он возвращался «на круги своя», в свое ильгюциемское детство, к латышской хоровой песне. А может, вспоминая свою непутевую и несытую юность, многочасовые джазовые бдения в ресторанах и на вечеринках, чувствовал, что задолжал высокой музыке, детям?

Постепенно композитор добавляет в репертуар детского хора элементы эстрады (песня «Радуйся» и другие). Дети наши — это давно замечено — отлично воспринимают современную стилистику, легко управляют со сложными ритмоформулами, синкопами. А звучание чистых детских голосов придает особую прелесть эстрадным песням, облагораживает их. Отличная находка Паулса!

Одно из последних сочинений — цикл, состоящий из четырех грозных, ярких, сильных хоров «Песни мира» на стихи А. Вейанса.

Значительный пласт творчества Паулса — музыка к театру и кино, его музыкальный театр. Все помнят кинофильм «Долгая дорога в дюнах», телевизионный спектакль «Театр» по С. Мозму. Режиссеры давно начали привлекать Паулса к участию в создании драматических спектаклей и кинофильмов. В них музыка была иной, чем его эстрадные пьесы, и в то же время «паулсовской». Тут сказался высокий профессионализм и интуиция художника: всякий раз музыкальный материал отвечал содержанию пьесы, фильма, концепции режиссера.

За 25 лет он хорошо поработал и в театре и в кино: написана музыка более чем к 15 спектаклям, 20 кинофильмам.

Первой работой Паулса в драматическом театре была музыка к спектаклю режиссера А. Янушаса в Рижском академическом театре драмы имени Я. Райниса «Мне тридцать лет» (1962) по пьесе П. Петерсона, где была уже упоминавшаяся песня о красном отце.

Спектакль «Мне тридцать лет» положил начало дружбе с драматургом П. Петерсоном, молодыми художниками, поэтами, музыкан-

тами. Тогда кружили его ночные бдения, беседы и споры об искусстве в мастерской художника Лео Кокле (ныне покойного). Вскоре появился в жизни Паулса еще один человек — скульптор Альберт Терпиловский. Он приобщил Раймонда к «форельной страсти». За двадцать лет они изъездили, исколесили всю Латвию. Терпиловский научил Раймонда ловить рыбу, слушать природу, постигать ее красоту. Эта дружба оказалась плодотворной и в творческом плане: жена Терпиловского Тина Херцберг, в то время главный режиссер кукольного театра, втянула Раймонда в кукольный мир. Так появились спектакли, не мыслимые без озорной, забавной, лирической музыки Паулса: «Котик-Мотик», «Дядя-Метла», «Четыре музыканта», «Бесенята», «Похождения Пифа», «Гиппопотам». Важными вехами на пути к музыкальному театру стали спектакли «Бранд» по Г. Ибсену и «Дуэнья» по Р. Шеридану в рижском Художественном драматическом театре имени Я. Райниса.

На съемках фильма «Клав — сын Мартина» познакомился Раймонд с поэтом Янисом Петерсом. Дружба и сотворчество продолжают вот уже более двадцати лет. Работа в драматическом театре и кино привела композитора к своему музыкальному театру. Сначала это был зингшпиль «Большая удача», потом — мюзиклы «Сестра Керри» и «Шерлок Холмс» в Рижском театре оперетты.

Музыка «Сестры Керри» стилизована в «американском» духе: для нее характерно сочетание элементов джаза и рок-музыки. Паулс воссоздавал атмосферу Америки начала века, высвечивая характер и судьбу маленькой актрисы, заблудившейся в капиталистических джунглях. В стиле негритянских спиричуэлс «Песня нищих», медленного рока — «Песня Керри». Лишенная всякой сентиментальности, эта песня — подлинный голос отчаянья, усиленный жестким сопровождением трио: фортепиано, контрабаса, ударных, четко выбиваемого ритма.

В 1982 году появился мюзикл «Эй, ребята», который сам композитор назвал своеобразной дискотекой с танцами и песнями — его разыграл на сцене Рижского театра оперетты ВИА «Дандери» из Дома культуры городка Бауска. И молодежь с восторгом приветствовала «такого Паулса».

Многие популярные песни Раймонда Паулса вышли в жизнь из театра и кино. Не только «Кривой огурец», но и «Два стрижа», «Светлая ночка» и многие другие.

— Участие Паулса в театре закономерно — сказала народная артистка СССР Вия Артмане¹. — Я рада за фильм «Театр» — без музыки Паулса он многое потерял бы. Особенно хорош мотив Джулии — точное попадание на мой персонаж. Музыка к спектаклю «Елизавета — королева Англии» — трагичная, горькая. Это большая работа, значительная. Композитор как будто меня хорошо знает как актрису, хотя я с ним мало знакома, но удивительно его проникновение в душу актера. Желаю ему творческого беспокой-

¹ В передаче по радио 12 января 1986 г., посвященной 50 летию Р. Паулса.

ства — от этого рождаются прекрасные образы и прекрасная музыка.

— Работаете ли Вы сейчас над каким-нибудь музыкальным спектаклем? — спросила я Раймонда Волдемаровича.

— Музыкальный спектакль — это большая проблема, — ответил он. — Предположим, я написал мюзикл, приношу его в театр оперетты, а там его не могут поставить: актеры и режиссеры профессионально не подготовлены к исполнению современных синтетических спектаклей, новому музыкальному языку. В нем царит штамп. Современная оперетта, неважно как она теперь называется — мюзикл, рок-опера или по-прежнему оперетта, — требует иного к себе отношения, нежели классическая. И потому за постановку спектаклей в новом жанре берутся драматические театры, и им это удается лучше, как, например, Марку Захарову. Кризис сегодняшнего театра оперетты коренится прежде всего в профессиональном воспитании актеров, мало соответствующем требованиям музыкально-драматического театра. Удастся это устранить — тогда театры оперетты и смогут исполнять современные произведения.

Те же мысли он высказал в журнале «Театр» (1984, № 8).

А пока Паулс ведет поиск в новом для себя направлении. Вместе с редактором Всесоюзного радио Людмилой Дубовцевой он создал новую форму, которую они условно называли Радиокино. Оба — Дубовцева и Паулс — энтузиасты, считают, что у радио не меньше возможностей и перспектив, чем у телевидения. Кстати, Раймонд говорит, что в Латвии Радио конкурирует с ТВ весьма успешно, и популярность радиопрограмм ничуть не снизилась с развитием телевидения. Доказательство — мешки писем.

Каков же первый опыт Паулса в жанре радиокино?

На него произвела огромное впечатление серия графических листов рижского художника Гуннара Кролла «Хиросима», и он создает рок-ораторию для радио, состоящую из семи песен-номеров «Черный крик». Вместе с ансамблем «Кредо» они записали ее на радио.

— Да, работа в разных жанрах, в разных направлениях для меня очень интересна, — повторяет Паулс, — она дает ощущение того, что ты движешься, не стоишь на месте. Нет, эстраде не изменяю, не изменю никогда, но вот, например, к своему пятидесятилетию я создал совсем новую программу: песни для тенора с хором мальчиков, как я их называю, «рождественские», а также песни в народном стиле, и сочинения для фортепиано с камерным оркестром.

— Вообще-то, — неожиданно говорит Раймонд Волдемарович, хотел бы я написать полноценный фортепианный концерт с оркестром — да пока не могу. Не хватает меня.

И тут сказалась прямота Паулса, полное отсутствие в его характере какого бы то ни было позерства, желания приукрасить себя.

28 мая 1985 года Раймонду Волдемаровичу Паулсу было присвоено почетное звание народного артиста СССР. А через год в Риге пятидесятилетие народного артиста СССР Раймонда Паулса было отмечено серией концертов. Один из них, состоявшийся в зале

Латвийского государственного университета, передали по программе Центрального телевидения. Это действительно, был совсем иной, незнакомый нам Паулс. Красиво и возвышенно парила над сводами зала «шубертовская» мелодия хора «Свет материнской песни» в сопровождении струнного оркестра. Прелестно и чисто спели мальчики две песни на слова классика латышской поэзии Аспазии «По дороге скачет сказка» и «Светлую ночь». Университетский хор «Ave sol» пел знаменитую «Курземе» — энергичную, мужественную. Выступал и ансамбль «Кредо» из Лиепаи, и верные друзья композитора певцы Виктор Лапченко, Нора Бумбиере, Маргарита Вилцане, Ая Кукуле. Звучали старые и новые песни, любимые латышами, джазовый дуэт (Паулс вместе с молодым пианистом Харием Башем) с блеском исполнял вальсы и польки — напоминание о молодости Паулса, его родителей и их ровесников. И новая лирическая песня на стихи Р. Гамзатова «Исчезли солнечные дни». Это была своеобразная ретроспектива, но в ней все же преобладал новый Паулс. Новый? Да, полноте, все тот же! Но на новом витке.

В эти дни Паулсу Всесоюзной фирмой «Мелодия» был вручен «Золотой диск» — высшая награда фирмы.

Я смотрела на экран — узнавала и не узнавала Раймонда Паулса. Он, разумеется, не сидел юбилейно в кресле, а как всегда работал, участвовал в концерте, то «прикипал» к роялю, то вскакивал и дирижировал хором, то снова возвращался к спасительной клавиатуре, то аккомпанировал на аккордеоне, старом приятеле молодости. Он, конечно, был очень взволнован, но обычная хмурость, замкнутость то и дело сменялись какой-то славной улыбкой, особенно, когда пели его друзья или дети.

Да, он бывает и насмешливым, и ироничным, и безудержно веселым, и раздражительным, нетерпимым. Те, кто с ним работает, знают это отлично.

— Говорят, у Вас нелегкий характер?

— Нелегкий? — Он даже не улыбнулся. — На работе я деспот. Не терплю разгильдяйства, неточности. Мой, как его называют, «немецкий» педантизм — это просто требование элементарного порядка. На радио он особенно необходим. Если кто-то опаздывает на репетицию, приходит с невыученной партией или, не дай бог, «под мухой», — тут же выгоняю.

Сам Паулс работает очень много, с полной отдачей, как «черный батрак». Каждый день, каждый час композитора и главного редактора Главной редакции музыкального радиовещания Госкомитета Латвийского радио и телевидения укомплектован полностью. Работает по субботам и воскресеньям. Безмерно устает. Звоню в Ригу в десять утра. Лана отвечает:

— Уже ушел.

Звоню в десять вечера.

— Еще не пришел, звоните позже.

Стоит ли перечислять все его дела и обязанности? Прослушивание и отбор репертуара, составление программ, заседание художественного совета, репетиции, смотры, фестивали, праздники

песни. Запись на телевидении, корреспонденты, интервью. И киностудия. И театр. Его постоянно приглашают в жюри различных конкурсов; он также председатель жюри и организатор Всесоюзного телевизионного конкурса молодых исполнителей советской эстрадной песни, который проходит в Юрмале. И еще очень важная работа — депутатский прием. Раймонд Волдемарович — депутат Верховного Совета Латвийской ССР, народный депутат СССР. Он член Советского Комитета защиты мира. За активную деятельность ему присуждена медаль Всемирного совета мира. В фонд мира не раз перечислялись средства, поступающие от его выступлений и концертов. В 1986 году на VII Всесоюзном съезде композиторов Паулс был избран секретарем Правления Союза композиторов СССР, а теперь стал министром¹.

Но будучи организатором, редактором, общественно-музыкальным деятелем, Паулс прежде всего остается композитором и артистом. За годы и десятилетия он объездил множество городов и стран, его повсюду приглашают, ждут.

— Вы любите ездить?

— Что Вы, нет, нет! Мне бы забраться куда-нибудь в глубинку, в лес, на берег реки, посидеть в тишине, подумать, поразмышлять. Рыбу поудить.

Но наступает новый концертный сезон, открывается новая программа телевидения, и снова — «У рояля композитор и пианист Раймонд Паулс!»

На одном из последних юбилейных концертов, да и в ряде интервью Паулс объявил, что прекращает исполнительскую деятельность. Но можно ли представить себе Раймонда Паулса без эстрады, без совместного музицирования с солистами, оркестрами, хоровыми коллективами? И эстраду — без Паулса? Ведь он Артист. Таково его призвание и радость, каторжный труд и пожизненное счастье.

ОСНОВНЫЕ СОЧИНЕНИЯ

Музыкально-сценические произведения: Сестра Керри. Мюзикл. Либретто К. Памше по Т. Драйзеру. 1977. Шерлок Холмс. Мюзикл. Либретто К. Аушкар по А. Конан Дойлу. 1979. Таинственное похищение. Мюзикл. Либретто К. Пелекайса по повести Е. Низюрского. 1982.

Эстрадно-инструментальные произведения. Три портрета. Сюита для эстрадного оркестра и фортепиано. 1962. Три импровизации в духе латышских песен для фортепиано и эстрадного оркестра. 1967. Три песни для рояля и эстрадного оркестра. 1970. Инструментальные миниатюры: Беспокойный пульс. Печаль, Испанский мотив, Все твое, Воспоминания, Музыкальный антракт, Я не виноват, Тапер. 1982.

Хоровые произведения: Моей родине. Для смешанного хора. Стихи Я. Петерса. 1973. Мать-солнце. Для мужского хора. Стихи Я. Петерса. 1973. Латышских морякам. Для голоса и мужского хора. Стихи И. Зиедониса. 1975. Десять обработок народных песен для хора мальчиков. 1980. Белые песни. Для детского хора. Стихи Я. Райниса. 1981. Песни мира. Стихи А. Веянса. 1983.

Вокально-инструментальные произведения. Песенные циклы: Пять песен. Слова народные. 1968. Летний отпуск. Стихи З. Пурвса. 1969.

¹ В 1988 году Р. Паулс назначен председателем Госкомитета по культуре Латвийской ССР.

Витражи старой Риги. Стихи Я. Петерса. 1970. Пять песен. Стихи Д. Авотыни. 1981. Пять песен. Стихи Аспазии. 1979. Песни свирели. Стихи В. Плудонса. 1983. Э с т р а д н ы е п е с н и: Лесная розочка. Стихи А. Круклиса. Моему городу. Стихи Э. Пурвса. Финская баня. Стихи А. Аузиньш. Песенка о радости. Стихи М. Зиедониса. Листья желтые. Стихи Я. Петерса. Перевод И. Шаферана. Маэстро. Стихи М. Зиедониса. Перевод И. Резника. Я рисую. Стихи Л. Бриедиса. Перевод А. Дементьева. Миллион роз. Стихи Л. Бриедиса. Перевод А. Вознесенского. Дождевые кольца. Стихи А. Ковалева. После праздника. Стихи И. Резника. Затмение сердца. Стихи А. Вознесенского. Зеленый свет. Стихи И. Зиновьева. Исчезли солнечные дни. Стихи Р. Гамзатова. Ночной костер. Стихи И. Резника. Вернисаж. Стихи И. Резника. Чарли, Чарли, смешной чудак. (Чудак) Стихи И. Резника.

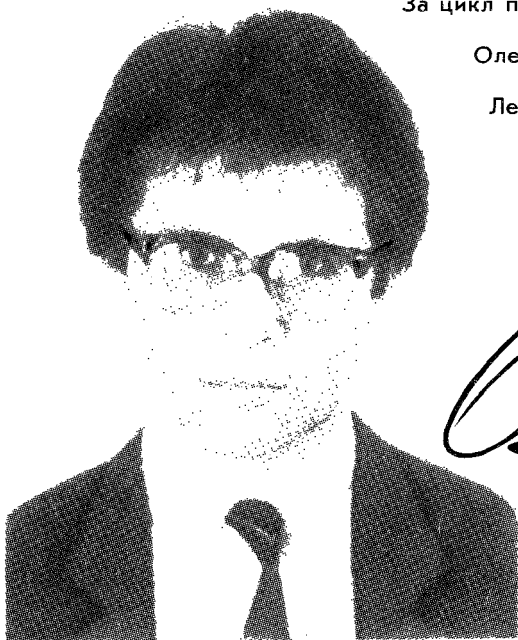
Музыка к драматическим спектаклям (Рижский академический драматический театр им. Я. Райниса). Краткие наставления в любви. По мотивам произведений Р. Блаумана. 1973. Дуэнья. По пьесе Р. Шеридана. 1975. Бранд. По пьесе Г. Ибсена. 1975. Джон Нейланд. По пьесе А. Алукана. 1982.

(Рижский театр кукол): Интеркукла. 1967. Бесенята. 1969. Четвертый позвонок. По мотивам романа М. Ларни. 1984.

Музыка к кинофильмам (Рижская киностудия): Слуги дьявола. 1970. Мой друг — несерьезный человек. 1975. Подарок по телефону. 1977. Двойной капкан. 1984. Телефильмы: Театр. 1978. Долгая дорога в дюнах. 1980.

ДОРОГУ ОСИЛИТ ИДУЩИЙ

За цикл песен о комсомоле и молодежи
композитору ИВАНОВУ
Олегу Борисовичу (г. Новосибирск)
присуждена премия
Ленинского комсомола 1982 года.



A stylized, handwritten signature of Oleg Ivanov in black ink. The signature is fluid and cursive, with a large, sweeping loop at the end.

Когда смотришь на этого невысокого коренастого человека с твердым, даже жестковатым взглядом, энергичными движениями, слушаешь его четкие, категоричные высказывания, может показаться, что ему многое по плечу; что он, не зная преград, твердо и неуклонно шагает к намеченной цели, и успех, спутник сильных натур, постоянно сопровождает его.

А цель ясна: работать, писать песни, обретать все новую и новую аудиторию, популярность. Каждый день — ступенька вверх по лестнице творческих завоеваний...

На самом же деле — все не так просто.

Олег Иванов вошел в профессиональную музыкальную среду сравнительно поздно. В 1970 году двадцатитрехлетний студент из Барнаула прислал на III Всесоюзный конкурс песни, объявленный ЦК ВЛКСМ и радиостанцией «Юность», посвященный 25-летию Победы, песню «Товарищ», которая вместе с песней Я. Френкеля «Гитара и труба» завоевала 1-ю премию. Радио разнесло ее по всей стране, критики хвалили с высоких трибун, а молодой автор в один день «проснулся знаменитым». На Всесоюзном телевизион-

ном конкурсе «Песня-71» она была объявлена лучшей песней года.

Помните эту песню на слова Александра Прокофьева с ее четким маршевым ритмом, героической мелодией:

...Чтоб дружбу товарищ пронес по волнам,
Мы хлеба горбушку — и ту пополам,
Коль ветер-лавиной, и песня-лавиной,
Тебе половина — и мне половина!

Об Иванове заговорили как об одаренном, перспективном молодом композиторе. А он композитором не был. Он был студентом Барнаульского медицинского института и самодеятельным автором.

Олег Иванов родился в Барнауле 27 декабря 1947 года. До семи лет воспитывался в Норильске у бабушки. Там обосновалась семья деда Прокопия Андреевича Пилипенко, бывшего красного партизана: он воевал в гражданскую с колчаковцами. Пилипенки были выходцами с Украины. Отца Прокопия Андреевича, прадеда Олега, каратели запороли за сына в тюрьме. Вот такая у него родословная.

Бабушка Анна Евлампиевна была певуньей. Она пела внуку украинские песни: колыбельные, шуточные, колядки.

— Бабушка одновременно учила меня петь и говорить, — рассказывает Олег. — Потом мы стали петь с ней вместе, и даже соседи приходили слушать наш дуэт.

В шесть лет он чисто и звонко распевал множество песен и особенно любил песню Вано Мурадели «Россия, Родина моя». В Барнауле родители отдали его учиться сразу в две школы: общеобразовательную и музыкальную. Слух, ритм, звонкий голос — все было у мальчика, но он не собирался становиться профессиональным музыкантом. Учился музыке, как тысячи детей, «для себя», вернее его учили, заставляли. В общеобразовательной школе был хор и очень хороший. Директор и педагоги полагали пение в хоре необходимым и важнейшим делом в эстетическом воспитании ребят. 27-я школа Барнаула славилась своей художественной самодеятельностью, а однажды кружковцы подготовили к школьному вечеру два акта оперы Чайковского «Евгений Онегин». Олег пел в хоре помещиков на балу у Лариных. И вообще он был деятельным участником всех музыкальных мероприятий. В девятом классе стал музыкантом школьного эстрадного ансамбля, играл на фортепиано и аккордеоне. Уже тогда в школе проявились важные черты его характера: общественный темперамент, активность, стремление к лидерству. Олег участвовал во всех школьных, районных и городских конкурсах самодеятельности, не раз получал награды и грамоты. И даже песни писал на слова таких же самодеятельных авторов, каким был сам. Их пели ребята на школьных вечерах и сборах, исполнял эстрадный ансамбль. Поступил, было, учиться в музыкальное училище, но после второго курса бросил.

А когда сдал последний школьный экзамен, как бы и кончилась эта «игра в музыку» — и родители, да и сам он решили: надо выбирать профессию серьезную. Он подал документы в Алтайский

медицинский институт. Учился с увлечением, пропадал в анатомичке, работал на лечебной практике. Был Ленинским стипендиатом, членом НСО. За работу по кожной аллергии получил премию. Но музыка притягивала его. Мелодии постоянно звучали в его мозгу, в ушах — требовали выхода, исполнения.

Тогда, в середине 60-х — начале 70-х годов, любительские ансамбли, будущие ВИА, начинали свое шествие по городам, клубам, студенческим общежитиям. Они возникали то здесь, то там, как опять после теплого дождя. Репертуар их был самым разнообразным и пестрым: тут и советские песни, и подражание входившим в моду западным группам, прежде всего группе «Битлз». Поднялась и расцвела авторская песня. Ее создавали поэты, журналисты, наши советские барды и менестрели. Пели тут же сочиненные песни — у костров, на студенческих вечеринках. Пели под недавно еще гонимую, а теперь вновь возрожденную бессмертную гитару. Содержание и настроение их было особым и различным: от глубоко интимного признания в любви до мотивов острого социального протеста против того, что видели, знали, но не могли высказать открыто, с трибуны комсомольского собрания. Стали постепенно собираться в мини-ансамбли: гитара, контрабас, ударник. Если было под рукой пианино — подключали и его. Об электроинструментах, синтезаторах еще и слыхом не слыхали, хорошо если в актовом зале института был старенький микрофон. И летели с эстрады романтические песни о бригантине, о трудной и верной любви, о мужестве и нежности.

Я в синий троллейбус сажусь на ходу,
Последний, случайный...

Булат Окуджава

Или это:

Под музыку Вивальди, Вивальди, Вивальди,
Под музыку Вивальди, под славный клавесин...

А. Величанский

Это было время, когда поэты, музыканты, студенты, рабочие, школьники устремились навстречу друг другу — жажда контактов, дружбы, единения осуществлялась во многом с помощью искусства, самого доступного, демократического: стихов и песен. Это было время, когда молодые поэты, по образному выражению критика Ал. Михайлова, «ворвались в советскую поэзию, и, расталкивая старших по возрасту, сразу, минуя книжные полки, устремились на эстраду».

В институте, разумеется, была самодеятельность. И свой эстрадный ансамбль. Возглавил его член комитета комсомола Олег Иванов. И еще руководил студенческой агитбригадой — ребята выступали в институтах города, на предприятиях, в подшефных колхозах.

Эстрадный ансамбль Алтайского медицинского института осваи-

вал и пропагандировал в основном творчество крупнейших мастеров жанра: Дунаевского, Соловьева-Седого, Островского, молодой Александры Пахмутовой. Но нужны были свои песни, и особенно инструментальная танцевальная музыка. Эти песни и музыку писал Олег Иванов. Много у него было написано, наиграно песен — еще и в школе, и теперь в институте, но о них он не хочет говорить серьезно: это была, он считает, проба пера, в лучшем случае — первые шаги.

А однажды приятель принес сборник стихов Александра Прокофьева. Олег обратил внимание на стихотворение «Товарищ», чем-то оно его поразило, кольнуло, может быть, давним воспоминанием и гордостью за своих родичей, деда и прадеда, за то далекое время, к которому они были причастны — трагической, но прекрасной судьбой, жизнью.

— Прочел залпом, сразу же наметил, где запев, где припев, песня родилась практически сразу — от начала до конца, — рассказывает Олег.

Песня «состоялась». Судьба ее, как мы знаем, была счастливой. Она сделана не только ярко, выразительно — но и вовремя!

«Песня «Товарищ», — писал критик М. Бялик, — написанная студентом новосибирской консерватории О. Ивановым (ошибка. Он был тогда студентом Алтайского мединститута, — Р. П.) на стихи А. Прокофьева примыкает к тому очень важному типу произведений, который сложился в недавние годы. Я назвал бы его манифестом и для аналогии привел бы «Песню о тревожной молодости», «Я люблю тебя, жизнь», «А люди уходят в море», «Зависть», «Огонь Прометея...» В прямой форме публицистического тезиса здесь утверждается отношение авторов к тем или иным важным общественно-значимым явлениям. Среди песен-манифестов выделяются такие, герои которых проверяют свои мечты и этические принципы идеалами революционной молодой страны» (Еще раз о песне // Сов. музыка. 1972. № 11).

«Подвижность, природный тонус, если можно так выразиться, — особая маневренность отличает песенные мелодии, навеянные волнующей встречей с революционным прошлым. В их числе — «Товарищ» О. Иванова — А. Прокофьева» (М. Черкашина // Сов. музыка. 1973. № 5).

«Товарищ» была первой в ряду комсомольских песен Иванова — и одной из лучших. Путь начинался со стремительного взлета, выража, и предстояло не только удержаться на этой высоте, но вести полет ровно, без срывов... У писателей бытует правило: истинное дарование определяет не первая книга (она вмещает весь, иногда небольшой, но яркий опыт автора, весь его «запас»), а вторая. Она-то и есть самая трудная! В том же 1970 году Иванов написал ставшую известной песню «Горлица» на стихи С. Кирсанова и две песни на слова О. Гаджикасимова «Тебе все равно» и «На чем стоит любовь». Последняя вызвала резкую отповедь критики. Правда, основной огонь был направлен на невыразительный и малограмотный текст — о музыке же было сказано следующее: «Музыка песни

выдает руку способного человека. Способного к ассимиляции сразу многого: здесь и подвижные современные танцевальные формулы, которым придан даже несколько изысканный характер, и модное чередование заклинательного сопровождения гитар с отыгрышами в старинном стиле, и типичная исполнительская манера «под битлов», открытым безвибрационным звуком в напряженном верхнем регистре, — манера уличная, площадная». (Л. Генина. Я гляжу ей вслед. // Сов. музыка. 1972. № 4. Также Песня и время: сб. — М., Сов. композитор. 1976. С. 225).

Критик как бы предостерегала молодого автора от увлечения модными стилистическими тенденциями времени, от опасности примитива, стереотипных комплексов, упакованных в яркую обертку «битовых» ритмов и эстрадной инструментовки. В жизни Олега Иванова в это время произошло чрезвычайно важное событие. Он учился на последнем курсе мединститута, когда в Барнаул на семинар самодеятельных авторов приехала группа композиторов из Новосибирска. Ее возглавлял известный композитор, однофамилец Олега Георгий Николаевич Иванов. Прослушав сочинения юноши, отвел его в сторону и сказал:

— Вам непременно надо учиться серьезно и много. Приезжайте в Новосибирск, я возьму вас в свой класс.

Окончив мединститут, Иванов попросил назначение в Новосибирск.

...По городу мчится машина «скорой помощи». День врача Иванова напряжен до предела: инъекции, массажи сердца, ожоги. А вечером — занятия в консерватории, куда он принят на вечернее отделение композиторского факультета. Это было трудное время. Заниматься приходилось по ночам. Да и подготовки, необходимой для преодоления консерваторского курса, не хватало. Песни — песнями, но надо научиться написать пятиголосную фугу, овладеть сонатной формой, таинствами инструментовки, чтения партитур. Да и еще множеством сложнейших предметов.

В преодолении этих перегрузок (работа врача, прохождение полного курса консерваторских наук, общественная работа, которую он не оставлял ни на день) сказался сибирский характер Иванова: выносливость, упорство, собранность, деловитость, огромный волевой потенциал. Эти качества стали впоследствии основными признаками его личности.

Отработав положенные три года врачом, Иванов оставляет медицину: музыка полностью овладела его помыслами, стала главной целью жизни. И здесь, в Новосибирске, в консерватории он также возглавляет многие комсомольские дела, связанные, в первую очередь, с пропагандой среди молодежи музыкальных, эстетических знаний, организует и проводит концерты, выступления на заводах, в институтах. Его общественная активность не осталась незамеченной: еще в Барнауле он избирался членом комитета комсомола мединститута. В Новосибирске его выдвинули в члены горкома комсомола, а с 1976 года Иванов возглавляет совет творческой молодежи при обкоме комсомола. В том же году Олег Иванов

стал членом КПСС. В 1978 году Иванов становится членом Совета творческой молодежи ЦК ВЛКСМ, а с 1980 года — членом бюро Новосибирского обкома комсомола. В 1982 году новосибирские комсомольцы послали его своим делегатом на XIX съезд ВЛКСМ.

Такова его комсомольская биография.

Ну, а творческая? Композиторская?

Он сам подразделяет ее на три периода (условно, конечно): первый, примерно с 1965 года, почти с того времени, когда только начинал писать песни и инструментальные пьесы, — он называет периодом подражания. На десятках его песен, написанных в последних классах школы и в мединституте, лежит отчетливый след влияния разных композиторских стилей: от И. Дунаевского, В. Соловьева-Седого до М. Таривердиева, А. Островского, А. Пахмутовой.

Второй, довольно долгий период — увлечение «биг-битом», освоение методов и принципов песенно-эстрадного стиля группы Битлз.

«Битлзы» открыли глаза на возможность использования ладо-интонационного богатства народной песни в современном прочтении — через новые ритмы, новые тембровые возможности электрогитар, электрооргана, ансамблевого пения высоких мужских голосов — так выразил Иванов тогдашнее открытие для себя этого «музыкального микрокосмоса» (из беседы с журналистом В. Ледевым // Панорама. 1984. С. 23).

Его привлекал жанр баллады, так ярко и по-новому интерпретированный Микаэлом Таривердиевым, острые ритмы «биг-бита» в сочетании с лирическим или патриотическим содержанием песен. Однако приемы эти грозили превратиться в однообразно-повторяющиеся стереотипы — ритм бита не спасал от штампа. Надо было искать свою индивидуальность, свои, незаемные пути и решения, мелодические, гармонические, образные.

Третий период, самый важный, как считает композитор, (он продолжается и по сей день) — открытие для себя богатого мира интонаций славянских народов: украинских, белорусских, русских. Сплавленные с острыми современными ритмами, они могли дать впечатляющие результаты. Уже первая песня «Горлица» на стихи С. Кирсанова была по характеру интонаций близка к белорусским песням; «Рыбачья песня» на стихи Р. Бёрнса в переводе Маршака включала элементы русского музыкального фольклора. Знакомство и дружба с белорусским вокально-инструментальным ансамблем «Сябры» (друзья) вдохновила на целый ряд песен, в которых проникновенная белорусская мелодика, словно напоенная ароматом лесов и говором неспешных рек, укладывалась в беспокойную современную ритмику, окрашивалась звучанием электрогитар, высоких голосов вокалистов, цементировалась жестким аккомпанементом ударных.

Цикл песен на стихи Алексея Кольцова и Роберта Бернса, написанный еще в 1971 году, отразил первые поиски композитора на этом пути, нащупывание будущей дороги. Дружба с «Сябрами», поездки в Белоруссию, как бы снова ожившие музыкальные воспо-

минания детства (бабушкины песни) рождали песни: «Глухарина заря», «Родная деревня», «Лесная колдунья», «У лукоморья», «Петушьи рассветы», «Ты, земля моя» — сами названия говорят о пейзажности, природе, восхищении родной землей, преданности ей.

Нет без леса России,
без снегов и озер,
Нет без сумерек синих
И без розовых зорь...

И припев-обобщение:

Россия — в нас,
В крови и сердце,
Мы с ней росли,
Мужали с ней,
Шли за нее навстречу смерти,
И нет для нас
Любви сильней.

А. Дементьев

Это одна из лучших песен «народного» цикла, в ней — раздольная мелодия запева сменяется маршеобразным припевом, придающим общему тону торжественность.

Главной задачей стало найти свою индивидуальность, свой музыкально-поэтический образ песни, свой мелодический язык. Всегда ли это удастся? К сожалению, не всегда. Есть у Иванова просто танцевальные шлягеры, которые или точнее под которые, может быть, с удовольствием танцуют молодые ребята и девушки в дискотеках, с достаточно неприхотливыми текстами и мелодией. А преобладание в ряде его песен монотонного ритма, некоторое гармоническое однообразие и сложившиеся уже в некую «окаменелость» приемы ВИА, ритмически-жесткий аккомпанемент инструменталистов (электрогитары, ударник, электропиано) — напряженное открытое ансамблевое пение высоких голосов, а также ставшие штампом повторения одной и той же «строфы-мысли» или слова, модуляции на полтона, четвертьтона становятся «вчерашним днем».

Большой мастер песенного жанра, один из наших крупнейших композиторов народный артист СССР Андрей Петров писал еще в 1986 году: «К сожалению, мне не удастся сохранить верность прежним своим симпатиям по отношению к ВИА. Коллективы, прежде привлекавшие оригинальным почерком, стилем творчества, теперь явно снизили свой уровень. И вообще мне кажется, что привычная форма вокально-инструментального ансамбля себя изживает». (Сов. культура. 1986, 22 марта). А ведь многие композиторы писали и пишут (и Иванов в их числе) в расчете на исполнение их песен именно тем или иным ВИА!

«...Конечно, самые перспективные пути поисков для ансамблей, — писал А. Петров в той же статье, — мне представляются в области фольклорной музыки».

Олег Иванов ведет свою разведку в этом направлении. Иногда — очень успешно. Такими удачами, на мой взгляд, стали песни

«Ты, земля моя» на стихи Р. Рождественского, «Родина» на стихи А. Поперечного. Доброго слова заслуживает и «Девушка из Полесья» («Олеся») также на стихи А. Поперечного. Инструментальное вступление, изображающее птичьи пересвисты, пророческий голос кукушки вводит нас в таинственный мир природы. Песня задумана как отклик на купринскую повесть, а еще более — как воспоминание о фильме «Колдунья» с Мариной Влади в главной роли. Мелодия ее близка интонациям белорусских песен, нежных и проникновенных, а повторы в припеве:

Олеся, Олеся, Олеся,
Так птицы кричат,
Так птицы кричат в поднебесье —
Останься со мною, Олеся,—

— вполне органичны, выразительны.

Иванов не побоялся творческого соревнования с мастером белорусской советской песни Игорем Лученком (у него есть прекрасная песня «Олеся» на стихи А. Кулешова) — и соревнование выдержал. И все же его по праву считают прежде всего комсомольским, молодежным композитором. Его общественная, комсомольская, партийная работа неразрывно связана с творческим самовыражением: потребность писать для своих сверстников, простых ребят сегодняшнего дня способствовала появлению его гражданских и лирических молодежных песен. И хотя сам Иванов уже перешагнул за порог первой молодости, но о нем никак не скажешь, что это человек среднего возраста: в его облике, крепко скроенном, в его характере, напористом, энергичном, очень много от комсомольского вожака, комсомольского запевалы 70-х годов.

Иванов побывал на БАМе, и на Тюменском Севере, на Урале и на Дальнем Востоке, а уж родная Новосибирская область изъезжена им вдоль и поперек. Во время поездки на БАМ состоялась вторая встреча со Львом Ошаниным, которая переросла в подлинную творческую дружбу. Тогда и написана была их совместная песня «Поезд юности».

Замыслы песен рождались в непосредственном общении с молодыми нефтяниками, геологами, студентами, спортсменами, в творческих спорах и дискуссиях о современной музыке и молодежной песне. Так родились песни: «Я скажу комсомолу спасибо» на стихи В. Татаринова, «Комсомольский город» на стихи И. Шаферана, «Комсомольское слово» на стихи В. Харитонova, «Наша юность» на стихи Я. Шведова — преимущественно в ритме марша. Свое поколение Иванов знает не понаслышке, он с ним в постоянном контакте. Особенно памятной была поездка на Дальний Север к пограничникам Тикси, городка, что стоит в заливе холодного моря Лаптевых.

— Летели на самолете сквозь снежную пелену,— рассказывает Олег.— Полет был трудным. В нашей группе, организованной Новосибирским горкомом комсомола, были лекторы, артисты балета, актеры драматических театров и я — композитор. Кроме кон-

цертных программ, везли пограничникам посылки от матерей и жен: там, на Тикси, служат многие ребята из Новосибирска. Концерты проходили «на ура», только мне было трудновато: пианино расстроено! Ну, ничего, справился.

И сейчас Иванов постоянно выступает с авторскими концертами от Новосибирской филармонии, поет и играет сам или с ансамблем. С детства, юности сохранился у Олега сильный и приятный высокий баритон.

Политическая песня. Этот чрезвычайно важный раздел песенного жанра стал особенно распространен сегодня, когда народы с огромным напряжением ведут мужественную борьбу за сохранение мира и жизни на земле. Политическая песня — как фермент, который стимулирует, подстегивает рост гражданского сознания людей и прежде всего молодых, мобилизует, организует их усилия, их единство.

Может ли композитор, коммунист Иванов быть в стороне от этого песенного движения? Нет, разумеется. Его политическое сознание, его стремление быть всегда в гуще важнейших событий требует постоянной отдачи: создания политических песен. Он писал их на протяжении последних десяти-пятнадцати лет. В 1973 году его направили делегатом от Новосибирска на X Всемирный фестиваль молодежи и студентов в Берлин. Там исполнялись его песни «Товарищ» и «Обелиски» на стихи В. Цыбина. В Берлине написал он и пел сам песню на стихи американского поэта Фреда Далласа «Семья человека».

Был он и делегатом фестиваля в Гаване 1978 года: по дороге туда, на пароходе, пели делегаты его новую песню «Олеся», а потом запел и гаванский фестиваль. На фестивалях дружбы в Венгрии, Румынии, Греции Иванов не только представлял свои песни о мире, России, комсомоле, но и рассказывал новым друзьям о родной Сибири, о ее стройках, людях, о том, как строится в Новосибирске метро... К Олимпиаде-80 в Москве он пишет веселую, остро-ритмическую песню «Олимпиада» — она завоевала 2-ую премию.

И одновременно продолжается песня лирическая. Новый ее этап — это поиски, порой нелегкие, в области мелодии, активного «освобождения от подчеркнутой битовости, превращение песен в просто эстрадные, для сольного исполнения, но с учетом звукового опыта ВИА и введения в песенный жанр элементов современной камерной музыки» (А. Петров // Клуб и художественная самодеятельность. 1978. № 2. С. 31—34.).

Иванов работает с такими видными поэтами-песенниками как Л. Ошанин, Р. Рождественский, А. Поперечный, И. Шаферан. Его песни поют И. Кобзон, В. Толкунова, Л. Лещенко, О. Воронец, К. Георгиади, Р. Ибрагимов. И что важно: лирика и гражданственность в едином сплаве, сплетении стали основными приметами его песен. Их отличает нежная сыновья любовь к родной земле, «душевное здоровье, почвенность, оптимизм, романтическая устремленность» (А. Петров). Среди лучших — «Ты земля моя» на стихи Р. Рождественского, «Талая вода» на стихи Л. Ошанина, «Родина» на стихи

А. Поперечного. Не раз вспомнишь ставшее расхожим утверждение, что стихи в песне — равный с музыкой партнер, они могут сделать ее значительной, умной, эмоциональной — или убить наповал.

Лирическая стихия, в которой, думается, пролегает главный фарватер Иванова и в котором он чувствует себя свободно, все же требует большей мелодической оригинальности, своеобразия, более насыщенной фактуры. Иногда его «лодка» заплывает в чужие пределы, и тогда возникают подражания иным, достаточно высоким песенным образцам, подражание, разумеется, неосознанное: например, «Пусть будет все по-прежнему» и «Есть на свете ты» — отдельные номера цикла «По волне моей памяти» Д. Тухманова, «Нет России без леса» — песням В. Левашова и Л. Афанасьева. В этой узнаваемости отчасти повинны и исполнительские приемы: в первых — ВИА «Акварели» и «Сябры», во второй — Ольги Воронец с ее распевно-народной манерой и сопровождением оркестра народных инструментов.

1983 год был для Иванова важным и интересным в творческом отношении. В Ташкенте в Театре русской драмы готовился к постановке спектакль по пьесе Л. Ошанина «Ташкентская легенда». Пьеса посвящена трагедии — землетрясению 1966 года, всенародной помощи Ташкенту, строительству и возрождению города. Лев Иванович Ошанин предложил Олегу Иванову написать музыку к спектаклю. В музыкальную драматургию пьесы включил композитор тринадцать зонгов, различных по содержанию, характеру, темперamentу, но связанных системой лейтмотивов.

«Зонги любви» — так можно было бы назвать тринадцать песен-зонгов из моей пьесы «Ташкентская легенда», — писал Лев Ошанин в аннотации к пластинке. — Зонги органически входят в действие пьесы, то прорезая его, то подчеркивая, то помогая зрителю эмоционально почувствовать суть происходящего. В то же время они сохраняют самостоятельность и могут звучать отдельно. Ритмическая острота, яркая мелодичность, современность звучания как бы адресуют зонги прежде всего ансамблям, музыкальным группам, широкой молодежной аудитории» (диск 3—676. № С СО.23243060. Мелодия, 1985).

Землетрясение настигает юную героиню пьесы балерину Гюльчехру накануне ее свадьбы с молодым архитектором Джамалом. Гюльчехра становится жертвой бедствия, теряет возможность танцевать. Но самоотверженная любовь помогает выжить...

В ткань музыкальных номеров-зонгов тонко и изящно вплетены элементы восточной мелодики с ее изощренной орнаментикой, хроматизмами. Сюита построена в основном по принципу контрастов: медленные распевные зонги сменяются быстрыми, танцевальными, с острыми ритмо-формулами, то фокстротными, то в стиле шейка.

Пролог. Стук часов, отмеряющий время, и на его фоне — грозное «поступенное» движение мелодии — как преддверие рокового события, несчастья. На этом грозном движении — голос хора, рас-

крывающий смысл события, обращение к современникам: «Слушайте! Слушайте!» Хор поет о бессмертии рук, строящих мир, о бессмертии любви. Интересен контраст простой мелодии в ритме фокстрота с текстом:

Был Ромео — была Джульетта,
Был Фархад и была Ширин...
и —
...Беда кричала, в окно стучала
О вечном счастье струна звучала...

Тихое фортепианное прелюдирование — символ мира и покоя, взрывает голос Зальзиллы (землетрясения), ее грозный речитатив: Я — Зальзилла! Ей отвечает хор (снова танец восточного характера, с неременной модуляцией на секунду вверх):

Зальзилла, Зальзилла,
серый пепел и зола,
Мы в наш дом тебя не пустим,
Не позволим сделать зла...

Лирические островки — Во имя любви (песня героини), Дети (о сиротах Отечественной войны, которых приютил Ташкент) — сменяют песни быстрого, танцевального характера: нарастающий энтузиазм общего труда, возрождение города из руин, оптимизм, надежда. Это зонги: «Хошар» (подмога), «Города», «Зонг дружбы», идущие в ритме и темпе «бегущего поезда», танцевальная шутка «У дороги на краю». В зонге «Ташкентская легенда» восточная мелодия причудливо сплетена с мелодией старинного романса, как бы спрятанного за современным ритмом и быстрым движением. Сюиту венчает красивая, гимнического склада песня «Счастья первому дому».

Счастья первому дому,
Счастья — дому второму,
Новому городу — счастья,
Людям земли моей — счастья!

Зонги к спектаклю, соединенные в сюиту, обрели самостоятельную жизнь. В исполнении известного узбекского ансамбля «Садо» они были записаны на пластинку и прочно вошли в его программы. Сюита «Ташкентская легенда» — несомненная удача композитора.

И продолжается песня. Иванов пишет, вероятно, много, но список его песен, тщательно составленный им самим, — невелик. Из сюиты «Ташкентская легенда» он включил в него только последнюю: «Счастья первому дому»; из тех, что написаны в последние годы: «У лукоморья», «Земля моя», «Сибирь», «Дни любви», «Петушиные рассветы», «Славлю день твой», «Позывные мужества».

Олег Иванов — в середине пути. В трудном, но порой плодотворном поиске. Поиске своей интонации, своего лица. Пожелаем ему удачи. Ведь не зря народная мудрость гласит: «Дорогу осилит идущий!»

ОСНОВНЫЕ СОЧИНЕНИЯ

Музыкально-сценические произведения: Юбилей. Одноактная опера. Либретто О. Иванова по пьесе А. П. Чехова. 1976. Ташкентская легенда. Композиция к спектаклю по одноименной пьесе Л. Ошанина. 1983.

Инструментально-симфонические произведения: Маленькая симфония. Для струнного оркестра и ударных. 1975. Вальс для симфонического оркестра. 1977.

Вокально-инструментальные произведения: Песни на стихи А. Кольцова и Р. Бернса. 1971. Товарищ. Стихи А. Прокофьева. 1970. Горлица. Стихи С. Кирсанова. 1970. На чем стоит любовь. Стихи О. Гаджикасимова. 1970. Тебе все равно. Стихи О. Гаджикасимова. 1970. Комсомольское слово. Стихи В. Харитонова. 1972. Наша юность. Стихи Я. Шведова. 1973. Талая вода. Стихи Л. Ошанина. 1974. Олеся. Стихи А. Поперечного. 1978. Горький мед. Стихи Л. Ошанина. 1978. Ты земля моя. Стихи А. Поперечного. 1979. Глухарина заря. Стихи А. Поперечного. 1979. Олимпиада. Стихи Л. Ошанина. 1980. Родная деревня. Стихи А. Поперечного. 1980. Лесная колдунья. Стихи А. Поперечного. 1980. Музыкальный дом. Инструментально-вокальные композиции на стихи В. Харитонова, Р. Рождественского, В. Некляева. 1981. Родина. Стихи А. Поперечного. 1982. Рыбацкая песня. Стихи Р. Бернса. 1982. Комсомольский город. Стихи И. Шаферана. 1982. Счастья первому дому (из спектакля «Ташкентская легенда»). Стихи Л. Ошанина. 1983. У лукоморья. Стихи А. Поперечного. 1985. Земля моя, Сибирь. Стихи Ю. Колоколова. 1985. Дни любви. Стихи А. Поперечного. 1986. Петушинные рассветы. Стихи А. Поперечного. 1986. Славлю день твой. Стихи А. Прокофьева. 1986. Зеленая калитка. Стихи А. Поперечного. 1987.

ПАРЕНЬ ИЗ ТРЕБИСЭУЦ



За молодежные, патриотические песни,
активную общественно-музыкальную
деятельность композитору РУСНАКУ
Константину Васильевичу (Молдавская ССР)
присуждена премия
Ленинского комсомола 1982 года.

-Уважаемый Константин Васильевич! Мы бы хотели предложить Вам должность ректора Молдавской государственной консерватории.

— Да смогу ли?

— Молодых надо выдвигать. А вас нам очень рекомендовали. Разговор этот состоялся несколько лет назад в Москве, в управлении учебных заведений Министерства культуры СССР. Константину Руснаку было тогда тридцать шесть лет.

Мог ли он, парень из молдавского села Требисэуцы, начиная свой путь музыканта игрой на народных инструментах, представить себе тогда, что возглавит первую в республике консерваторию?

Он родился в 1948 году в семье колхозника. Отец его Василий Аксентьевич Руснак в 1940 году, после образования Молдавской ССР, стал первым в селе секретарем комсомольской организации. Воевал, награжден орденом Красной Звезды, четырьмя медалями. Всю жизнь работал на земле. Но и он, и мать Домника Дмитриевна мечтали дать единственному сыну иную профессию, и уж во всяком случае высшее образование — инженера или врача. Мальчишка рос

крепким, веселым. Учился в сельской школе, бегал с ребятами на рыбалку, вместе со всеми помогал в колхозе на уборке урожая, на прополке и окучивании кукурузы, свеклы, винограда. Село свое Требисэуцы любил всегда горячо и преданно. И хотя давно живет в городе, а всей душой туда постоянно стремится. Да как его не любить? Красота там такая, что не рассказать, разве что в песне спеть...

Вы бывали в Молдавии? Знаете ли ее золотистые равнины, бегущие среди холмов реки, пыльные в зной дороги, безбрежное цветение садов? А какие красивые, гордые люди живут там! И какие труженики! Что бы ни слыхали вы о живописных молдавских селах, белых домах, пышном убранстве знаменитых «каса маре» — надо видеть это своими глазами. Все там вышито, выткано руками рукодельниц, каждый дом глядит по-своему: на одном стены отделаны облицовочным камнем в виде гроздьев винограда, на другом — словно серая шуба барашка. А песни, а огненные пляски!

— Мои Требисэуцы Бричанского района, находятся на севере Молдавии, в двухстах пятидесяти километрах от Кишинева, — рассказывает Константин Васильевич. — Там тогда в моем детстве было 450 дворов, около 1500 жителей. И все друг друга знали: кто что варит, кто хату перестраивает, кто с кем гуляет. Мальчишкой я ужасно любил свадьбы. Они у нас в Молдавии, как общий праздник, продолжаются по несколько дней. Ну, представьте себе, столы на улице ломаются от яств, жених и невеста, как водится, в национальных нарядах, а перед гостями на площадке идет соревнование музыкантов, и длится оно несколько часов подряд, а то и сутки. Сражаются лэутары¹: скрипачи, исполнители на трубах, тромбонах, цимбалах, барабане, нае². Если меня допоздна дома не было, мама знала, где меня искать — на свадьбе.

Глаза Константина Васильевича загораются, улыбаются.

— Музыкантов на свадьбы приглашали самых лучших в районе и платили щедро. Ах, какая музыка была!

Впрочем, какая была музыка можно представить себе, если послушать сюиту Константина Руснака «Аша-й нунта н сат ла ной» (Такова свадьба у нас в селе), в которой восемь небольших инструментальных пьес воспроизводят различную по характеру напевную и танцевальную музыку, сопровождающую молдавский свадебный обряд.

— Но лучше всех играл скрипач Георге Ангелуш. Истинный самородок. Меня он знал с младенчества, а я, подрастая, мечтал играть на скрипке, как он. Но... взял в руки скрипку, потянул раз-другой и бросил — не получался красивый звук, вместо него какой-то скрип... Знаете, как в детстве: не выходит — не надо! Буду летчиком или шофером!..

¹ Лэутары — народные музыканты.

² Най — национальный молдавский инструмент, прототипом которого является так называемая флейта Пана: ряд закрытых с одной стороны трубочек разного размера, соединенных воедино.

Однажды приехал в отпуск из армии младший брат отца. Мальчик давно просил, чтобы прислал ему гармошку, очень нравилось Константину, как играл на гармонии Михаил Васильевич Кожокару. Играл и пел песни, народные и военные. Особенно часто «Ты чужой и я чужой...» И вот дядька привез гармонь-двухрядку. Но тяжела она была парню, не по плечу. И тогда сын старого фронтового друга отца Ивана Онофриевича Кожокаря, Василий Иванович, изобрел для мальчишки оригинальный инструмент. В бутылки разного размера наливал воду на разные уровни, закупоривал и конторской ручкой выстукивал на них, как на цимбалах, мелодии. Коронным номером Кости была полечка.

— С этими бутылками я выступал, — рассказывает, смеясь, Константин Васильевич, — на сельских и районных олимпиадах, и всегда — огромный успех! Даже стал лауреатом первого фестиваля пионеров и школьников в Кишиневе. А потом отец купил мне аккордеон. Что это был за красавец! Белый с золотом, а звук какой! «Риголетто» назывался. Стал я учиться на аккордеоне, пел в школьном хоре, даже аккомпанировал хору и солистам. Так дошел до восьмого класса, а кругом все жужжат: надо учиться дальше, учиться дальше, нельзя зарывать талант! Поехал в Кишинев, в школу-десятилетку поступать. Нот, заметьте себе, не знал. Пришел на экзамен по специальности. В руках — сетка с бутылками и аккордеон. Члены комиссии смотрят на меня с изумлением, а председатель, композитор Семен Васильевич Лунгул, ехидно так спрашивает:

— Что это, юноша, за бутылочки? С самогоном? Вы нам их привезли в виде презента?

Я растерялся ужасно.

— Да нет, я играю на бутылках...

Они — в хохот.

А я все же достал из авоськи бутылки, разложил и сыграл свою полечку. Немного поиграл еще на аккордеоне. И меня, представьте себе, приняли в восьмой класс, предложив на выбор класс трубы или контрабаса, видно, был в этих классах недобор. Я выбрал контрабас — все-таки струнный! И ничуть не жалею, очень полюбил я этот инструмент. А через четыре года окончил школу с золотой медалью и получил рекомендацию на дальнейшую учебу в Москве. Однако хотел поступать не в консерваторию, а ехать в Ленинград, сдавать экзамены на физфак, на отделение ядерной физики. По математике и физике у меня успехи были солидные. Но все же музыка перетянула. Да и сомневался: поступлю ли, какой будет конкурс? Подумал — и решил остаться в Кишиневе, поступил в институт искусств имени Г. Музическу.

— Не жалеете?

— Нет, несколько. Учился на теоретико-композиторском факультете и одновременно посещал класс контрабаса. Институт окончил с дипломом музыковеда-фольклориста.

Это был естественный путь. Молдавскую песню, молдавские танцы Руснак знал с детства, они органически входили в его сознание, в его представления об искусстве и жизни. Хорошо помнил

и любил напевы родного села Требисэуцы. Но не подозревал тогда, что у молдавского фольклора такое множество, богатство и разнообразие мелодий и ритмов. Оно открылось ему в первой же студенческой экспедиции — в походе за песнями в Лозовский район. Руководителем поездки был выпускник Московской консерватории Р. Ибрагимов.

— Я просто заболел фольклором — рассказывает Константин Васильевич. — Вспоминаю старую женщину Ане Стаматин. Ей было тогда лет восемьдесят. Она пела и пела — часами. Пела песни рекрутские, девичьи, шуточные. И вспоминаю замечательного, самобитного скрипача Унгуряну — у него был свой исполнительский стиль. Но записать толком было не на чем: магнитофонов хороших у нас тогда не было. Да и кафедры фольклора в институте не было, создали лишь через год. Возглавлял ее фольклорист и педагог Глеб Семёнович Чайковский. Меня он взял к себе лаборантом. До сих пор испытываю к нему огромную благодарность.

И тут я кинулся в экспедиции: «прочесал» свое село Требисэуцы, потом Лозовский район, Страшенский, Котовский.

— У фольклориста должно быть везенье. Приедешь, бывало, в село, а тебе говорят: «Нет, нет, нет! У нас никто не поет. Никакого фольклора. Но я-то знаю, что так не бывает. Иные люди замкнуты, суровы, надо их растормошить. Это как у журналистов, писателей — надо найти ключ к сердцу. Был такой случай. Один наш фольклорист Андрей Тамазлыкару, дотошный собиратель, шел как-то по такому «бесфольклорному» селу (село Манта Вулканештского района) и уж вовсе отчаялся что-нибудь найти, как вдруг слышит за забором кто-то тихонько поет. Открыл калитку и нашел клад! Пожилая женщина — хозяйка дома, звали ее Елена Анастасиу, сперва не соглашалась, но как-то он сумел ее разговорить, и записал у нее более ста песен. А в селе никто про эту певунью и не знал. Нашел Андрей ключ к заветному сундучку. Мне этот случай навсегда стал памятным уроком.

— Я сам собрал по селам Молдавии более двух тысяч мелодий, — с гордостью говорит Константин Васильевич. — А всего мы, пятеро фольклористов, собрали и записали в те годы более восьми тысяч. Только от одного Георге Ангелуша записал в родном селе сто тридцать мелодий!

Вот они — родные Требисэуцы. Его сады, холмы, густой, напоенный ароматом вишен и винограда воздух, черные ночи, прорезанные сиянием близких звезд, стремительные рассветы. Требисэуцы звучащие, поющие, танцующие. То, что раньше просто слышал, теперь стал изучать, записывать, отбирать лучшее. И в результате родился сборник, состоящий из 54-х напевов и танцев родного села. Он так и назван «Как у нас в селе». На яркой обложке — зеленая трава, белый рушник, а на нем — инструменты: флуеры, скрипка, труба. И цветок мака. Природа и музыка. В сборнике все мелодии разделены на три раздела по способу исполнения: на флуере, трубе, скрипке.. Каждая группа мелодий классифицируется

по жанрам. В предисловии к сборнику составитель пишет: «Для сохранения подлинности не проводилось никакого редактирования. Каждое произведение прилагается во всех своих вариантах и точно столько раз, сколько повторил его исполнитель».

В сборнике при записи специфических способов извлечения звука использован ряд условных знаков. Например: знак повышения или понижения ноты, продления длительности, сокращения ее, паузы, глиссандо, столь характерные для молдавской музыки. Особым знаком помечены звуки, извлекаемые при непроизвольном прикосновении к струне, «ошибочные» звуки. К каждому номеру даны комментарии. Информаторами составителя были исполнители на флуере Якоб Николаевич Сытару и Григорий Александрович Гросу, трубачи Василий Симеонович Бежан, Александр и Петря Ивановичи Китики, а мелодии на скрипке записаны от старого друга и учителя Георгия Дорофеевича Ангелуша. Чего там только нет! И торжественный виват, и веселая полька, и многочисленные сырбы, и дойны, и ойра и хангул, и даже «Молдовеняска по-рачы», и мелодия «Для слушания за столом», и «Красотка», и «Семь недель поста» и огненная хора. Групповой музыкальный портрет села!

Этот маленький сборник — дань поклонения родной земле. Но кроме того, он представляет большой научный интерес. Это и азбука народной музыки, и отличное руководство для исполнителей, аранжировщиков, фольклористов. Сборник «Как у нас в селе» вышел в 1981 году. К этому времени Константин Руснак прошел десятилетний путь самостоятельного творчества не только как фольклорист, но как профессиональный композитор, преподаватель музыкально-теоретических дисциплин в музыкальной школе-десятилетке им. Коки и на кафедре фольклора в Институте искусств. Опубликовал ряд исследований по вопросам народной музыки, теоретических статей. Его работа фольклориста всегда носила не узко собирательский, но научно-практический характер: он старался не просто представлять образцы в первозданном или обработанном виде, но раскрыть их происхождение, бытование, особенности стиля.

Итак — он фольклорист. С увлечением продолжает собирательскую и публикаторскую деятельность, пишет статьи, передачи на радио. Но этого ему было мало: молодость, сила, энергия искали выхода в исполнительстве. Хотелось много играть самому, у него, молдаванина, это было в крови. Руснак, как многие сельские музыканты, играл на разных инструментах: казале, флуере, цимбалах, аккордеоне. И профессионально — на контрабасе.

Это началось еще в студенческие годы. Оркестру народных инструментов Фрунзенского Дома культуры Кишинева нужен был контрабасист. Узнали про Руснака, позвали его «держатъ аккомпанемент». Он с радостью пошел. А теперь вспоминает этот оркестрик с двойной благодарностью: там познакомился с той, кто стала ему другом, женой, советницей. Нина Руснак по профессии педагог.

— С этим своим контрабасом я так и ходил по разным оркест-

рам, то играл в театре Лучафэрул, то звали в филармонию на замену. Играл и на Радио в оркестре народной музыки «Фольклор», которым руководил Думитру Блажину. В 1968 году произошло важное в жизни студента событие: в качестве контрабасиста с маленьким ансамблем Фрунзенского Дома культуры Кишинева участвовал в поездке совместно с советской спортивной делегацией во Францию, в Гренобль.

Гренобль и Кишинев — города-побратимы. И молодые французы принимали молдавских ребят, как братьев. Вторично побывал там в 1977 году в составе ансамбля «Миорица». Так и шли параллельно эти виды деятельности: собирание, анализ, публикация фольклорных образцов, исполнительство, научная и просветительская деятельность. Статья Руснака «Музика де камерэ» (камерная музыка) получила премию на конкурсе музыковедов Союза композиторов Молдавии. Он сделал около ста передач на Радио, публиковал статьи о советских молдавских композиторах Г. Няге, С. Лунгуле, о лэутарах Я. Перже и Г. Ангелуше в еженедельнике «Культура» и в журнале «Молдова». В 1976 году принят в Союз композиторов как музыковед.

Будучи студентом 3-го курса консерватории, он сделал первую свою обработку для оркестра «Фольклор» «Сырба из Бричан» — оркестровую пьесу танцевального типа на основе мелодии, записанной им у Георгия Ангелуша в одной из экспедиций в родное село. Это была двухчастная пьеса (так исполнил ее Ангелуш). Но для концертного исполнения не хватало третьей части, и Константин досочинил ее на основе того же мотивного материала. Думитру Блажину одобрил пьесу и попросил сделать еще и песню. Молодой автор украсил новое сочинение пышным аккомпанементом, полифоническими имитациями, и, как сам признается, испортил.

— На родине так не поют — сказал Думитру. — Слишком громоздко, слишком неестественно!

Вспомнились слова Энеску: «Надо одевать народную песню в свои, а не чужие одежды!» Позже, делая обработки и добавляя то одну, то две части к одночастной мелодии, композитор строго придерживался этого принципа, извлекая из мелодии только ей свойственное гармоническое «обрамление». Принципы его, фольклориста, были в то время строги и определены: ничто не может сравниться с красотой и законченностью народной музыки, ей нельзя подражать, нельзя писать в «народном стиле», можно лишь слегка обрабатывать, аранжировать мелодии, добавить связку, закончить фразу, оттенить скромным аккомпанементом.

Наряду с обработками отдельных сольных мелодий он работал над пропагандой пьес для оркестра народных инструментов. В 1973 году увидел свет сборник, составленный К. Руснаком, «Пьесы для тарафа»¹. В нем из десяти партитур четыре обработки принадлежали составителю. Позже, в 1977 году, вышел второй сборник, где уже девять партитур-обработок принадлежали

¹ Тараф — оркестр молдавских народных инструментов.

Константину Руснаку, а десятая «Жок маре» была его, авторской.

Тогда-то и обнаружилась тяга Руснака к самостоятельному творчеству, давняя, еще со школьных лет. Но в школе и в институте он не давал этой тяге воли, считал, что нет у него композиторского дара. Однако работа для народных оркестров «Фольклор» и «Флуераш» требовала от него новых и новых сочинений: отдельных пьес и целых сюит, а не только обработок. Необходимо было обновлять репертуар. Так, волей-неволей пришлось писать пьесы и целые сюиты, рапсодии. Его сырбы и хоры имели большой успех у слушателей. Сырба — одна из популярнейших жанровых пьес, чрезвычайно любимая в народе, многолика, разнохарактерна. В своих сырбах Руснак раскрывает с блеском это ее свойство: есть у него и задиристая, вихревая «Пьесэ фольклорикэ», и задумчивая, угловатая «Старинная сырба», и ряд иных. Особенно полюбилась слушателям виртуозная, блестящая «Сырба из Требисэуц» — написанная им для оркестра «Флуераш», а вслед за ней сюита «Такова свадьба у нас в селе».

Это были подступы к большому сочинению. И как часто бывает, толчком послужил «социальный заказ». В 1976 году для торжественного концерта, посвященного XIV съезду Компартии Молдавии, Руснаку поручили написать праздничную пьесу для большого оркестра народных инструментов. Он написал быстро, буквально за несколько дней. Это была «Сэрбэторяска» (Праздничная) — развернутая оркестровая пьеса, в которой отчетливо проявилась индивидуальность молодого автора, его яркий темперамент. Огненные пляски, лиричные песенные мелодии, словно идущие из глубин народной души, были в то же время абсолютно оригинальны. Особенно хороша была средняя часть — целое море скрипок. «Сэрбэторяску» включили в программу торжественного концерта, посвященного XXV съезду КПСС в Москве, в Кремлевском Дворце съездов. Теперь она называлась «Поэма о Молдавии». На каждой репетиции оркестр устраивал молодому автору овации. Исполнение в Москве прошло с большим успехом. За «Поэму о Молдавии» Константину Руснаку была присуждена Государственная премия Молдавской ССР.

С этого дня Руснака узнали как композитора. Ему стали предлагать новые и новые заказы. Поэт Григорий Виеру попросил написать на его стихи несколько песен для детей. Композитора охватила робость: ведь он никогда не писал песен. Получится ли? Так появились «Новая луна», «Котенок в школе», «Козел играет на цимбалах», «Как умываются ежата». Потом решил попробовать в лирическом жанре. Сел за рояль. Мелодия еще с вечера бродила где-то рядом и ночью не давала покоя. Начал наигрывать, потом смелее, переходя из тональности в тональность, нащупывал гармонические ходы, варьировал... Контуры песни проступали все отчетливее. Нина стояла рядом.

— Отлично! — внезапно сказала она, — записывай!

Так Руснак создал свою первую эстрадную песню «Ты — любовь моя» на слова Дмитрия Матковски. И песня эта очень

скоро обрела не только известность, но и популярность среди молодежи, стала лауреатом телевизионного конкурса «Песня-79».

Теперь у Константина Руснака уже около пятидесяти эстрадных песен.

— Но, по-моему, первая — лучшая. У меня, мне кажется, каждое первое сочинение — лучшее. Не знаю, в чем тут дело, но бывает так, что в семье первый ребенок — самый удачный. А может быть, дело в том, что я пишу спонтанно, на первом чувстве, а на дальнейшее — я имею в виду именно эстрадный жанр — не хватает опыта, мастерства...

Думается, Руснак слишком строг к себе. Есть у него отличные молодежные песни. Вспомним «На старте — миллионы» для солиста, детского хора и большого эстрадного оркестра, написанную к Всесоюзному спортивному празднику ГТО, проходившему в Молдавии в октябре 1981 года; «Пионерский марш» на стихи С. Гимпу, «Родина, в твой день рождения» на стихи Г. Воде — ее пела М. Биешу во Дворце съездов в Москве на торжественном концерте, посвященном 60-летию Великого Октября. Есть у молодого автора кантаты, яркая и мелодичная музыка к кинофильмам и драматическим спектаклям. Его музыка к кинофильму «Близкое» (о поэте Григории Виеру) получила специальную премию на первом республиканском кинофестивале за лучшую музыку кинофильма 1980 года. К XXVI съезду КПСС Руснак создает музыкальную картину «Молдова» — торжественную и ярко-национальную симфоническую пьесу для большого симфонического оркестра с включением народных молдавских инструментов: двое цимбал, три ная, два тарагота. Пишет Руснак и песни лирические, песни-гимны, такие, как: «Гордись, Молдавия». Но особенно хороши его песни и хоры для детей. Кто-то из мудрецов сказал: «Если ты любишь детей — ты добр». Руснак очень любит детей — это слышно в его песнях: «Подснежник», «Котенок в школе», «Зайчик», «Аннушка», «Илиеш», «Деревце», «Как умываются еноты». Они окрашены мягким юмором, нежностью, расцвечены национальными молдавскими «красками». Не раз его песни завоевывали призовые места на республиканских конкурсах.

Большой пласт творчества составляют песни в народном стиле: «Есть у мамы восемь сыновей», «По долинам, по полям», они часто звучат по Молдавскому радио. Но особый успех завоевала песня «Молдавия, любимый край» (стихи А. Чокану) — ей была присуждена первая премия на конкурсе, посвященном 60-летию СССР. Яркая мелодическая основа, богатая оркестровая фактура, проникновенность и открытость чувств отличают его создания.

В песнях, как и в хоровых сочинениях и в оркестровых — будь то пьесы для оркестра народных инструментов или для сольного исполнения — Руснак исповедует принципы, усвоенные им в юности, и даже скорее — в детстве: он испытывает огромное уважение, любовь и преклонение перед мелодией, народной мелодией, отдавая ей полный приоритет в сочинении. Композитор

«понимает мелодию не только как источник эстетического наслаждения, но как феномен истории, дающий возможность глубже постичь специфику мироощущения и художественного мышления народа» (Т. Березовикова // Молодые композиторы советской Молдавии. Кишинев, 1982, с. 77).

Высоко развитое мелодическое чутье помогает композитору не только в отборе фольклорного материала, но прежде всего в сочинении собственных произведений. За мелодией, чутко прислушиваясь к ней, движется гармоническая ткань сочинения, следует каждому интонационному изгибу, каждому варианту. «Выявляя гармонию,— пишет критик,— скрытую в мелодической линии, композитор часто использует уменьшенные септаккорды, придающие музыке неповторимый национальный колорит».

Применяет композитор и специфические тональные сдвиги, хроматизмы, в основные темы вплетаются многообразные подголоски, имитации. Руснак — мастер вариантности материала, он максимально выявляет возможности мелодии (как народной так и собственно авторской), умело использует приемы народного исполнительства на различных инструментах. В его эстрадных песнях интонации, фактурные особенности народной музыки, ее исполнительские принципы сочетаются с ритмическими комплексами современной эстрадной музыки. Этот сплав придает песням неповторимую национальную окраску и современное звучание.

Я слушаю пластинку с записями песен Константина Руснака — он подарил ее мне в одну из наших встреч. На ней записаны разные песни: «Детство», «Падают цветы липы», «К тебе иду», «Серебряная свадьба», «Моя кукла», «Ожидание», «Только скрипки», «Мелодия» и конечно, известная «Ты — любовь моя». Что характерно для этих песен? Думается, прежде всего определено, ясно слышимый голос, в котором преобладают лирические, несколько традиционные интонации. Песни написаны в танцевальных ритмах, но мелодия — а не ритм — хозяйка этих песен, она всегда — на первом плане. В песни для эстрады композитор тонко, ненавязчиво вплетает элементы народно-песенного фольклора и самобытные звучания народных инструментов, приемы, характерные для молдавского народного исполнительства. Вот песня «Серебряная свадьба»: нежный дуэт двух любящих людей орнаментирован мягким припевом, «на-ни-на, на-ни-на» (что по-молдавски означает «баю-баю»), характерным для молдавских песен. Пение с закрытым ртом, шепот и речитатив придают песне «Ожидание» на стихи Г. Виеру интимный характер.

Приемы игры на трубе, народном молдавском инструменте, а также приемы современной эстрадной музыки и джазовых импровизаций использованы в яркой, с нарастающей динамикой и нарастающим темпом пьесе для оркестра «Мелодия», словно композитор хочет показать разнообразие возможностей и характеристик, заложенных в одной попевке, повторяющейся трижды в разных темпах. Сердечность, естественность мелодической пластики отличают песню «Ты — любовь моя».

Много пишет Руснак для театра, кино. Но, пожалуй, главные его удаchi лежат в сфере инструментальной музыки для народных оркестров, в хоровых, героико-патриотических песнях. Недаром такие сочинения, как «Поэма о Молдавии», «Днестровская рапсодия», песня «Родина, в твой день рождения» для голоса и оркестра стали заметными явлениями молдавской советской музыки. Композиция сейчас занимает, пожалуй, главное место в его жизни. Но, видимо, характер этого человека таков, что трех родов деятельности: фольклористики, исполнительства, композиторского творчества — ему опять мало! Еще находятся силы и время для общественной и педагогической работы.

Общественная активность была и остается отличительным свойством Константина Руснака. Он играл в школьном эстрадном оркестре, ездил с ребятами на уборку урожая, на шефские концерты. В институте был членом комитета комсомола, деятельным и авторитетным. В 80-е годы Руснак — член республиканского комитета по премиям Ленинского комсомола Молдавии имени Бориса Главана. С 1975 года — член репертуарно-редакционной коллегии по драматургии и музыкальным произведениям министерства культуры Молдавской ССР, а с 1979 года становится главным редактором репертуарно-редакционной коллегии по отбору репертуара для коллективов художественной самодеятельности.

С приходом Руснака жизнь в этом деле чрезвычайно оживилась: он был инициатором различных творческих конкурсов на лучшие произведения для оркестра народных инструментов и для исполнителей народной музыки, проводя их совместно с ЦК комсомола Молдавии. Сейчас конкурсы хоров, эстрадных и духовых оркестров стали традиционными. В министерстве он и работал до того дня, когда ему предложили стать ректором вновь организованной Молдавской государственной консерватории. Константину Васильевичу это предложение показалось поначалу просто фантастическим, но такова видно его судьба — все время осваивать что-то новое. Он согласился.

Этого события музыканты Молдавии ждали давно. Молдавская, точнее Кишиневская консерватория была организована еще в 1940 году, после образования Молдавской ССР. В 1963 году превратилась в институт Искусств им. Г. Музическу, и только в 1984 году исполнительский факультет отпочковался от института, и консерватория стала самостоятельным вузом со своими студентами, педагогами, инструментами и... множеством проблем. Решать их надо было ему — молодому ректору. Шутка ли: организация факультетов, вопросы кадров, финансов, студенческие дела, наука! Правда, надо сказать, что кое-какой опыт руководящей работы к тому времени у него был: главный редактор репертуарной коллегии министерства культуры Молдавии Руснак несколько месяцев работал в должности заместителя министра.

В первое время он все никак не мог чувствовать себя свободно в ректорском кресле, не знал, как разговаривать с маститыми профессорами, да и со студентами. Мучился. Но прошло несколько

месяцев, он начал осваивать эту целину. И как время показало — успешно. Вот уже более четырех лет руководит Константин Васильевич Руснак новой Молдавской консерваторией, входит в состав ее партийного бюро. Заслуженный деятель искусств Молдавской ССР (1984) Руснак — депутат городского совета народных депутатов. Он также является членом художественных советов Молдавской филармонии и Гостелерадио Молдавии, шефом клуба имени Сальвадоре Альенде в школе села Табаны Бричанского района. Часто бывает в молдавских селах, ищет новые фольклорные образцы. Преподает в консерватории.

Так кто же он все-таки, Константин Руснак? Ученый-фольклорист, педагог, композитор, музыкально-общественный деятель? Все вместе. Таков уж у него характер. Видимо, природой отпущено ему сил и энергии больше, чем обычному человеку.

Но сам он утверждает: «Я прежде всего композитор!» И, слушая его сочинения, песни, хоры, инструментальные пьесы, зная их широкую популярность в Молдавии и за ее пределами, нельзя не согласиться: да, он — композитор. А все остальные профессии и виды деятельности просто и органично входят в это понятие.

ОСНОВНЫЕ СОЧИНЕНИЯ

Симфонические и кантатно-ораториальные произведения: Гордись, Молдавия. Песни для смеш. хора и симф. оркестра. Стихи В. Телеукэ и А. Чеботару. 1979. Ода труду. Стихи В. Телеукэ. 1982. Ода республике. Стихи Д. Матковски. 1983. Волшебная свирель. Заколдованный лес. Муз. картины. Стихи В. Александри. 1983. Здравница. Кантата для 2 чтецов, детского и смеш. хоров и симф. оркестра. Стихи Г. Водэ и Дм. Матковски. 1984. Рассвет. Вок.-симф. поэма для ансамбля скрипачей, виолончелистов, 2 наев, 2 кларнетов, банды, хора и симф. оркестра. 1986. Слава Солнцу. Кантата для 2 солистов, ная, тарагота и смеш. хора. Стихи Г. Водэ. 1987.

Камерно-инструментальные произведения: Часы. Обработка нар. мелодии для 8 скрипок. 1973. Лошадка. Обработка нар. обрядовой мелодии для флуера, скрипки и барабана. 1979. Сюита для ная, цимбал и камерного оркестра. В 3-х ч. 1980. Пьесы для различных инструментов «Etimologicum». Размышление. Для ная, тарагота, валторны и струнного квинтета. 1988.

Произведения для оркестра народной музыки: Сырба из Требизеуц. Фантазия. 1969. У мамы восемь сыновей. Песня для голоса и оркестра. Слова народные. 1971. Днестровская рапсодия. 1973. Такова свадьба у нас в селе. Сюита в 8-ми ч. 1973. Пьесы для тарафа. Партитура для оркестра. 1973. Сэрбэторяска (Поэма о Молдавии). Концертная пьеса. 1975. Орнаменты. Фантазия. 1976. Молдавия, край мой любимый. Вокальный дуэт с оркестром. Стихи А. Чокану. 1977. Фольклорные пьесы. Сборник партитур. 1977. Родина, в твой день рождения. Для голоса и оркестра. Стихи Г. Воде. 1977. Молдова. Музыкальная картина. 1981. Вокально-инструментальные произведения: Цветок левкоя. Романс для 8-голосного хора а'cappella. Стихи А. Кодру. 1981. Часы. Для 4-голосного детского хора и фортепиано. Стихи С. Гимпу. 1981. Подснежник. Для 4-голосного детского хора а'cappella. Стихи Г. Виеру. 1981.

Произведения для эстрадного оркестра: Ты — любовь моя. Для голоса и оркестра. Стихи Д. Матковски. 1978. Падает снег. Для голоса и оркестра. Стихи А. Стрымбяну. 1978. Слеза. Медитация для голоса, клавирина, камерного оркестра и эстрадной ритмгруппы. Стихи Г. Виеру. 1981. Дети планеты Земля. Стихи А. Чокану. 1982. Серебряная свадьба. Стихи Д. Матковски, 1983. Сенти-

ментальное танго. Стихи В. Романчук, 1984. Звезда цирка. Стихи Вс. Черней, 1985. Сирень. Стихи Джуна, 1986.

Детские песни: для детского 4-х голосного хора: Люблю свой край родной. Стихи Г. Виеру, 1978. Часы. Стихи С. Гимпу, 1981. Подснежник. Стихи Г. Виеру, 1981; обработки молдавских народных песен для детского хора a'cappella: Когда мы были в лесу, Поезд, Колыбельная, Баю-баю. 1985; около 30 песен для детей на стихи Г. Виеру, С. Гимпу, А. Чокану, К. Драгомир, Д. Матковски и др.

Музыка к драматическим спектаклям: Чужой. По пьесе П. Кэраре. 1979. Сынзьяна и Пепеля. По пьесе В. Александри. 1982. Последний лист. По пьесе А. Чиботару. Напраслина. И.-Л. Караджале. 1983. Парус на горизонте. Стихи П. Боцу. 1984.

Музыковедческие работы, статьи, очерки, рецензии.

«ПОЛЧАСА ДО РЕЙСА...»



За песни о молодежи и комсомоле
композитору МОВСЕСЯНУ
Георгию Викторовичу (г. Москва)
присуждена премия
Ленинского комсомола 1983 года

Грузинский актер Вахтанг Кикабидзе, стройный, обаятельный, напевал с чуть заметным акцентом с телевизионного экрана:

По аэродрому, по аэродрому,
Лайнер пробежал, как по судьбе.
И осталась в небе
Светлая полоска,
Чистая, как память о тебе...

Песня «Проводы любви» с ее сдержанной и простой (на двух минорных трезвучиях) мелодией, с широким разливом оркестрового аккомпанеента сразу, как это принято писать, «полюбилась миллионам телезрителей». Она (парадокс восприятия!) многократно увеличила популярность киноактера. И стала визитной карточкой дотоле мало кому известного композитора Георгия Мовсесяна, его пропуском на вход в сердца многих и многих слушателей — не только молодых любителей эстрады, но людей разных возрастов. Искренняя и грустная интонация песни покорила и запомнилась сразу.

И даже не столько имя Мовсисяна, сколько его песни становились все более известными в самой широкой аудитории, в бытовой среде.

На улицах, в электричках, туристских автобусах совсем юные ребята распевали под гитару:

Пусть голова моя седа,
Зимы мне нечего пугаться.
Не только груз мой года,
Мои года — мое богатство.

А молодой композитор, вознесенный этими песнями на гребень популярности, по существу еще только вступал на свою творческую дорогу. Иные полагают, что одна яркая песня может сделать композитору имя. Бывает и так. Имя — но не судьбу. Путь в искусство труден и долог. У каждого он свой. Определяют его мера дарования, отпущенного природой, склад характера, цель, которую человек перед собой ставит. И еще — способность самооценки.

Георгий Мовсисян знает свои возможности. К себе, своей работе относится с полной мерой понимания, к своим песням — с ясным критерием их достоинств и слабостей. А иногда и с удивлением, почти наивным: получилась песня! Зажила полной жизнью, счастливая у нее оказалась дорога!

Какой он Георгий Мовсисян?

По моим личным впечатлениям и отзывам окружающих, — человек доброжелательный, бесхитростный. Очень активный, эмоциональный, напористый и оптимистичный. Склад его характера, образ жизни, всю творческую и человеческую биографию во многом, может быть, более, чем у кого-либо, определила и направила домашняя, родительская среда, атмосфера дома, в котором он вырос.

Георгий Мовсисян родился 2 августа 1945 года в Харькове в актерской семье. Его отец Виктор Артёмович Мовсисян был «мастером художественного слова», чтецом, артистом Харьковской филармонии. Братья отца — драматические актеры. В большой коммунальной квартире, где жили Мовсисяны, всегда былолюдно. Отец возвращался из гастрольных поездок, собирались друзья, обсуждали театральные премьеры, музицировали. Это был настоящий актерский дом, шумный, немного безалаберный, но веселый и дружный. Слово «гастроли» было для мальчика привычным. Яркие афиши на стенах, отцовский чемодан, стоявший в углу комнаты, притягивали, манили куда-то вдаль...

Мать Георгия, как многие матери, решила, что сын станет скрипачом. Повела его, семилетнего, в музыкальную школу. Однако при первом же прослушивании они потерпели фиаско: педагоги заявили, что у юного Мовсисяна нет абсолютного слуха, не развито чувство ритма. Мать, однако, была убеждена: «Талант-то есть, нет знакомств!» А ему эта неудача была только в радости: занятия музыкой, тем более серьезной, тем более на скрипке — вовсе не отвечали его намерениям. Однажды отец привез из очередной

поездки аккордеон. Товарищ отца, пианист, аккордеонист и педагог Валентин Курашов попробовал учить мальчика, и оказалось, что слух, ритм, музыкальная память — все есть! И ловкость, и увлеченность. Стал Георгий заниматься в кружке художественной самодеятельности Харьковского дома учителя. Родители часто бывали в оперном театре, брали его с собой. В Харькове слушал он «Риголетто» Верди, «Пиковую даму» Чайковского.

Некоторое время Виктор Артёмович выступал от Ялтинской филармонии, брал с собой на гастроли сына. Знаменательным событием было для мальчика участие отца в спектакле-концерте «Пер Гюнт» Г. Ибсена — Э. Грига, осуществленном в Ялте замечательным дирижером Натаном Рахлиным. Отец репетировал партию чтеца, а Георгий на аккордеоне аккомпанировал ему — играл танец Анитры, песню Сольвейг, оркестровые тутти — все по слуху. Десятки раз повторял свою партию, пока отец учил текст. Это была его первая артистическая работа, хотя и только репетиционная. А когда отец был назначен директором Кемеровской филармонии, Георгий поехал к нему в Сибирь. Там он поступил в Кемеровское музыкальное училище, проучился один год в классе аккордеона и понял, что этот инструмент — «его призвание».

Георгий мечтал о Москве. Там, в Училище имени Гнесиных, он знал, было отделение народных инструментов. Мать, конечно, сокрушалась: что за профессия — баянист? Посмотри на Роберта! Старший брат в то время учился в медицинском институте, (теперь он кандидат медицинских наук). Но Георгий решил твердо. Да и не сиделось ему на месте — юность, жажда увидеть разные города — тянули неудержимо.

Он уезжает в Москву, поступает в Училище имени Гнесиных в класс аккордеона Владимира Николаевича Мотова. Однако серьезная музыка «настигла» его и здесь. Приходилось учить сочинения Скарлатти, Баха, Дебюсси, Грига, Хачатуряна в переложении для аккордеона. Успехи он делал отличные. Будучи студентом училища, Георгий Мовсесян принял участие в конкурсе артистов эстрады и завоевал диплом.

Он становился артистом. О композиторской деятельности тогда и не помышлял — актерская кровь бурлила в жилах, звала в далекие края, на гастроли. Аккордеонист — профессия дефицитная. Его, студента училища, стали приглашать на разовые выступления от Москонцерта и на Мосфильм, на озвучание деревенских эпизодов. Бывало, звонил кто-нибудь из музыкантов Эстрадного оркестра радио (оркестра под управлением Ю. Силантьева):

— Жора, можешь прийти на запись? У нас тут аккордеонист нужен.

Он приходил — а оказывалось, что надо играть не только на аккордеоне, но и партию челесты, электрооргана. Он и виду не подавал, что садится за челесту впервые, а электрооргана и в глаза не видал; тогда электроинструменты были вновь, только входили в эстрадный обиход. Особенно интересной была работа в кино, сложная, по-своему виртуозная. Ему повезло на хороших людей.

Очень помогали ему прекрасные музыканты аккордеонисты — Борис Тихонов и особенно Вячеслав Семенов. Когда появлялся в оркестре кинематографии высокий черноволосый парень, оркестранты говорили Семенову: «Твой Жора пришел». В оркестрах радио и кинематографии учился он навыкам ансамблевой игры, чтению с листа, освоению эстрадного репертуара. Бывало, приходилось ему в концертах играть «под ножку» в хореографических номерах. Первое время «цеплялся за Тихонова», как рыба за крючок, потом освоился. Появилось счастливое чувство артистической свободы.

Окончив в 1964 году училище, Мовсесян получил диплом, в котором значилось: солист-аккордеонист, педагог ДМШ по специальности аккордеон, руководитель оркестра. По окончании училища он был призван на срочную службу в ряды Советской Армии. Службу проходил в Ансамбле песни и пляски Московского военного округа, в просторечьи — «Ансамбле Баблоева».

Полковника Сурена Исаковича Баблоева и его ансамбль знали в Москве все музыканты-призывники. Попастъ к Баблоеву почитали за счастье. Его самого боялись, как огня. Баблоев был грозен, вспыльчив, отходчив. Дисциплина в ансамбле была по-армейски суровой. За малейшую провинность, фальшивые ноты или плохо заправленную гимнастерку, Баблоев лишал увольнительных, а то и еще построже наказывал. Исполнительский уровень ансамбля был очень высок, репертуар ярко, разнообразен. Ансамбль выступал на парадах, праздничных концертах, много гастролировал. Таким высокопрофессиональным коллективом он остался и поныне, после кончины С. И. Баблоева (Им руководит сейчас народный артист РСФСР подполковник В. П. Гордеев).

В ансамбле какая работа главная? Играть безупречно, учить новый репертуар. Но и еще делать аранжировки песен, транспонировать, переписывать партитуры, расписывать партии. И сроки жесткие: за одну ночь, за сутки. И тут не возразишь, что, мол, трудно, мало времени. Старшина так зыкнет: «Рядовой Мовсесян, выполняйте!». Это была суровая, но отличная школа.

И тут Георгию повезло на хороших людей. Помогали товарищи, пришедшие в ансамбль после консерватории, особенно Давид Тухманов, к тому времени окончивший институт имени Гнесиных и обладавший солидной подготовкой. В ансамбле не только ходили строем, таскали тяжелые «кофры» с реквизитом и инструментами, не только чистили тоннами картошку, драили полы и стены в «коробочке» — так называли солдаты казарму, в которой жили, — она находилась в старинном здании екатерининских времен. Главным делом и радостью были концерты в Домах офицеров и воинских частях. Ездили в Калугу, Тулу, в города Подмосковья. Ансамбль (слава его была велика!) не раз побывал и за рубежом — во Франции, Бельгии, Италии, Люксембурге. Первые впечатления от городов и стран остались незабываемыми на всю жизнь.

Товарищ по ансамблю Давид Тухманов, яркой одаренностью которого Мовсесян восхищался, писал музыку в основном по «заказу

Баблоева» — марши, военные песни. Георгия, уже поднаторевшего в аранжировке и переложениях чужих песен, потянуло написать свою... 1965—1967 годами помечены песни «Дороги», «А тогда мне исполнилось восемь», «Ямщики». Это были песни-подражания. За свою недолгую еще музыкальную жизнь из всего, что слушал, наигрывал сам, Георгий Мовсесян искал и выбирал близкое себе по духу направление, свои ориентиры. Они находились в русле советской послевоенной песни, той, что теперь принято называть традиционной.

— Мне и тогда, и до сих пор близок и дорог стиль песен Бориса Мокроусова, Матвея Блантера, Марка Фрадкина, Яна Френкеля, Эдуарда Колмановского и, безусловно, Александры Пахмутовой, их я считаю своими духовными песенными учителями, — скажет позже Мовсесян. — «Стиль «рок», и «бит» мне менее близки. Это не мое. Вот до сих пор люблю песню своего детства «Там вдали за рекой» — проникновенную, бесхитростную. Так бы мне хотелось писать. Мне близок стиль традиционной песни, мне кажется, она живет и будет жить всегда, потому, что выражает глубину народного чувства.

В русло этого направления, где уже плавали большие корабли, он и направил свою маленькую, но смелую лодочку.

Окончив службу в армии, в 1968 году Мовсесян поступает в Институт имени Гнесиных, но после второго курса оставляет учебу. Вероятно, это было ошибкой, о которой он позже будет сожалеть, но тогда его неудержимо влекла эстрадная стихия. С 1969 года он — артист Москонцерта, солист и концертмейстер инструментальной мастерской. Он молод, полон энергии и жажды выступать. Начинается гастрольная жизнь. Он работает в ансамбле, сопровождавшем концерты молодого Иосифа Кобзона, с которым подружился еще в училище им. Гнесиных, делает для ансамбля аранжировки, играет сам.

Точкой отсчета в композиторской биографии Мовсесяна стал 1977 год и две песни: «Березы» на стихи П. Бровки — ее спела Анна Герман и «Мне доверена песня» («Это песня твоя и моя») на стихи Л. Ошанина, прозвучавшая на телеконкурсе «Песня-77».

Я хочу, чтобы с песней был каждый знаком
В дальнем поле, в горах и в цеху заводском.
Как металл кузнецу, как солдату ружье,
Мне доверена песня — оружие мое.

А вскоре началась подготовка ко Всемирному фестивалю молодежи и студентов в Гаване, и Мовсесян вместе со Львом Ивановичем Ошаниным, человеком чутким на молодые дарования, начали работать над фестивальной песней. Они написали «Это говорим мы!».

Песня эта, броская, плакатная, прозвучала в передаче «С добрым утром!», затем по каналу радиостанции «Юность». Ее заметили, отметили. ЦК ВЛКСМ решил послать песню и ее автора на фестиваль в Гавану. Все восемнадцать дней пути теплохода «Шота Руставели»

молодые советские делегаты пели эту песню, а затем запел и весь гаванский фестиваль. Особенно полюбился молодым посланцам планеты ее энергичный битовый припев:

Куба далека, Куба далека — Куба рядом!

Георгий Мовсесян завоевал в Гаване звание лауреата фестиваля — первое свое звание.

Молодой композитор подружился с комсомолом, да и характер у него был деятельный активный, темпераментный. Он жаждал своим искусством внести посильный вклад в дело, которым жила в те годы молодежь страны. Строился БАМ, гудели цеха КамАЗа, в холодной «стране Тюмени» молодежь добывала из-под земли нефть и газ, готовился к строительству новый гигант — химический комбинат в Тобольске. Георгий Мовсесян по путевкам ЦК комсомола едет на молодежные стройки, в воинские части, участвует в музыкальных фестивалях в нашей стране и за рубежом.

Десятки городов, практически все молодежные стройки, Сибирь, Североморье, Дальний Восток, юг и север европейской части страны — такова география его маршрутов и выступлений. В 1978 году он вместе со Львом Ошаниным и группой писателей побывал в длительной поездке по Дальнему Востоку, в портах и на кораблях Краснознаменного Тихоокеанского флота. Не успевали они выступить в порту, как их уже ждал катер и отвозил на рейд, на один из кораблей, затем на другой, третий.

— Дома, в Москве, я не выдержал бы ни за что такого темпа, а тут — до восьми встреч в день! Мы ощущали необычайный интерес у слушателей к искусству, и это удесятряло силы, хотелось непременно создать песни об этих удивительных людях!

И он написал целый морской цикл: «Мы вышли в море», «Хотят ребята в моряки», «Песенка о Находке», «Тихоокеанская», «Я пошел, как в песню, в рыбаки».

Мовсесян — человек эмоциональный. С особым чувством наблюдал он за возвращением кораблей. Он стоял среди женщин и детей, ожидавших на берегу моряков; их радость, слезы, глубоко взволновали молодого человека. Ему захотелось написать о тех, кто ждет, не спит ночами. И написал «Это море» (стихи И. Шаферана), а позже — другую, о женском ожидании, женской верности, «Жены космонавтов».

И еще одна памятная поездка — в Могот, поселок на БАМе. Тогда вместе с бригадой радиостанции «Юность» и ребятами из ЦК Комсомола он поехал к самым первым строителям БАМа. От Тынды летели самолетом на север, в Якутию. Глухая тайга под крылом, и лишь внизу цепочка далеких огней. Могот — поселок-пионер, один из первых на трассе БАМа. Он находится между Тындой и Беркакитом. Ехали-автобусом, потом дорога кончилась — пересели на трейлер, потом — на бульдозер. Добирались по тайге болотами, дорога казалась бесконечной...

Зато с каким радушием встретили посланцев Москвы строители! Тут же привели в «киноконцертный зал» — это была десятимест-

ная большая палатка. Георгий провел с ребятами несколько дней, ходил с ними на работу, а вечером в палатке пели под гитару, танцевали в валенках и полушубках. Позже в центре Могота построили клуб, назвали его «Багульник», там побывали многие известные и прославленные поэты, музыканты, в том числе американский певец Дин Рид.

И вот вместе с Ошаниным Мовсесян прилетел туда вторично, уже специально к своим друзьям-моготцам. И снова вместе со всеми Георгий ходил на работы, снова звенели в клубе песни, гитара, смех. Композитор и поэт привезли в подарок моготцам новую песню, которая стала гимном строителей этого участка дороги:

Необжитое — обживем,
А пока что под кедром старым
Две палатки и три гитары
Новым городом назовем!

Так она и называется эта песня — «Две палатки и три гитары». А Георгия Мовсесяна зачислили почетным членом бригады Героя Социалистического Труда Владимира Григорьевича Новика — это было его вторым почетным званием. Он становился певцом комсомольского племени. Эту прекрасную традицию писать о молодежи и комсомоле, надежде и опоре страны, закладывали еще в 20-е и 30-е годы выдающиеся советские композиторы, создавая такие шедевры, как «Орленок», «Катюша», «Партизан-Железняк», «Каховка», «Марш энтузиастов» — их авторов и называть не стоит, они всем известны. В 60-е годы яркой звездой на музыкальном небосклоне вспыхнул талант комсомольского композитора Александры Пахмутовой.

Мовсесян стремится продолжать эту традицию. Ему помогают природная одаренность и постоянное общение со своими героями, молодыми строителями, моряками, студентами. Но природа его таланта лежит скорее в сфере лирической, проникновенно-доверительной песни. Есть у него и броские, плакатные, маршевые, однако сила композитора — в теплом, душевном излиянии. И наиболее удачные из его песен, не только любовные, жанровые, но и гражданственные, также проникнуты теплым светом лирики. Мелодии их просты, легко запоминаемы, они идут от традиций советских военных и послевоенных песен, а также от тех, что широко и повсеместно распространились в среде молодежи 60-х — 70-х годов от, так называемых, самодеятельных, или авторских песен. За создателями их прочно закрепилось звание «современных бардов».

Мовсесян слышал их немало в своих поездках, у костров строителей, в палатках геологов, в студенческих клубах, на корабельных стоянках. Радиостанция «Юность», с которой он теперь активно сотрудничал, поручала ему аранжировки авторских песен. Он познакомился и подружился с их авторами, журналистами Юрием Визбором и Борисом Вахнюком. Вместе с Вахнюком написали целый ряд молодежных песен. Но от «бардовских» их отличал более сложный мелодический рисунок, умение строить форму, знание

законов оркестровки, гармонии, то есть попросту — профессионализм, тот самый, которого у бардов не было. Однако «авторская песня» оказала несомненное влияние на склад и характер произведений самого Мовсесяна.

— Мне по душе бардовская исповедальность, умение негромко и лирично рассказать о самом главном, — говорит композитор (Ленинская смена. 1984. 14 марта).

Важную роль в развитии Мовсесяна как композитора сыграло его содружество с такими поэтами, как Л. Ошанин и Р. Рождественский. Особенно Рождественский, признанный мастер не только поэтического, но и «музыкального слова». Одна из песен, которую они написали вместе, называлась символически — «Начало». Работали над ней в условиях вполне необычных — на том самом теплоходе «Шота Руставели», который вез их на фестиваль в Гавану.

Как будто в океан могучие ветра
Нас вынесли,
И оказалось вдруг — мы выросли,
уже мы выросли.
Доказывать пора, доказывать,
На что годимся мы...

Для Мовсесяна эти слова тоже были тогда символическими: начало пути, непростого, не всегда удачливого. Надо было доказывать, на что способен. Но самой известной и лучшей стала песня Мовсесяна — Рождественского «Родимая земля»: она наполнена глубоким сыновним чувством. Проникновенная мелодия запева, не меняясь в припеве, как по ступеням, поднимается вверх, создавая ощущение непрерывности мелодического тока.

Своеобразно поет — скорее проговаривает ее сам автор¹. Диск «Поговорим» выпущен фирмой «Мелодия». Задумчивое речевое интонирование сопровождается раскатистыми и своеобразными «волнами» оркестровки.

Родимая земля, дорожке нет земли.
Тепло ее в душе у нас хранится,
Особенно, когда она от нас вдали,
Когда она всю ночь тихонько снится.

О. Б. Фельцман сказал о песнях Мовсесяна: «Я не помнил их по названиям. Но стоило посмотреть клавиры, и они все «спелись» сразу. Песни его звучат уверенно, они отличаются чувством современной жизни, гражданственности, душевной достоверностью».

Несомненную одаренность, яркость мелодической сферы, удачи в фактуре и ритмические находки отмечал в ряде песен Мовсесяна и Е. Э. Жарковский².

¹ Прием *Sprechstimme* — полуговор-полупение, когда голос скользит по звукам, не задерживаясь на определенной высоте.

² На обсуждении творчества Мовсесяна при вступлении его в Союз композиторов СССР в 1981 году.

Со времени Гаванского фестиваля прошло больше десяти лет. Нельзя сказать, что в период этот композитором написано много. Мовсесян пишет музыку, песни чаще всего по заданию — радио, кино или по случаю — к фестивалю, празднику. Как правило, его песни — результат поездок и встреч с молодежью. В его не очень большом творческом багаже можно выделить песни гражданственные: «Это говорим мы», «Мне доверена песня», «Москва за нами», «Все, что мы отдадим», «Родимая земля», «Память», «Легенды расскажут», «Я родился на этой земле», «Ветры», «Сможем выстоять снова». В них присутствуют и широкий распев и речитатив, мускулистый ритм и даже плакатность. Но, как уже говорилось, сила Мовсесяна — в лирике. И потому песни «Родимая земля» и «Память» в этом разделе лучшие.

«Родимая земля» — лирическое признание в любви Родине. Исток ее — в песнях Соловьева-Седого, таких, как «Вечер на рейде», «Подмосковные вечера». А «Память» — скорее песня-манифест (выражение критика М. Бялика). Открывается она как бы отрешенным воспоминанием, размышлением, но уже со второго куплета переходит в суровый солдатский марш. Требовательно, грозно звучат строки припева:

Память, память, ты ведь можешь, ты должна
На мгновение эти стрелки повернуть.
Я хочу не просто вспомнить имена,
Я хочу своим друзьям в глаза взглянуть,
Память!

И засурдиненная труба — символ героики и вечного боя вторит им издалека. Тут «работает» (не впервые и не у одного Мовсесяна!) традиция пахмутовской «Тревожной молодости», ее «героический минор».

Посмотреть в глаза — и глаз не отвести,
Уставать, шагать и снова уставать.
Дай мне волю до конца тебя нести,
Дай мне силы ничего не забывать —
Память! Память!

Второй круг песен — жанровые. Тут налицо преимущество и продолжение «бардовской» традиции. Музыка проста, иной раз примитивна, построена на простых гармониях, в аккомпанементе — гитарные отыгрыши. В вокальную партию и особенно в содержание песен властно вторгается круг образов Владимира Высоцкого (не полный, разумеется). Отважные ребята, шоферы, рыбаки, геологи, которым все нипочем: мороз и пурга, крутые виражи горных дорог и даже измена любимой.

Вот «Монолог шофера». Рождественский умело стилизует текст в духе «авторской песни» и стихов В. Высоцкого.

Еще нам до ночлега — будь здоров!
Стекло в дождинках, словно в каплях пота,
Один чудака сказал про шоферов:
«Им что? У них сидячая работа».

Да, ладно. Ну, подумаешь, сказал...
Есть люди, обо всем по слухам судят.
И все же я его с собой бы взял
В обычный рейс, хотя б на десять суток...

Нарочито просторечные словечки и словосочетания: «балаболка» и «профан», «пусть побуксует ежели не трус», «я еду и смотрю свое «кино». «Нам что? Мы — шофера!» Подчеркивают облик «работяги», но в то же время ясно, что человек он сильный, верный, отважный. Романтика и проза работы водителей тяжелых машин на дальних перегонах, их мужество и бравада — все в стихах. Композитор пользуется знакомой бытовой интонацией (в припеве даже неувлимо напоминающей одну из одесских песенок). Однообразие повторяющейся мелодии, монотонный «дорожный» ритм, скромный аккомпанемент ансамбля, «приправленный» синтезатором, имитирующим кларнет в верхнем регистре — все это создает ощущение дороги и едущей по ней тяжелой грузовой машины. Музыка не связана с содержанием текста, он живет автономно, как часто в авторской песне. Стилистика «под Высоцкого» еще более подчеркнута авторским исполнением: речитатив, интонированная речь с неким ухарством.

Но если в «Монолог шофера» достаточно этого «дорожного» настроения — все-таки песня! — то в «Байкальской балладе» хотелось бы большей индивидуальности, большего мелодического разнообразия. В «Монолог шофера» история Володи Чумакова, погибшего за рулем, упоминается, как бы походя, вскользь. В «Балладе» драматический сюжет — основа песни: на маленьком катерке, терпящем крушение, оказалась девушка, случайная пассажирка, и команда во главе с капитаном решает отдать ей единственный «якорь спасения» — мачту. Вместе с девушкой отправляют они на берег последние свои прощальные письма.

Баллада традиционно трехчастна: 1-я часть — повествовательная, рассказ о случившемся. Средняя — «четыре письма», в которых раскрываются разные человеческие характеры, четыре прошлые судьбы — и одна у всех сейчас, в этот трагический момент. Заключение повторяет характер 1-й части. В нем разрешение «сюжета»: девушка обнаружена вертолетчиками... Музыка Баллады построена на одной нехитрой попевке: в первой части она являет собой один повторяющийся куплет. В средней части композитор находит интересный прием: разнообразит мелодию сменами метроритма в зависимости от характера каждого персонажа: то застенчивого, то ухарски-отчаянного, то сосредоточенного. В заключении тот же музыкальный материал несколько высветляется. Однообразие мелодии и бряцающего гитарного аккомпанеента выручает выразительное авторское исполнение. Здесь, как и в «Монолог шофера», вся нагрузка — на текст, содержание. А ведь мог бы композитор сделать из этой театрализованной сюжетной песни средствами самой музыки сочинение острого драматического накала и непохожее на сотни бардовских песен!

Та же «бардовская» тема и интонация в песне «На твоей

свадьбе». Здесь в качестве гостя присутствует, да нет — царит! — бессмертная «цыганочка», но трансформированная достаточно тактично.

Третий круг — песни любовного, интимного содержания или песни-размышления о жизни. В них композитор часто использует современную танцевальную ритмику, «простейшие ходы, привычные жанрово-стилевые формулы». Но в пределах этих формул Мовсесян находит свою интонацию и атмосферу песни, в чем помогает ему точная оркестровка: то ВИА, то эстрадный ансамбль, то оркестр. Здесь — доверительность без слащавости, горечь без надрыва. Чувство меры композитору не изменяет, меры и вкуса. Кем-то замечено, что у Мовсесяна песни «мужские» и женщины-исполнительницы их почти не поют. Я бы добавила: мужественные. Ведь мужественные — не обязательно суровые, грозные, могут быть и нежные. Среди лучших — «Проводы любви» (М. Танич), «Мои года» (Р. Рождественский), «Поговорим» (И. Шаферан), «Вы мне нравитесь» (И. Шаферан). Последняя — в духе романсавальса: русская традиция, широко используемая советскими авторами. И стихи нежные и уважительные, в них — и горечь, и грусть, и примирение:

Я стараюсь не думать о Вас,
И от грусти никак не избавлюсь,
Вам, конечно, спокойней сейчас,
Вы мне нравитесь — я Вам не нравлюсь.

.....
Через год или несколько лет
С этим чувством я, может быть, справлюсь,
А пока — бесконечный сюжет:
Вы мне нравитесь. Я Вам не нравлюсь.

Каждый куплет, как и полагается в гитарном романсе, отделен от следующего отыгрышем-прокладкой.

Муза Мовсесяна бесхитростна, безыскусна. Нельзя сказать, что мелодии его всегда оригинальны, сложны, ни на что и ни на кого не похожи. Но как заметил критик, «абсолютная уникальность, ни на что не похожесть так же противопоказана песне, как и абсолютная пошлость, банальность». (Л. Генина. С песней наедине // Сов. музыка. 1978. № 3). Мовсесян не только не банален — он не сбивается на дурной вкус, развязность, «цыганщину», что часто бывало свойственно «бардовским» песням. Его песни, лирические, гражданственные, обнаруживают не только душевность и теплоту, но и профессиональный подход к материалу, форме, чуткость музыканта к новому. И конечно — горячий интерес к жизни и душе современного, особенно молодого человека.

В 1983 году Георгию Мовсесяну была присуждена премия Ленинского комсомола.

Как живет, как работает сегодня Георгий Мовсесян?

Большую часть времени он по-прежнему проводит в дороге, в поездках. Выступает теперь с большими эстрадными оркестрами: ленинградскими, московскими, киевскими. Но если нет оркестра

или рояля (в глубинке, в строительном вагончике, в рабочем клубе, где он частый гость), тогда помогает старый друг аккордеон. Композитор сам поет свои песни. Его исполнительская манера — еще один пример вкуса и артистизма, конечно, наследственного: он умеет в песне высветить сюжет, расставить смысловые акценты, укрупнить кульминации. Кстати, дикция у него отчетливая, и поет он без завываний и крика, скорее проговаривает, доносит текст мягко, доверительно, как бы обращаясь к своим лучшим друзьям.

Не раз выезжал он за рубеж в составе концертных групп, направляемых ЦК ВЛКСМ с нашими спортсменами на Олимпиады. Считают, видимо, что Георгий Мовсесян — человек веселый, да и песни у него такие же, как он сам, добрые — поможет нашим ребятам победить в соревнованиях. Он побывал в Финляндии на фестивале советско-финской дружбы, на зимней спартакиаде в Лейк-Плсиде (США), подружился с Ириной Родниной, Александром Зайцевым, Владиславом Третьяком, Майей Чибурданидзе. Как старого приятеля, с радостью встречают Мовсесяна и в Звездном городке, там у него тоже друзья: Светлана Савицкая, Петр Климух, Леонид Попов.

Летом встречаю его около Дома композиторов:

— Куда собираетесь, Георгий?

— Точно не знаю, но, кажется, на Всемирную универсиаду в Японию. А потом, возможно, в Никарагуа, ведутся переговоры¹. Но вот в Красноярск на фестиваль советской песни — это уж точно! Еще придется слетать в Тбилиси.

Всю зиму не удавалось его застать: Мовсесян был «на колесах» и в «воздухе». Звоню ему в начале мая:

— Поговорим?

— С удовольствием, но только по телефону. Уезжаю.

— Полчаса до рейса?

— Почти. Вечером в Ленинград. Вернусь в Москву на один день и лечу на концерты в Сочи. Вернусь опять на одни сутки и — в Челябинск, Омск, там пленум Союза композиторов РСФСР и фестиваль. В Москве осяду только в июне.

— Бедная ваша жена!

— Она поедет со мной.

Такая у него жизнь — гастрольная, артистическая. Он сам ее выбрал. И хотя Мовсесяну за сорок — он так же активен, мобилен, доброжелателен и открыт, как в молодые годы. И так же предан песне.

Тогда, в конце 70-х, в грохоте диско-клубов, в долбежке ударных, в напряжении децибел, в ВИАмании, о беде и опасности которой не раз предупреждали наши ведущие музыканты, как тонкие ростки сквозь асфальт, пробивались в наш быт легкие, грустные и веселые «традиционные» песни Георгия Мовсесяна, пробуждали в сердцах людей простые, бесхитростные, добрые чувства. И что

¹ В 1985 году он ездил в эти страны.

особенно важно — обращали молодых людей сегодняшнего дня к живой душе музыки.

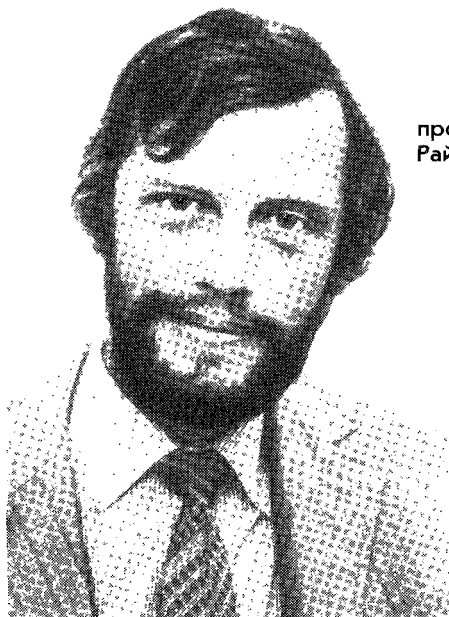
Со времени выхода на телеэкраны песни «Проводы любви» прошло больше десяти лет. Грузинский киноактер Вахтанг Кикабидзе стал режиссером. В 1986 году он поставил добрый, веселый и одновременно грустный фильм (на такие фильмы — большие мастера грузинские кинематографисты) «Мужчины и все остальные», состоящий из семи новелл. Сам снялся в главной роли певца-комментатора событий. Пять песен к пяти новеллам написал Георгий Мовсесян (к остальным двум — композитор В. Михайлов). И снова, как тогда, давно, мы слышим знакомый, с едва уловимым акцентом, голос. По горной дороге, по улице города идет, то удаляясь, то приближаясь, слегка поседевший, но все такой же обаятельный Вахтанг Кикабидзе. Слышится мягкая, как горная трава, ласковая, как ветер, окрашенная грузинской интонацией, пронизанная живым грузинским юмором песня.

Звучит большой эстрадный оркестр: скрипки, синтезаторы, электрогитары. Старая мелодия — новый лад...

ОСНОВНЫЕ СОЧИНЕНИЯ

Вокально-инструментальные произведения. Песни: Дороги. Стихи Б. Вахнюка и А. Землянского. 1965. Мне в ту пору исполнилось восемь. Стихи Б. Вахнюка. 1965. Ямщики. Стихи Б. Вахнюка. 1966. Мы вышли в море. Стихи Б. Вахнюка. 1967. Человеку надо мало. Стихи Р. Рождественского. 1969. Долги. Стихи Р. Рождественского. 1970. София-Москва, Москва-София. Стихи Б. Вахнюка. 1971. Такие дела. Стихи М. Танича. 1974. Жены космонавтов. Стихи Р. Рождественского. 1975. Три дороги. Стихи М. Танича. 1975. Нависну над гитарой. Стихи Р. Рождественского. 1976. Оксана. Стихи Л. Ошанина. 1976. Озеро. Стихи Л. Ошанина. 1976. Синие дожди. Стихи М. Танича. 1976. Плотина. Стихи Р. Рождественского. 1977. Мне доверена песня. Стихи Л. Ошанина. 1977. Снежная песня. Стихи Л. Ошанина. 1977. Весенняя бессонница. Стихи Л. Ошанина. 1977. Рыбачья песня. Стихи Р. Рождественского. 1978. На Северный полюс. Стихи Р. Рождественского. 1978. Это говорим мы! Стихи Л. Ошанина. 1978. Добро пожаловать, Олимпиада! Стихи Р. Рождественского. 1979. Память, память. Стихи Р. Рождественского. Из к/ф «По данным уголовного розыска». 1979. Проводы любви. Стихи М. Танича. 1979. Легенды расскажут. Стихи В. Гина. 1979. Начало. Стихи Р. Рождественского. 1978. Канадец. Стихи Л. Ошанина. 1978. Родимая земля. Стихи Р. Рождественского. 1981. Из т/ф «Несокрушимая и легендарная». 1979.: 1. Свет вечного огня. Стихи Р. Рождественского. 2. Москва за нами. Стихи Р. Рождественского. Родная страна. Стихи В. Гина. 1979. Сможем выстоять снова. Стихи И. Шаферана. 1979. Из т/ф «Правда великого народа». 1982.: 1. Ветры. Стихи Р. Рождественского. 2. Я родился на этой земле. Стихи Р. Рождественского. 3. На твоей свадьбе. Стихи Р. Рождественского. 1981. Монолог шофера. Стихи Р. Рождественского. 1982. Байкальская баллада. Стихи Р. Рождественского. 1982. Вы мне нравитесь. Стихи И. Шаферана. 1982. Это море. Стихи И. Шаферана. 1982. Поговорим. Стихи И. Шаферана. 1982. Телефонный звонок. Стихи Р. Рождественского. 1983. Золотое звено. Стихи Р. Рождественского. Из т/ф «Летопись БАМа» 1983. Не красавец. Стихи И. Шаферана. 1984. Мамаев курган. Стихи Р. Рождественского. Из к/ф «Мужчины и все остальные». 1985; 1. Наши дети. Стихи Р. Рождественского. 2. Отцовская песня. Стихи И. Шаферана. 3. Мне везет. Стихи И. Шаферана. 4. Останься, молодость. Стихи Ф. Лаубе. 5. Мужская красота. Стихи Ф. Лаубе. Наш папа молодец. Стихи Ф. Лаубе. 1984. Ах, эта первая любовь. Стихи И. Шаферана. 1986. Верю. Стихи И. Шаферана. 1987. 70 пламенных лет. Стихи А. Внукова. 1987. Ретро. Стихи Ф. Лаубе. 1987.

ДОМ, КОТОРЫЙ СТРОИТ КОМПОЗИТОР



За музыкально-сценические произведения композитору КАНГРО Раймо Вольдемаровичу (Эстонская ССР) присуждена премия Ленинского комсомола 1984 года

Таллиннский дневник

Raimo Kangro

И н т р о д у к ц и я. Лимонно-желтые «Жигули» с заляпанными осенней грязью боками мчались по Пярнускому шоссе в город. Первая зимняя метель летела им навстречу. Хлопья снега, подсвеченные фарами, разлетались сверкающими брызгами по лобовому стеклу. Был седьмой час вечера. Уже совсем стемнело.

— Дорога-то скользкая, — сказал Раймо Кангро, — вы извините, поедем помедленнее.

Мы возвращались из «деревни» — из загородного дома Раймо. В машине разговаривали мало, казалось, за пять дней моего пребывания в Таллинне все уже выспрошено, услышано, сказано... Но именно в этот вечер по дороге в город Раймо говорил о самом главном: о сути творчества, его смысле и цели, о назначении художника в сегодняшнем мире и о том, как он понимает его для себя лично — на пороге второй половины жизни.

Вернусь к началу, ко времени десятилетней давности, — моего первого заочного знакомства с эстонским композитором Раймо Кангро.

Сначала было только бормотание сонорных — Р, М, Н,— они перекатывались, как горошины в барабане: Рай-мо Кан-гро. Потом появилась фотография: 9×12 — молодое узкое лицо, волнистые, длинные по моде темные волосы, глаза — живые, насмешливые...

Тогда, в 1977 году, Всесоюзное бюро пропаганды советской музыки Союза композиторов СССР (теперь Центр музыкальной информации и пропаганды) выпускало к пленуму молодых композиторов иллюстрированный справочник «Творчество молодых». Мне довелось быть в числе его составителей и редакторов. В разделе Эстонской ССР была эта фотография и список сочинений Кангро. Нам всем очень нравилась там одна строчка: мягкое и звонкое, как птичий щебет, сочетание звуков: «Песни для Лезло». Что это — «Лезло» — название местности или имя ребенка? Мы и понятия не имели. Просто повторяли «Для Лезло»... Это было время, когда к молодой эстонской музыке было обращено пристальное внимание слушателей и критики. Увлекала новизна, смелость приемов и средств вызвала споры. Вслед за талантливыми композиторами среднего поколения Эйно Тамбергом, Яном Ряэтсом, Вельо Тормисом, Яном Коха поднялась молодая послевоенная поросль: Мати Куульберг, Лепо Сумера, Ало Пылдмяз, Куулдар Синк.

«В последнее время в Эстонии выдвинулась активная группа молодых авторов,— писала в журнале «Музыкальная жизнь» критик А. Богданова,— Кангро принадлежит к числу самых интересных из них» (1977, № 1).

А на пленуме Союза композиторов Эстонии в 1976 году председатель его Я. Ряэтс сказал в своем докладе: «Оригинален, хорошо узнаваем почерк у Раймо Кангро. По характерному стремлению к синтезу неоклассической и современной бытовой музыки и соответственно по остроконтрастным комбинациям в звучании мы узнаем сразу же творческую фантазию автора».

«Секрет популярности Кангро,— писал Лепо Сумера,— жизненность, сила, острота и ум музыкального выражения, четкие ритмы, стремительные темпы. Энергия, присущая музыке Кангро, не может оставить слушателя равнодушным. Кангро нашел свой стиль еще в молодости, во времена студенчества — и сразу же стал необходимым эстонской музыке — без его сочинений нельзя ее себе сейчас и представить» (аннотация к пластинке сочинений Кангро, 1982).

Такова была «визитная карточка», выданная коллегами-музыкантами. Мне приходилось слышать сочинения Кангро — его яркий, экспрессивный и радостно-молодой фортепианный концерт, кантату «Откройте двери настежь», написанную к Олимпийской регате, «Музыку в стиле бит» для двух фортепиано.

Музыка Кангро, действительно, не могла оставить равнодушным: в ней был напор и радость молодости, острота современных ритмов, жесткость звучаний и тонкое плетение полифонического письма. Она была интересна и увлекательна одновременно. Теперь в связи с работой над очерком о Кангро мне предстояло

более близкое знакомство с его творчеством и с ним самим. К сожалению (а для меня, наоборот, к счастью), Раймо никак не мог в назначенные сроки приехать в Москву, приглашал приехать к нему. Мне самой хотелось поехать в Таллинн, город, который знаю и люблю с юности. Город свежего морского ветра и туманов под серым небом, веселых черепичных крыш, хитросплетения узеньких улочек вокруг Вышгорода и Ратушной площади. И многоэтажные новых районов — Мустамяэ и Ыйсмяэ. Город, в который можно ехать в любом душевном состоянии: он развеет печаль и напомнит о сказках детства. Дымки над его косыми крышами расскажут о том, что готовят на кухнях. Старый Томас на ратушном шпиле приветливо помажет своим флажком-флюгером, а лабиринты улиц неизменно приведут то к Длинному Герману, то к Толстой Маргарите — старым башням средневековья. И всюду будет звучать роко-чущая, как перекачивание морской гальки, и нежно-воркующая своими растянутыми двойными гласными эстонская речь.

О, Таллинн! Сказочный, сто раз воспетый, прибежище молодоженов и кинематографистов! Того, кто влюбился в тебя однажды, ты уже не отпустишь до конца дней.

День первый. Улица Ыйсмяэ, 56. Моей поездке предшествовала длинная переписка с Раймо Кангро. Сначала он прислал с европейской аккуратностью список своих сочинений. Потом написал так: «Радикулит, которая я получил в Карелии (он отдыхал летом в Сортавале), усложнилось, и я нахожусь в положении, которую легко сравнить с положением Христа на кресте: никаких движений, зато страшные боли»... Эта странная орфография объяснялась тем, что в эстонском языке вообще нет родов (Но зато целых четырнадцать падежей!).

А однажды пришло письмо, написанное другим почерком: «Уважаемая Римма Иосифовна! Извините за долгое молчание Раймо. Он привык к моему секретарству, так как считает, что если в семье есть писатель, то он и должен писать письма. Раймо совсем было поправился, но со своим крестьянским упрямством тайком снова начал заниматься строительством — и опять лежит. Ждет Вашего приезда! С уважением Лезло Тунгал, жена Вашего «героя», который не лежит на лаврах».

И сразу, словно со звоном, отворилась крышка ларчика — вот оно что такое Лезло! Это ей спеты те самые «Песни». Это она тот самый Л. Тунгал, имя которого постоянно стояло в списке сочинений в качестве автора либретто, стихов, переводов. Писательница, ближайший друг, соавтор.

По письмам Лезло и Раймо, живым, остроумным, мне представлялось, что оба они вполне современные ребята, интеллигентные, веселые, дружные. Познакомиться с ними очень хотелось.

И вот я в Таллинне. На вокзале меня встречали оба, Лезло и Раймо. И первое впечатление подтвердило уже созданные в воображении образы. Раймо — худой, длинный, как корабельная мачта, в теплой короткой куртке, с черной шкиперской бородкой, глаза не насмешливые, а спокойно-внимательные, добрые. Нетороплив

в движениях, но не медлителен, а собран. Лезло — очень хорошенькая, круглая, с веселыми, озорными глазами, в модном стеганом пальто и модной зеленой шляпке, подвижная и обаятельная. Лимонные «Жигули» везут нас в новый район — на улицу Ыйсмяэ, в квартиру Кангро.

В рабочей комнате Раймо (как-то не получается написать «кабинет») теснота: рояль, книги, диван, журнальный столик, пластинки в секрете и на столиках, магнитофон, проигрыватель. И два огромных, как океанские раковины, кожаных кресла — гордость Раймо, сделанные по его проекту. Впрочем, в его быту множество вещей сделаны по его проекту и идеям — но об этом позже.

На кухне, на столе, — пишущая машинка Лезло. Она то и дело отлучается туда печатать — работает над либретто для оперы Раймо по мотивам рассказов Карела Чапека.

— Сейчас-то еще ничего, а когда жили в одной комнате — коляска Маарьи стояла на рояле, больше некуда было поставить. А когда родилась Кирке (по-русски Цирцея) работали по очереди: один с ребенком гуляет, другой быстро-быстро пишет... — смеется Лезло. У четы Кангро — трое детей, и все девочки.

В этом доме они работают. В деревенском — живут. Там же в сельской школе учатся девочки. Каждый вечер лимонные «Жигули» отвозят супругов за тридцать километров в Хартюсский район, в деревню Руйла, в дом, который строит Раймо.

Надо сказать, что индивидуальное строительство в Эстонии — одна из активно развивающихся отраслей республики. Строят быстро и дешево из материалов, в основе которых знаменитый эстонский силикальцит, и многие горожане имеют уже отличные красивые, созданные по индивидуальным проектам дома. Проект дома сделал друг Раймо архитектор Лэнбит Хальясте, а Раймо «подкидывал» идеи.

После ужина и непременно эстонского «кофепития» (одна чашка за другой — без счета!) Раймо по моей просьбе включает магнитофон. Список, присланный им, начинает оживать.

Еще до поездки в Таллинн я изучила его со вниманием. Кангро — композитор огромной творческой продуктивности: семь опер, около тридцати камерных инструментальных и вокальных произведений, инструментальные концерты, четыре кантаты, оратория, множество музыки к драматическим спектаклям, кинофильмам, произведения для детей. А ведь ему нет и сорока!

Познакомившись с Раймо поближе, я поняла, что он, несмотря на внешнюю невозмутимость, неторопливость, — в постоянном напряжении, в непрерывном состоянии сочинения музыки, самой разной. Он, как моряк, который после бурного плавания, только сойдя на берег, снова рвется в море — но уже в ином направлении, к иным берегам и землям. Кангро не принадлежит к тем художникам, которые избирают себе одно или два жанровых направления. Он многожанровый. Хорошо это или плохо — тут нет вопроса: такова его творческая индивидуальность. А также результат высокого профессионализма, умения работать в разных «сек-

торах» музыкального круга и живого интереса ко всему, особенно что незнакомо, трудно дается с первого раза.

За несколько дней пребывания в Таллинне постичь сущность творческого облика Раймо Кангро было задачей не только трудной, — невыполнимой, ведь мир художника (да простится мне банальное сравнение) — айсберг: на поверхности девятая часть, а остальное скрыто от взора даже самого дотошного наблюдателя. Но попытаться было необходимо. В этот вечер мы начали плавание по морю, которое условно назвали «Море музыки Раймо Кангро».

Первое сочинение, которое было предложено к прослушиванию, — рок-опера «Северная дева». Это третья по счету опера Кангро. После нее создано еще четыре, и потому рассказ о творчестве композитора уместно начать с жанра, который не только важен для него принципиально, но играет видную роль в развитии эстонского музыкального театра. Добавим, что именно за сценические произведения Кангро был удостоен премии ВЛКСМ.

Сначала была «Чудесная история».

— Почему Вы выбрали для своей первой оперы сюжет из «Декамерона» Боккаччо, да еще столь фривольный?

— А там все фривольные. Молодой был, двадцать один год. Все было забавно. Хотелось сделать комическую оперу, некий «театр в театре». Увлекался идеями Брехта, пытался создать синтез греческой комедии с современной театральностью, с ощущением праздничности, радости бытия, которым проникнуты новеллы Боккаччо, этого гения Возрождения. Между прочим, в новеллах Боккаччо много музыки — она там звучит постоянно. Помните первую новеллу Третьего дня? Сюжет ее в опере несколько переделан либреттистом Кулно Сювялеппом. Крестьянин Мазетто влюблен в красавицу-монахиню Эрмелину. Он переодевается садовником, прикидывается глухонемым и устраивается на работу в монастырь. Эрмелина не узнает своего возлюбленного.

Крутится старая пленка. Эрмелина поет свою меланхолическую арию о том, как скучна жизнь в монастыре. А Мазетто, охая и кряхтя, копает грядки. В действие вступает хор. Он пытается объяснить Эрмелине, кто на самом деле Мазетто.

Финал композитор изобразил хоровым полифоническим эпизодом «под Баха» — каждая пара монахинь, главные герои и хор ведут свой монолог, свою мелодическую линию. Эрмелина наконец узнала Мазетто и бросается к нему, но он уже не согласен принадлежать ей одной — он хочет любить всех женщин!

В конце оперы актеры переодеваются в свои обычные костюмы, давая зрителям понять, что спектакль-игра окончен, все было не взаправду, а истинна лишь настоящая любовь!

«Чудесная история», поставленная в Тарту на сцене театра «Ванемуйне» в 1973 году режиссером Энн Кайсу и дирижером Эрихом Кыларом, прошла с большим успехом — в ней было много юношеского задора, веселой игры, молодости. Затем была рок-опера «Северная дева». Сюжет романтической сказки латышского писателя Карлиса Скалбе «Северная дева» о поисках молодым чело-

веком своей мечты — прекрасной девы, привидевшейся ему во сне, вполне распространенный, бродячий сюжет многих сказок Запада и Востока. Но в нем был необычный для таких сказок свифтовский мотив: Юноша попадает в страну Толстых и Самодовольных. Его кораблик терпит крушение и пристает к Берегу самодовольства. В этой стране — низкое небо, молчаливые соловьи, главная забота жителей — поесть пожирнее, поспать подольше.

Как хорошо наше низкое небо,
Как хорошо, что у нас так туманно.
И небо мешает нам видеть даль.

Либретто Андреса Яаксоо
и Лезло Тунгал

В опере — две основные контрастные образные сферы, два музыкально-сценических полюса. На одном — Толстые и Самодовольные и их глава Пророк; на другом — Юноша и Северная дева. Музыкальные характеристики Толстых грубы, определены: короткие, однообразные мелодические «отрезки», тупые, приплясывающие битовые ритмы. Хор Толстых, восхваляющих свое «низкое небо, которое не дает нам никуда стремиться», ужасает Юношу. Но он слышит вдали нежную и романтическую арию Девы — символ мечты и красоты.

Если ты смел — иди в путь,
Если ты смел — найди меня!

В арии и музыкальных характеристиках Юноши и Девы ощущаются ладовые основы народной эстонской музыки, оркестровка сцен прозрачна и легка, возникает ощущение овечьего дыма морского пейзажа. Действие развивается. Юношу пытается обольстить грубая и похотливая Дочь Пророка, но он с ужасом отвергает ее. Толстые то уговаривают его забыть свою Деву и остаться с ними, то угрожают. Юношу бросают в тюрьму, грозят выбросить в море, над ним учиняют суд. К финальным сценам драматизм нарастает, хор Толстяков становится все более грозным, а тема мечты приобретает яркие, мужественные краски. Юноша не сдается. Под хохот, свист, улюлюканье Толстых, под издевательский рок-танец он уходит в море, может быть, навстречу гибели... Но гром оркестра, торжественные звуки органа оповещают, что Юноша разорвал путы «низкого неба» и вышел навстречу свету, красоте и свободе. Таков идейный и этический смысл оперы. К сожалению, «Северная дева» шла в театре «Ванемуйне» (постановщик Ю. Вилимаа, дирижер Э. Ныгене) всего два сезона: участники рок-группы не могли работать только в театре, у них были свои концертные планы и гастроли¹.

— Мне хотелось попробовать свои силы в разных жанровых вариантах: в опере комической, мюзикле, рок-опере. Кроме того, я видел в этом жанре наиболее полные возможности для раскрытия сюжета, — говорил мне Раймо.

¹ «Северная дева» в 1983 году поставлена Каунасским театром оперы и балета. Постановщик Г. Жилис, дирижер С. Домаркас.

После «Северной девы» Раймо продолжил свой эксперимент в области музыкального театра.

— Ушел в другую область — драму идей и страстей. Из сказки — в наше недавнее, но сегодняшнее время. И тема сама продиктовала иное музыкально-сценическое решение.

Вы имеете в виду «Жертву»?

Раймо кивает.

— Хотите послушать?

— Конечно!

— Но, к сожалению, записаны только отрывки.

Мысль обратиться к повести А. Толстого «Гадюка» принадлежала Лезло и оказалась очень удачной.

— Я сразу увидел за фоном эпохи, драматическими событиями гражданской войны — человека, личность, его непростые проблемы. Сюжет привлек меня своим драматизмом, столкновением идей, мировоззрений. И трагедией человека — немного странного, очень чистого и незащищенного перед пошлостью.

Драматургия оперы своеобразна. В ней два действия, пролог, пять картин, разделенных тремя интермедиями, и эпилог. (Либреттист Кулно Сювялепп, стихи С. Есенина и Л. Тунгал). Интермедии — по замыслу автора — это монологи-размышления героини: ее воспоминание о детстве, тоска по утраченной любви, муки безысходного одиночества. Кроме сцен на фронте, в коммунальной квартире, в учреждении, либреттист добавляет сцену в портовом кабачке, где забулдыги и пьяницы пытаются оскорбить Ольгу, а лоцман спасает ее. Таким образом биография Ольги еще более драматизируется.

Премьера состоялась 21 февраля 1981 года¹. Пели ведущие солисты театра. Ставили спектакль режиссер, заслуженный деятель искусств Эстонской ССР Арне Микк и дирижер, народный артист Эстонской ССР, ныне народный артист СССР Эри Клас. Роль Ольги исполняла Лейли Таммель, певица высокой вокальной культуры.

В опере много выразительного пения, особенно в партии главной героини. Уже в первом ее ариозо взволнованно-порывистая, задыхающаяся речь отражает характер страстный, отчаянный... Большая диалогическая сцена объяснения с Командиром раскрывает силу, взрывчатость эмоций и... незащищенность Ольги.

«Опора на жанровость и метрическая свобода отличают музыку оперы в целом, — отмечает критик Д. Дараган. — Многочисленные оркестровые эпизоды, основанные на танцевальных ритмах, усиливают напряженность динамики, упругость синкопированных рисунков, оставаясь жанрово нейтральными. Используя ритмы современной бытовой музыки, композитор строит развернутые сцены. Это не новый для Кангро прием: он один из тех, кто сознательно, последовательно идет на смыкание профессионального искусства с бытовым, пытаясь сгладить существующий между ними разрыв и делает это тактично, мастерски!» (Сов. музыка, 1982, № 3).

¹ Оперу «Жертва» поставил и театр «Ванемуйне» в Тарту в 1987 году.

За шесть лет до этого Я. Рязтс отмечал уже эту, характерную для молодого Кангро стилистическую черту. Композитор остается верен своему принципу, в каком бы жанровом «варианте» он себя ни выражал: рок-опера или драма, инструментальный концерт или оратория.

После «Жертвы» («я был как выжатый лимон — ничего не мог писать полгода») Кангро начинает работу над оперой «Пророк» по роману эстонского писателя Э. Вильде «Пророк Мальцвет», пишет мюзикл «Кот в сапогах» по Ш. Перро. Создает телеоперу по рассказам Карела Чапека.

— Сейчас много споров и дискуссий на тему о будущем оперы. Что Вы думаете по этому поводу, Раймо?

Раймо немногословен.

— Опера, по-моему, не должна стоять на месте. Она — как жизнь, как человечество, должна изменяться, идти вперед. Как? Рецептов тут нет. Думаю, что у нее может быть много обличий и разных. Мне самому хочется пробовать себя в различных жанрах оперы, — снова повторяет он.

Думается, что силы, возможности Раймо Кангро для осуществления себя в музыкальном театре еще далеко не исчерпаны.

День второй. «Песни для Лезло». На следующий день мы едем в Раплу, районный центр в 50-ти километрах от Таллинна. Там проводится «День книги», приглашены детские писатели и композитор Кангро.

После часа пути по живописной осенней дороге — поля уже покрыты первой изморозью, леса притихли и насторожились в ожидании снега — въезжаем в городок. Административное здание Раплуского исполкома районного Совета народных депутатов. Низкая эстрада, кафедра, скамьи амфитеатром. Мягкий свет, цветы. В зале — старшеклассники раплуских школ, любители книги. Сначала, слегка волнуясь и краснея, говорит Лезло. Она рассказывает о своей работе в литературе, о творческом пути. У поэтессы и писательницы Л. Тунгал — восемь поэтических сборников и около тридцати изданных книг (собственных и переводов), преимущественно для детей. В рассказе ее много забавных деталей и эпизодов — по залу то и дело шелестит смех (эстонские дети вообще не взрываются и не хохочут, а именно «шелестят» — результат воспитания.)

Потом к кафедре идет Раймо. Черный костюм делает его еще выше, стройнее. Он рассказывает о том, как стал композитором, почему выбрал эту профессию — трудную, мучительную. Если сложить вместе этот рассказ Кангро с тем, что он говорил позже, в следующие наши встречи, то его автопортрет можно изложить так:

Я родился 21 сентября 1949 года в Тарту, в семье служащих. Отец мой был садоводом. Детей было пятеро: три брата и две сестры. Почему стал музыкантом? Не знаю. В детстве мечтал быть пекарем, очень толстым, и чтобы вокруг меня — облако мучной пыли. (Толстым Раймо не стал, совсем наоборот!).

Дети понемногу учились музыке, кто на фортепиано, а старший

Хельдур даже на трубе. Все они избрали разные специальности. Старшая сестра Эви отвела меня в вечернюю музыкальную школу, приняли в третий класс. Мою судьбу решали встречи с людьми, которым я почему-то был интересен. Первый — Алексей Долгушин, педагог школы и дирижер тартуского театра «Ванемуйне». Он сыграл очень важную роль в пробуждении интереса к музыке, к самостоятельной работе. Жена дяди певица Валентина Хейн привела меня однажды через черный ход в театр на оперу Моцарта «Cosi fan tutte» («Так поступают все женщины») — это было словно в сказке. Я пришел домой и решил написать оперу не хуже, чем у Моцарта. Нотной бумаги не было, разлиновал листок, сюжет родился тут же — «Звезда Севильи» по Лопе де Вега. Но написал только одну тему, больше бумаги не хватило.

Еще одна встреча — пианист Бруно Лукк. Он сыграл очень важную роль в моем становлении как пианиста. Это было, когда я уже учился в Тартуском музыкальном училище. После окончания поехал в Москву поступать в консерваторию, но провалился по сольфеджио. Вот был удар! Но учиться в консерватории решил твердо, вернулся в Таллинн, поступил на хоровое отделение, а через полгода перешел на композиторский факультет к Яану Ряэтсу.

Еще в училище Раймо предпринимал попытки писать музыку — уже не на клочке бумаги, а всерьез, он в то время увлекался Бартоком, Орфом. Однажды ему как одному из лучших пианистов училища предоставили возможность (кстати, первому в училище) сыграть клавирабэнд. Он с успехом исполнил свою программу, особенно второе отделение, в которое включил отрывки из «Микрокосмоса» Бартока¹. На бис сыграл какую-то неизвестную слушателям пьесу великого венгра. Педагоги переглядывались.

— Барток, это ясно, но какой опус?

— Эй, Раймо, что за пьеса Бартока? — строго спросила его педагог Эне Арро.

— Так, нашел одну из 20-х годов.

— Покажи ноты.

— Они у меня дома остались.

Дома, разумеется, нот Бартока не было. Была пьеса студента Кангро.

И еще — встречи и долгое общение, работа с Яаном Ряэтом и Эйно Тамбергом — учителями, которым он всегда будет благодарен за науку, терпение, труд, за то, что сделали его профессиональным композитором.

И наконец, с той, что стала его судьбой, — молодой поэтессой Лезло Тунгал.

После окончания консерватории Раймо работал на Эстонском радио, в фонотеке в качестве... инженера-программиста. В его обязанности входило провести кодирование и обработку на компьютере всей картотеки для составления программ радиопередач.

¹ «Микрокосмос» Б. Бартока — серия из шести тетрадей, в которую входят 153 пьесы для фортепиано.

Однажды в кафе Радиокомитета его подозвала к своему столу приятельница — певица Марье Ааре. Рядом с ней сидела незнакомая девушка.

— Это поэтесса Лезло Тунгал. Пишет тексты песен для эстрадного оркестра. Помнишь, ты написал песню «Ах, уж выпал снег» на ее стихи? Теперь познакомься. Нет ли у тебя подходящей музыки?

А он стоял остолбенело, потом машинально сел, заказал кофе, закурил сигарету.

— Мне бы хотелось предложить Вам мой «Ночной сад», — сказала Лезло.

— Ладно, покажите мне Ваши стихи, может быть, что-то соображу.

С эстрадной песни, которую написали вместе, все и началось. И вот уже тринадцать лет они неразделимы — Лезло и Раймо. Поэт и композитор. И три их дочери. И дом, который они строят вместе.

В 1973 году Раймо призвали в армию. Он служил в Шяуляе, в Литве, в военном ансамбле. А тем временем театр «Ванемуйне» заинтересовался его оперой «Чудесная история». Начались репетиции. Лезло — тогда еще невеста — челнском летала в Шяуляй и обратно с партитурой: туда — пометки режиссера Кайду, обратно — поправки и добавления Раймо. Он писал их в офицерской гардеробной.

После окончания службы Раймо вернулся на работу в Комитет по телевидению и радиовещанию. Лезло много писала — стихи для детей и «взрослую» лирику. Молодые супруги подружились с недавно организованным ансамблем старинной музыки «Хортус музикас», который возглавил Андрес Мустонен. Он и заказал Кангро вокальный цикл, который автор назвал «Песни для Лезло» на стихи поэта Л. Тунгал.

Четыре лирических музыкальных стихотворения — биография их любви.

Все двери всех друзей за мной захлопнулись,
И я иду к тебе, забыв, что было.
Дорогою пустынною и длинною,
И небо сохнет облачно пылью...

нежно и томительно поет первый романс (*Andante doloroso*) женский голос под аккомпанемент виолончели. Страстно, порывисто вступает вокальный ансамбль вместе с инструментальным во втором романсе (*Allegro affettuoso*); Третья песня (*Allegro, dolce*) — кульминация любви, а четвертая (*Vivo*) — ликующее, радостное упоение и восторг.

«Песни для Лезло» полны страстного порыва и нежной томительности, язык их сложен, порой жестковат, порой прозрачно-ясен, их отличают изысканная пластика, контрасты звуко-колористических сочетаний, то пастельно нежных, то насыщенных ярким светом. Интересны они еще и своей драматургией: это не просто четыре

романса, но своеобразная поэма с четко развивающимся сюжетом — от первых робких предчувствий любви до ее ликующего апофеоза.

«Песни для Лезло» (1975) — далеко не первое камерное сочинение Кангро, но, наверное, одно из самых ему дорогих.

— Вот еще одно на эту же тему, — говорит он и ставит новую кассету. — В 1984 году Лезло уехала в туристическую поездку в Италию, а я скучал и написал пьесу для двух фортепиано с итальянским названием «Notturmo nostalgia» («Ночная тоска»).

Эта короткая лирическая пьеса насыщена импрессионистской образностью. Она начинается с картины ночной природы, нежных птичьих трелей. Постепенно образы драматизируются, нарастание звучностей сопровождается остигнутыми ударами в басах — словно перекачиваются мощные волны морского прибоя. Но страсти утихают, тоска слабеет, и птичье пение возвещает утро.

В длинном списке камерных сочинений Кангро преобладают инструментальные: Концерт для флейты и камерного оркестра — блестящее сочинение с отличным использованием виртуозных возможностей инструмента; Квintет для духовых, четыре сонаты для фортепиано, и ряд других. Среди них большую группу составляют произведения для двух фортепиано. Это — результат сначала интереса к его творчеству, потом — известной настойчивости, а теперь уже и прочной дружбы с композитором замечательного фортепианного дуэта заслуженных артистов Латвийской ССР Норы Новик и Раффи Хараджяна. Для них и написал Раймо два Концерта для двух фортепиано и камерного оркестра, Сонату, две пьесы, «Музыку in beat» (в стиле бит).

В одном из недавних концертов мне довелось послушать Сонату для двух фортепиано: Новик и Хараджян — частые гости Москвы. Соната для двух фортепиано в четырех частях — яркое, динамичное, интересное по своему образному содержанию сочинение. Тональный план ясный. 1-я часть — Ретро (Allegro), открывается резкими ударами аккордов и стремительным синкопированным движением «несущегося поезда». В этот мир беспокойного движения вторгается (характерная черта Кангро) лирический эпизод танцевального склада, но эпизод не созерцательно-спокойный, хотя фактура и просветляется, — напряжение продолжает нарастать в том же темпе. Постепенно «движение поезда» удаляется, его сменяют короткие переключки фортепиано, часть заключают короткие «барабанные» удары мажорных аккордов.

Во второй части — Эуфония (благозвучие) — композитор как бы рисует картину неяркой и прелестной прибалтийской природы с ее грустными осенними полями, одинокими хуторами, тихим кладбищем, над которым несется отдаленный звон колоколов (остинато в басах). Эти звуки природы то нарастают, то растворяются в тишине. Простая ясная мелодика окружена таинственными «звучаниями» в духе народных заклинаний.

3-я часть — Псалом и 4-я — Ретро создают как бы два образных «времени» — историческое и сегодняшний день. Удары литавр

в басах, «звучание каннель»¹ (этот эффект создается пощипыванием открытых струн рояля пианистом), воспроизводят картины далекого прошлого, может быть, давних боев эстонцев за свою независимость, горестей родной земли. В эту героическую образность вплетаются звуки псалма (органные наложения), гулкие «колокольные» призывы, удары «литавр». Внезапно этот раздел сменяется быстрым «движением поезда» (преображенная музыка 1-й части), острыми ритмами и построенным на синкопах «подпрыгивающим» танцем народного склада. Заключительная часть сонаты — острые вопрошающие аккорды и после короткой паузы — резкая, отрывистая «точка».

Слушатели с энтузиазмом приняли и «Музыку в стиле бит» для двух фортепиано — произведение напряженное, динамичное, но вовсе не простое по музыкальному языку. В этой пьесе два рояля как бы персонифицированы: их диалог подобен яростному спору мужчины и женщины, которые так и не могут понять друг друга. И здесь Кангро использует многообразные возможности фортепиано как инструмента ударного, смену динамики, сложные ритмические фигурации, быстрый стремительный бег арпеджио и настойчивое «долбящее» остинато в басу. Пьеса заканчивается истаявающим колокольным звучанием как бы успокоением, умиротворением всех страстей.

Концерт для двух фортепиано, струнных и ударных был в своем роде этапным для Кангро. Яркий, динамичный, страстный рассказ о времени, передающий его учащенный пульс, напряженные коллизии. «Не примечательно ли, — писала газета «Сов. Эстония» (1983, 14 янв.), — что концерт, написанный эстонцем, исполняет латвийский дуэт под аккомпанемент литовского оркестра, возглавляемого дирижером Саулюсом Сондецкисом? В этом примета времени, сотрудничества национальных музыкальных культур». Концерт для двух фортепиано был удостоен в 1982 году Государственной премии Эстонской ССР.

Применение остинато, контрастных звучаний, разнообразных звуко-изобразительных приемов (пощипывание, похлопывание по струнам) использует композитор в различных камерных и симфонических сочинениях, но это не «игра в звуки», а последовательная и принципиальная стилевая черта. Так, в Концерте для двух фортепиано рояль создает дополнительный эффект оркестрового звучания — ритмические удары барабана.

Именно в области камерно-инструментальной музыки развивает композитор традиции, заложенные в музыки XX века Бартоком и Прокофьевым. В его сочинениях порой среди хаоса напряженных и острых звучаний возникают нежно-лирические «островки», элементы необарокко (баховские кадансы). Прозрачность изложения и ясность формы сочетается с острой, синкопированной джазо-

¹ Каннель — эстонский народный струнный щипковый инструмент, типа русских гуслей.

вой ритмикой. Синтез классических, академических форм с музыкой быта, с современными ритмами — это принципиальная установка Кангро на «демократизацию» серьезной музыки, на привлечение к ней все большего числа слушателей и любителей и особенно — молодежи.

Вот как отзывается о сочинениях Кангро для двух фортепиано заслуженный артист Латвийской ССР Раффи Хараджанян, участник дуэта-первооткрывателя и первоисполнителя: «Раймо Кангро, по моему убеждению, один из наиболее динамичных, «мускулистых» композиторов не только Эстонии, но и всего прибалтийского региона. Раймо отлично чувствует исполнительское состояние на сцене (помогает опыт пианиста-исполнителя), в его сочинениях нет ситуаций, в которых исполнитель, пользуясь словами С. С. Прокофьева, мог бы «ловить мух на сцене». Прекрасный профессионал, Раймо использует исполнительские возможности на все 100 процентов» (Из письма Р. Хараджаняна автору этих заметок).

И далее: «Для Раймо быть понятым сегодняшним слушателем — но, конечно, без утраты чувства профессиональной ответственности и художнического достоинства — важнейшая задача. Опираясь на бытующие сегодня броские и доступные широкому кругу слушателей интонации, передающие дух, эмоциональный настрой нашего времени, Раймо тщательно отбирает ритмо-интонационные зерна в «поп-музыке» и облагораживает их, подвергает убедительному развитию».

Кангро же излагает свои мысли и задачи примерно так: «Я ищущу в музыке красоту, возможность выразить красоту и осмыслить ее сегодняшним взглядом. Я убежден в неразрывной связи времен и в музыке пытаюсь раскрыть ее сочетанием, соединением элементов так называемого академического стиля с приемами, элементами сегодняшней музыки быта. Все, что было создано в музыкальной культуре человечества, надо не только помнить, но и использовать, но только не топтаться на месте. Меня волнует драматизм, борьба, столкновение чувств и событий, в них я вижу главную суть человеческой жизни, и потому меня так привлекает опера и инструментальный концерт: они своими жанровыми характеристиками уже заранее определяют необходимость конфликта».

— И все же Вы пишете много именно камерно-инструментальной музыки? Почему?

— А я, как портной, — отвечает Раймо, — шью, что заказывают...

Ответ чисто эстонский: и правда, и шутка, и что-то недосказано — догадайтесь сами.

День третий. «И были у них дети»... В 1974 году у Лезло и Раймо родилась первая дочь — Маарья. Через год вторая — Кирке. Заботы о детишках, нежность к ним сразу же включили Раймо в новый, неведомый ранее мир, радостный и не очень понятный. Он начал писать музыку для детей, своих и всех на свете. Еще ранее они с Лезло задумали детский музыкальный спектакль «Игра в оперу». Когда сочинение было готово, его поставила на Эстонском ра-

дио руководитель детского ансамбля Эда Найдера в сопровождении симфонического оркестра Эстонского радио.

Музыка оперы-игры, веселая и лиричная, задорная и живая, в ней есть и коротенькие арии и ансамбли. Всё поют сами дети. По «Игре в оперу» на эстонском телевидении был снят телефильм, а потом она вошла в серию грампластинок «Учитесь слушать музыку».

«Большой интерес вызывает у меня музыка для детей,— писал в интервью журналу «Советская музыка» (1977, № 6) Раймо Кангро,— меня интересуют идеи и традиции детской музыки, в частности педагогические принципы Карла Орфа» (они, как известно, основаны на коллективном музицировании детей с применением специально сконструированных для них музыкальных инструментов.— Р. П.). «Игра в оперу» — практическое применение идей Орфа на эстонской почве.

В ту же серию «Учитесь слушать музыку» вошли песни для детей, написанные на стихи разных поэтов: Г. Сапгира, О. Дриза, С. Маршака, Л. Тунгал. Их поет детский ансамбль в сопровождении инструментального ансамбля «Хортус музикус». При некотором тематическом и интонационном однообразии этих песен, они расцвечены пестрыми оркестровыми красками, игрой тембров, приемами звукоподражания: то пению птиц, то самодельным инструментам, эмоциональными детскими возгласами удивления, восторга, разочарования.

В 1981 году Кангро пишет мюзикл «Кот в сапогах» по сказке Ш. Перро, в 1982-м — цикл пьес для фортепиано под названием «Маленькие истории наших детей». К тому времени старшая Маарья начала учиться музыке.

Детская тема продолжается. В театре кукол были поставлены: пьеса народного писателя Эстонии Ф. Тугласа «Маленький Иллимар» с музыкой Кангро, «Мыши, кот и тетя Мария» по пьесе Ю. Чеповецкого, «Тайна потерянной азбуки» Т. Юлирууса. Не раз в титрах мультфильмов мелькало имя Кангро в качестве автора музыки — веселой, забавной и доброй.

День четвертый. Улица А. Лаутера, дом 7. В Союзе композиторов Эстонии, куда мы приехали, чтобы прослушать некоторые записи, Раймо Кангро — свой человек. Более того, мог бы держаться и поважнее — все-таки секретарь правления. Но он так же, как и всюду — в кафе, на вокзале, с детьми или официальными лицами, — сдержанно-скромен, прост, интеллигентен. Раймо почти десять лет работал в Союзе композиторов в качестве консультанта, был парторгом, секретарем партийной организации Союза, депутатом Таллиннского горсовета трех созывов. Работал в Союзе композиторов, не считаясь со временем, с той же мерой ответственности, с какой работает вообще. Помимо деятельности консультанта, возглавлял комиссию по музыкальной пропаганде, принимал участие в издании рекламной литературы, организации концертов эстонских композиторов в республике, отборе произведений для пленумов, съездов, фестивалей.

— Теперь со штатной работы ушел, «попросился на волю», — шутит он, — надо же когда-нибудь и музыку писать.

Это чистое лукавство: продуктивность Раймо Кангро не ослабевала никогда, ей может позавидовать любой молодой композитор. Мощный пласт его музыки составляет крупная форма — произведения для симфонического оркестра (преимущественно инструментальные концерты) и кантатно-ораториальный жанр. Симфонические сочинения Кангро завоевали популярность не только в Эстонии. Они исполняются во многих городах нашей страны, получили высокую оценку зарубежных критиков. Кантата «Слава победителям» принесла ему не только популярность, но и 3-ю премию на конкурсе вокально-ораториальных произведений 1975 года. Кантата «Мир» (слова Л. Тунгал) — в честь 30-летия Победы — завоевала премию республиканского конкурса, посвященного 60-летию образования СССР. Оратория «Credo» и 2-й скрипичный концерт удостоены премии Эстонской ССР в области музыки. В 1984 году Раймо Кангро было присвоено звание заслуженного деятеля искусств Эстонской ССР.

Но тогда, давно, творческий путь молодого композитора начался с... провала.

В консерватории он написал Скрипичный концерт (1970 г.) Его разгромили, «раздробили в песок».

— Так нельзя писать, это же полная эклектика! Смешение неоклассики и авангарда! Наивная музыка, трюкачество!

Однако Концерт для флейты и оркестра, написанный всего через три года, до сих пор может быть украшением репертуара любого исполнителя: яркая, виртуозная, живая музыка! «Смелый полет фантазии, свежесть музыкальной мысли, юмор» — эти качества отмечала критика.

Уже в Первом фортепианном концерте (1975 г.) проявились ростки будущего стиля Кангро: сочетание классических гармоний и элементов необарокко с приемами бит-музыки. Тонкая детализация, динамические и тембровые нарастания, колокольные звучания в финале. Она, эта «колокольность», как перезвоны лютеранских церквей в полях, как мощный голос колокола таллиннской Домской церкви в праздничный день — еще не раз повторится в его сочинениях.

Два инструментальных концерта: для фортепиано (первый исполнитель Рейн Раннап) и Второй скрипичный (Илья Калер) получили наибольшую известность.

Фортепианный концерт. Мощное оркестровое вступление словно выпускает на волю несущееся вскачь фортепиано. Его жестковатая моторика напоминает раннего Прокофьева. Активное, безудержное движение прерывается внезапно «островком лирики», словно среди бурного моря возникает этот островок покоя и тишины. И лишь басы гулко, оstinатно отбивают такты. Буря в оркестре переходит в хаос, шквальные ветры, глыбы оркестровых волн пронизывают молнии тромбонов. Все сочинение пронизано острой пульсацией, лирическая возвышенность и драматический

пафос сменяют друг друга в каком-то стремительном темпе и внезапно возникает нежная «прелюдийная» тема, но и ее сменяют взрывы и бешеная «скачка» фортепиано. В коде на стихающих звучностях возникают тихие колокольные звучания. Концерт — одно из самых светлых, праздничных сочинений Кангро.

— Я вообще ненавижу смерть, — сказал в одной из бесед Раймо. — Я люблю радость жизни. Человек — гость на земле, но он должен быть веселым гостем.

Второй концерт для скрипки с оркестром (1977) — очень интересное сочинение и тоже абсолютно соответствует принципам Кангро, утверждаемым им для этого жанра: драматизм, накал страстей, борьба, противоборство. Концерт, как и фортепианный, одночастный. В нем достаточно ясно прослеживаются истоки: «бартокианство», которым увлекался Раймо с юности. Оно сквозит в мелодике, и в неоклассицистских «вкраплениях» танцевального склада¹. Образная сфера концерта вызывает ассоциации с ритмами и звуками города. Снова в музыке — сочетание жестких секунд, септим, хроматизмов с ясностью натурального звукоряда. И как в фортепианном концерте, после короткого вступления, словно разворачивается пружина, — вырывается на волю стремительная главная партия. С «реактивной» скоростью несутся триольные пассажи. Лирический средний эпизод концерта напоминает голос одинокого человека в пустом доме: за окнами гулы и грохот города, капли непрерывного дождя (пиццикато скрипки), томительные глиссандо, стоны, возгласы — впечатление трагического монолога.

Динамизированная реприза снова создает поле огромного напряжения, но бешеный этот бег прерывается то настойчивыми и почти наивными в высоком регистре жалобами скрипки (каденция), то судорожными ее метаниями. Три глухих удара в оркестре, как гонг за сценой, оповещают о конце «спектакля», но развязка еще не наступила: последние стоны (на пустой струне) и последний «смертельный выдох...»

И совсем иной характер и образный строй в Простой симфонии, которую скорее хочется назвать «Деревенской» с ее танцевальными и песенными темами, подражанием народным эстонским инструментам, ясностью формы.

Теперь в числе исполнителей произведений Раймо для фортепиано включился молодой талантливый пианист Калле Рандалу, ставший лауреатом на VII международном конкурсе имени Чайковского и победителем конкурса пианистов в Мюнхене (1985 г.) На конкурсе Чайковского Рандалу играл сюиту Кангро для фортепиано.

— А теперь, если не устали, послушаем что-нибудь «кантатное», — говорит Раймо.

Кантата «Слава победителям», написанная к 30-летию Победы, короткое сочинение, в котором особенно впечатляет вторая часть — соло женского голоса — то ли плач по погибшим, то ли воспомина-

¹ Симфонические произведения Кангро чаще всего исполняет его друг и единомышленник дирижер Эри Клас.

ние о жестоких годах войны. Ее обрамляют стремительные и драматичные первая и третья — с участием хора и оркестра.

Оратория «Credo» на текст «Морального кодекса строителей коммунизма» и стихи А. Сийга написана для солистов, смешанного хора, оркестра и бит-группы. «Весь музыкально-поэтический строй сочинения выдержан в характере светло-ликующего, энергичного, открытого высказывания. Размашистые, пружинящие мелодические ходы, динамичные фугато, многослойная фактура — во всем чувствуется молодой напористый дух, порой некоторая угловатость. И в то же время упоение своими возможностями, радость от сознания избытка сил» (Д. Дараган. Сов. музыка, 1978, № 4).

— Я бы хотел, чтобы Вы послушали «Манье».

— Что означает «манье»?

— «Посвящается Манье», ну, по-русски — Мане, Марусе.

Кантата «Манье» написана на народные тексты (обработка Л. Тунгал). В ней — ирония и грусть, грубоватая насмешка и тоска, неизбывная, мучительная. Как и «Песни для Леэло», пять частей кантаты объединяет один сюжет, но на сей раз вовсе не о счастливой любви. Впрочем, и счастливой тоже, но недолгой. Вспоминается цикл Шумана «Любовь и жизнь женщины», только тут женщина эстонская, деревенская, и тоже своеобразный характерный для Кангро «вокальный театр». Вот его пролог:

Мария, Мария, моя сестричка,
Как ты мило поешь!
И хотя у тебя кривые ноги,
Я тебя никогда не забуду.

Быстро проходит детство, когда Манье вместе с мальчиком-дружком ловила в пруду лягушек, и юность, когда звал он ее под яблоню, где такая мягкая трава. И наступает зрелость и разочарование — муж разлюбил ее, потому что она очень много ест! То медленные, в народном духе распевы-жалобы, то короткие речевые реплики и переклички женской и мужской групп хора, страдания и воспоминания, насмешки и шуточные попевки. В музыке кантаты сплетены мотивы деревенских и городских песен, использованы приемы речитатива, монолога, диалога — все обнаруживает незаурядное мастерство Кангро в области хорового письма.

И «под занавес» этого дня слушаем одно из последних произведений — короткую, ярко-экспрессивную и драматичную увертюру «Звон». Как ни проповедует Раймо радость жизни, некий гедонизм и упоение ею, пройти мимо драматических коллизий жизни ему все же не удается.

День пятый. Дом, который строит Кангро.

— Сегодня мы поедем к нам в деревню, — сказал Раймо, — хотите посмотреть, как мы живем?

— Спасибо, разумеется, хочу.

И снова — шоссе, но теперь уже поля вокруг него покрыты первым снегом, зима в этом году необычно ранняя.

— У моих родителей в Тарту был дом и сад на окраине города, —

рассказывает Раймо. — Мы, дети, все очень любили работать в саду: копать, окучивать, поливать. Я всегда мечтал о деревенском доме и очень рад, что теперь у меня есть свой маленький участок в этой большой природе — я как бы часть ее. Лезло тоже деревенская — детство провела в селе Руйла, на хуторе Корьепая, что означает Собачья Ива. Дом мы строим почти своими руками. Я очень люблю физическую работу — таскать кирпичи, воду, работать с деревом, сажать деревья. Вот и моя старшая Маарья уже посадила березку, она растет. Я вообще не выношу этакой «псевдобеспомощности», артистического снобизма и очень рад, что родители приучили меня к труду.

В деревенском доме Раймо Кангро — он до конца еще не оборудован — тепло и уютно. Мы сидим на большой кухне, Лезло и ее мама суетятся у плиты. Подают типичный эстонский обед: луковый суп, свинину с картошкой, кисель с молочным кремом, сладкий пирог и, конечно кофе. Так же тихо и чинно сидят за столом белоголовые девочки. Разговор идет обо всем: и о событиях в мире, о воспитании детей, о преподавании русского языка в эстонских школах и, конечно, о музыке.

— Ну, а кроме музыки и строительства дома, есть ли другие увлечения? — спрашиваю Раймо.

— У вас, журналистов, рано или поздно возникает вопрос о традиционном хобби. Но, понимаете, человек — не геометрическая фигура: работа — дом — общественная деятельность — хобби. Все сложнее. Я люблю поэзию — она помогает мне работать, я люблю сад — он дает мне возможность слышать звуки природы, я с детства увлекался звездами, астрономией, она заставляет меня размышлять о вечности и космосе. Мне жаль, что я не изучал эту науку как следует, ведь космос — это еще одна огромная неведомая жизнь. Астрономия привлекала меня своей непознаваемостью и строгой закономерностью, в этом есть что-то родственное музыке. Ведь искусство — это логика чувств.

К о д а. День промелькнул быстро, мы и не заметили, как за окнами стемнело. Возвращаемся в город. Темную дорогу пробивает свет фар, навстречу, разбиваясь белыми брызгами о лобовое стекло, несется метель.

Вот и завершились пять таллиннских дней, проведенных в общении с композитором Кангро и его музыкой. Удалось ли понять, определить доминанту его художественного облика, главные черты его внутреннего «я»?

За внешним обликом сдержанного, неторопливого, спокойно-радушного, но несколько закрытого человека (эстонская, или, скорее, скандинавская черта?) скрываются мощный темперамент, напряженный, активный жизненный ритм, угловатость линий, неожиданность решений — и, одновременно нежно-лирический, доверчивый настрой души. Эти свойства натуры, как на фотопленке, опущенной в проявитель, высвечиваются в музыке Кангро. И все же может ли кто-то, имеет ли право пытаться проникнуть в тайники существа художника, обсуждать его сомнения, сложности, мучитель-

ные поиски истины и точных решений? Ведь творчество всегда — тайна.

Раймо словно слышит эти вопросы.

— Я теперь много думаю о том, для чего я пишу музыку и для кого. Хочу точно уловить импульс времени, его главную музыкальную тему. К кому обращено мое искусство? Я не могу приспособляться, но в то же время должен быть уверен, что меня услышат. Слушатели — не однородная масса, они разные. Как найти путь к сердцам — пусть не всех, но многих? Потому, видимо, я и стремлюсь сочетать накопленные музыкальным искусством богатейшие ценности прошлого и достижения нашего века — так называемого академического искусства, с музыкой быта. Ведь и ту, и другую создавали люди. Я далек от мысли, что искусство может изменять нравы. На это существуют другие учреждения. Но в наших силах устремлять на людей эмоциональные токи, возбуждающие чувства радости, добра, любви, веры. Эти токи, непрерывно устремленные на людей, и дадут в результате нравственную устойчивость, нетерпимость к злу — любому, исходящему от одного человека, целой группы или даже государства.

— Что Вы собираетесь писать в ближайшее время?

— Магнификат. Кантату для солистов, хора и оркестра. Но я мыслю свое сочинение не в религиозном плане, разумеется, а просто как гимн радости, воспевания жизни, ее красоты.

— Вы романтик, Раймо?

— Нет, — говорит он просто. — Я земной человек, но очень люблю жизнь.

— А чего бы Вы хотели больше всего?

— Хочу быть понятым. Это очень трудно. И еще, — говорит он чуть шутливо, — хочу поехать в Норвегию.

— В поисках Северной деви?

— Да нет, свою Северную деву я нашел. Хочу посмотреть на фьорды, на льды, на северное сияние.

Вот он таков Раймо Кангро. Современный композитор, деловой человек, садовод и романтик. Но прежде всего строитель. Музыка — его дом. Он строит его непрерывно и упорно, точно вычерчивая пространство, возводя из блоков стены, наполняя помещением воздухом, светом, энергией солнца, окружая буйной зеленью деревьев, населяя людьми, веселыми и печальными, страдающими и восхищенными, жившими давно и живущими сегодня — но всегда деятельными, неравнодушными.

Дом, который строит Кангро...

ОСНОВНЫЕ СОЧИНЕНИЯ

Музыкально-сценические произведения: Чудесная история. Комическая опера. Либретто К. Сювалеппа по мотивам новелл Дж. Боккаччо «Декамерон». 1971. Игра в оперу. Робертино. Детские одноактные оперы. Либретто Л. Тунгал. 1975. Северная дева. Рок-опера (совместно с А. Валконен). Либретто Л. Тунгал и А. Яаксоо по сказке К. Скалбе. 1980. Жертва. Опера. Либретто К. Сювалеппа по

рассказу А. Толстого «Гадюка». 1981. Кот в сапогах. Мюзикл. Либретто Л. Тунгал по сказке Ш. Перро. 1981. Сенсация. Телеопера. Либретто Л. Тунгал по рассказам К. Чапека. 1987.

Произведения для симфонического оркестра: Концерт для фортепиано с оркестром. 1975. Простая симфония. 1976. Второй концерт для скрипки с оркестром. 1976. Звон. Увертюра для оркестра. 1983. Симфония *Sincera*. 1986.

Хоровые и вокально-симфонические произведения: Слава победителям. Кантата для меццо-сопрано, смешанного хора и симфонического оркестра. Стихи Л. Тунгал. 1975. *Credo*. Оратория для солистов, смешанного хора и симфонического оркестра. Стихи А. Сийг. 1977. Откройте двери настежь! Кантата для смешанного хора, ударных и духовых. Стихи Р.-Э. Руммо. 1979. Мир. Кантата для смешанного хора и симфонического оркестра. Стихи Л. Тунгал. 1982. Манье. Кантата. Слова народные, обработка Л. Тунгал. 1983. Три песни для женского хора. Слова народные, обработка Л. Тунгал. 1983. *Gaudeo* (Радуюсь). Кантата для камерного хора и инструментального ансамбля. 1987. Бытие. Кантата для солиста, хора и оркестра. 1987.

Камерные и камерно-вокальные произведения: Сюита для фортепиано. 1968. Детское трио. 1969. Концерт для скрипки и камерного оркестра. 1970. Четыре пьесы для фортепиано. 1970—1977 (2-я ред.). Серенада для духового квинтета. 1971. Дивертисмент для камерного оркестра. 1972—1974 (2-я ред.). Вторая соната для фортепиано. 1973. Концерт для флейты и камерного оркестра. 1973. Квинтет для духовых инструментов. 1974. Песни для Леезо. Цикл песен для группы солистов и камерного ансамбля. 1976. Третья соната для фортепиано. 1976. Детская музыка. Цикл детских песен на стихи Г. Сапгира, О. Дриза, С. Маршака, Л. Тунгал, в стиле К. Орфа, в сопр. детского инструментария. 1976. Концерт для двух фортепиано и камерного оркестра. 1978. Маленькие истории наших детей. Цикл пьес для фортепиано. 1982. Концерт для фагота и камерного оркестра. 1982. Соната для двух фортепиано. 1982. Четвертая соната для фортепиано. 1983. Сюита для скрипки и фортепиано. 1984. Тандем. Для скрипки и виолончели. 1985. Комнатная симфония хутора Тууру. Для камерного оркестра. 1985. Второй концерт для двух фортепиано и камерного оркестра. 1988.

Музыка к спектаклям театров «Ванемуйне» (Тарту), Юного зрителя и Государственного кукольного (Таллинн), Рабочего театра Г. Лахти (Финляндия); Беккет, или Божья честь Ж. Ануя, Нашествие Л. Леонова, Маленький Иллимар Ф. Тугласа, Обыкновенное чудо Е. Шварца, Жизнь в цитадели А. Якобсона, Мыши, кот и тетя Мария Ю. Чеповецкого, Тайна потерянной азбуки Т. Юлирууси, всего более 20-ти. Композиция на стихи эстонских поэтов «Человек и море».

Хоровые и сольные песни.

Музыка к художественным и мультипликационным фильмам.

«ЖИТЬ —
ЭТО ОЧЕНЬ
ИНТЕРЕСНО!»



За трилогию симфоний,
посвященных советской молодежи,
композитору **ЧУДОВОЙ**
Татьяне Алексеевне (г. Москва)
присуждена премия
Ленинского комсомола 1984 года.

ТМ Чудова

С Татьяной Чудовой мы знакомы давно, думаю более двадцати лет, с той поры, когда она была еще школьницей, потом студенткой. И всегда при встречах я испытываю восхищение и легкую зависть: какая же красивая, сильная женщина!

«Коня на скаку остановит,
В горящую избу войдет...»

— это про нее.

Она словно и не меняется с годами. Яркий румянец, гладкий лоб, крупная, статная фигура, коса, длинная, темная, убрана в высокий венец¹ — настоящая русская женщина с картин Кустодиева или Петрова-Водкина. А сколько в ней энергии, оптимизма, и не бодряческого, а подлинного, органичного. Кажется, никакие беды, заботы житейские не коснулись этого человека, они у других — не у нее. На самом же деле это вовсе не так.

Наши встречи с ней — на бегу, на ходу.

¹ Впрочем, сейчас она изменила прическу.

— Таня, вы куда теперь?

— В Иваново. На фестиваль «Красная гвоздика».

— Таня, откуда вернулись?

— Ох, знаете, из Казахстана. Очень было интересно.

Это одно из ее любимых выражений — «очень интересно».

Думая над феноменом ее активности и продуктивности, какой-то не женской силы (впрочем, почему не женской? Именно женской!), я прихожу к заключению, что природой ей даны были три превосходных качества: завидное физическое и душевное здоровье, дар постоянного восхищения жизнью и доброта. Нередкие в отдельности они, сопрягаясь, аккумулируют заряд огромной энергетической силы. И заряд этот постоянно создает вокруг себя «оптимистическое поле», переходя, или как теперь говорят, сублимируясь в самые различные сферы: собственное творчество, то есть создание огромного числа сочинений, напряженную педагогическую работу, многочисленные концертные поездки с показом сочинений своих и учеников, общественную деятельность, научно-собираательскую и так называемую личную жизнь — у Татьяны Алексеевны прекрасный дом, где трое детей: Ваня, Анечка и маленький Антошка. И ее хватает на друзей, на помощь каким-то старикам, переписку с разными людьми во многих городах. И еще такое:

— Посмотрите, как это платье?

— Отличное. Очень вам идет.

— Наверно, я транжирка? Но ведь мне необходимо концертное платье!

А почему бы и нет? Сама зарабатывает, весь дом на себе тянет — может себе позволить.

Татьяна Алексеевна Чудова — профессиональный композитор, отличный педагог, верный товарищ, настоящая женщина.

...До войны в Москве, в Большом Тишинском переулке, в старом доме, — он и по сей день сохранился — проживала семья русских интеллигентов, музыкантов Чудовых. Отец Татьяны Алексей Акимович еще до революции окончил Московскую консерваторию по классу скрипки у профессора Г. Н. Дулова. Мать, педагог и исполнительница на домре, руководила оркестром народных инструментов и преподавала домру в Училище имени Октябрьской революции и в доме культуры имени Серафимовича. Алексей Акимович служил в рядах Красной Армии, а позже, овладев самостоятельно игрой на одиннадцати инструментах, не изменил военной профессии — руководил духовым оркестром. Родители были простыми, скромными людьми, друг в друге души не чаяли. В семье царили любовь и музыка.

Таня, первая и единственная дочь, родилась 16 июня 1944 года. Она была поздним ребенком, и на ней сосредоточились все помыслы родителей. Ее не надо было заставлять заниматься музыкой. В четыре года она уже играла на домре и немножко на рояле. Подбирала по слуху, пела, что-то сочиняла. Когда Тане было четыре с половиной года, отец привел ее в Центральную музыкальную школу при консерватории — проверить данные. Принес с собой ее первые

детские сочинения, записанные им самим на полосочках бумаги: это была полька «Тата, Тата, Таточка», какие-то импровизации.

Одна из ведущих педагогов школы Елена Петровна Ховен, человек строгий и резковатый, сказала сразу:

— Нет пяти — ну и что? В «нулевку»! Слух, ритм, память — все отличное.

В шесть лет Таня стала ученицей первого класса ЦМШ.

В архиве Чудовой сохранилась пластинка с любительской записью семейного трио: отец на скрипке, мать на домре, Таня — на фортепиано. Дом Чудовых, гостеприимный, настоящий московский, притягивал людей. Приходили друзья, музицировали. Таня включалась в концерты. Пела тоненьким голоском пионерскую песню маминной юности:

Шел отряд по бережку,
Шел издалика,
А под красным знаменем
Командир полка... Эх... командир полка.

Но особенно она любила воспоминания отца о Петербурге и Москве его юности, о старых прославленных музыкантах. К сожалению, Алексей Акимович не успел вырастить дочь, умер от операции аппендицита, когда ей было девять лет. Они остались с матерью вдвоем.

С пятого класса Татьяна стала заниматься у превосходного педагога, композитора, пианиста, теоретика Льва Николаевича Наумова. Он вел учеников своим особым «стремительным» методом, и за год девочка прошла основы гармонии, голосоведения, «щелкала» задачи, диктанты по сольфеджио писала с первого раза — гармонический слух оказался блестящим.

Таня с самого детства окунулась в стихию русской народной песенности. Бывало, мать дома учила с вокалистами репертуар народного оркестра, и Таня тихонько подпевала из своего уголка: ...«Ой, ходила дивчина бережком, бережком...» Тогда она еще не знала, что этот богатейший «геологический пласт» ей придется копать и разрабатывать всю жизнь.

Консерватория. Она поступила легко, без проблем (1963 год). Вступительные экзамены, особенно по теоретическим предметам, сдавала с блеском. С ней вместе поступали сильные ребята, будущие композиторы Алексей Рыбников, Василий Лобанов. Она не потерялась среди них. И за прочные знания до сих пор благодарна учителям: Льву Михайловичу Калужскому и Ирине Алексеевне Дашковой.

После окончания первого курса одной из первых вызвалась ехать в летнюю фольклорную экспедицию в Брянскую область. Ее руководителями были такие известные исследователи, как Анна Васильевна Руднева и молодые, многообещающие фольклористы Н. Савельева, В. Щуров.

— Ах, до чего же было интересно! — говорит Татьяна Алексеевна. — Представляете, мы набрали на целый пласт дохристианских

языческих обрядовых песен, так называемых гукальных. Их поют в ночь на Ивана Купала. А какая там природа, какие леса! И люди — удивительные!

Молодые фольклористы попали в одну из деревень Дубровского района, на юге области, почти на границе с Черниговщиной. Стали, как водится, ходить из избы в избу, расспрашивать, кто поет? Колхозницы откликались охотно.

— Да вот тетка Маня у нас песенница. Тетка Маня, запевай!

— Да как я одна-то? А Катька-то? А Ньюша?

Собирались вместе — и тетка Маня, и тетки Катя, и Ньюша, — наперебой пели песни, одну за другой, — у ребят глаза разгорались. Магнитофоны работали без передышки. Тексты — в тетрадь, мелодии на пленку.

— А про тетку Прасковью забыли? Идите к Прасковье! То-то знает песен!

Женщины переглянулись, рассмеялись. Ребята пошли в избу к Прасковье. На печи лежала древняя старуха, закутанная в одеяло, слезать не хотела: «Болею». Еле уговорили ее, помогли спуститься, а она поначалу и не поняла ничего, думала — ей концерт устраивают. Да и как понять — девяносто три года! А когда разобралась, ожила, разговорилась да распелась, так, что не остановить! Сто три песни записали у нее фольклористы!

Несколько лет подряд ездила Татьяна Чудова летом в Брянскую область, собрала целую коллекцию удивительных народных песен, среди них — редчайшие образцы старинных и совсем древних, в которых присутствует характерный для язычества целотонный ряд¹. Все они отличались своеобразной брянской манерой исполнения, богатством подголосочной полифонии, разнообразием мелодики и характеров.

Через пять лет после первой экспедиции Чудова создает очень любопытный цикл для народного голоса соло «Семь русских текстов». Как передать его своеобразие и прелесть? В нем нет подлинных мелодий, они сочинены композитором в духе старинных песен. В ярком исполнении Тамары Смысловой, солистки фольклорного ансамбля, руководимого Дмитрием Покровским, мы слышим и рыдания покинутой девушки, и первозданное любование природой, и голоса земли и птиц. В этой музыке, наполненной переливами, стонами, выкриками, чудится что-то древнее, языческое...

Многочисленные хоры Чудовой — тоже результат изучения хоровой культуры Брянщины. Один из циклов она назвала «Апрельские песни»; среди них — несколько обработок народных мелодий. Уж очень хороши, оригинальны народные мелодии, так хотелось включить их в сборник!

Девушки-фольклористки бродили по пыльным дорогам и лесным

¹ Целотонный ряд или гамма — звукоряд, в котором расстояние между соседними звуками во всех случаях одинаково и равно целому тону (образуя большую секунду или уменьшенную терцию). Музыка, основанная на целотонном звукоряде, нередко производит впечатление фантастическое или статичное.

тропинкам Брянщины, загорали у реки, собирали ягоды и пели новые песни. Ощущали сво полное слияние с природой, причастность к древней неумирающей культуре своего народа.

Однажды случилась курьезная история. Пришел в избу солидный мужик, вызвал Татьяну во двор.

— Разговор к тебе, девушка. Сын мой Колька — первый тракторист на селе.

— Ну и что?

— Влюбился в тебя. Сватать велел.

Татьяна ахнула. Буйный румянец загорелся огнем.

— Не красней. Ты нам подходишь в семью. Работающая, здоровая и косу заплетает по-нашему. А образование твоё нам не помеха.

— Чуть не стала женой тракториста,— смеется Татьяна.

Были экспедиции на Русский Север: Вологодская, Архангельская, Псковская области. В Поволжье, Сызрань, Пензу, в Прииртышье, в Сибирь. И почти везде проявлялась чудовская натура — она не могла просто брать, накапливать для себя — ей необходимо было еще и отдавать людям, как отдавали отец, мама. Для омского хора Чудова создала цикл «Подблюдных гаданий», много писала для самостоятельных деревенских хоров. И так будет всегда — она откликается на любую просьбу: будь то солист, художественный коллектив, школьный или студенческий хор.

— А вот еще — удивительно интересная была поездка в Кинешму, это Ивановская область,— рассказывает Татьяна.— Там свой народный пласт, волжский. Между прочим, знаете, откуда пошло название Кинешма? Местные жители рассказывают такую легенду: Стенька Разин проезжал мимо этих мест со своей дружиной и именно здесь хотел бросить в Волгу персидскую княжну. А она и спрашивает: «Кинешь мя? Лучше режь мя». Так и назвали два селения Кинешма и Решма. Кинешма — город, а Решма теперь большой совхоз-миллионер «Дружба», а я, между прочим, его музыкальный шеф. Мне и письма пишут оттуда, и бываю там часто с концертами.

Татьяна показывает мне коллекцию темных прялок и веретен, лучинницу, кованые спицы для плетения лаптей, огромный железный ключ от какого-то амбара, найденный на Вологодчине, подкову, подобранную на дороге. Это все — память об экспедициях.

Вот книга в деревянном переплете, Евангелие на древнеславянском языке 1894 года, а другая — в кожаном переплете с застежками 1786 года издания — обиход всей церковной службы и распевы: греческий, киевский, знаменный. То-то ценность! А самую древнюю, 1644 года, педагогический трактат безымянного автора, она чудом купила на рынке около Великого Устюга у продавщицы клюквы: баба отрывала странички и вертела из них кульки...

Фольклор, народная музыка — это было сильное, но далеко не единственное ее увлечение. Она все же была по рождению городской девушкой, москвичкой. Культура города — книги, консерватория, русская живопись, поэзия. И концерты, и конкурсы имени Чай-

ковского, на которых сражались свои консерваторские ребята, а ботельщики прорывались во второй амфитеатр на ступеньки.

Ее первым педагогом в консерватории был маститый композитор, человек большой культуры и своеобразного дарования Юрий Александрович Шапорин. Помимо бесед о музыке, помимо уроков чистой технологии, он раздвигал перед студенткой горизонты поэзии, увлек ее стихами своего любимого Блока. Шапорин рассказывал о людях, с которыми был лично знаком, и перед Татьяной вставали, как живые, Есенин, Маяковский, Асеев, она словно спускалась по ступенькам в подвальчик — артистическое кафе на Тверской «Бродячая собака», где поэты спорили, читали стихи. Под влиянием Шапорина написала цикл романсов на стихи Блока. Ученица Айседоры Дункан педагог консерваторского кружка по художественной гимнастике Вера Петровна Горячева (Татьяна увлекалась и этим) рассказывала ей о встречах с Есениным.

Но в 1966 году Татьяну постигло большое горе — умер Юрий Александрович Шапорин. Чудову берет в свой класс Тихон Николаевич Хренников.

— Что вам сказать? Я, видно, в рубашке родилась. Заниматься у Хренникова было удачей и счастьем. Он сделал из меня музыканта. Училась у него с азов: писала романсы, фортепианные пьесы. Тихон Николаевич выслушивал с огромным вниманием, даже уважением к ученику, замечания делал всегда очень деликатно, разбирался в черновиках, эскизах. Играл сам, помогая строить форму, учил развитию материала. Это была замечательная школа. Я надеюсь, что правильно и точно восприняла методику моего учителя, и, разумеется, его девиз. А он таков: «Важно не столько наполнить сосуд, сколько зажечь факел». Хренников повернул меня в сторону разных жанров. Он говорил, что писать надо все — от песни до симфонии. Не выносил только одного — лени.

А она не ленилась — просто не умела лениться. Рядом с сочинениями в народном стиле появилась поэма для скрипки, одноактные балеты «Агитатор», «Прерванная песня», пьесы для фортепиано, соната для тромбона. Композитор Чудова (она втайне уже считала себя композитором) пробовала силы в разных жанрах. А сил было много, жадность к сочинению огромная.

Профессор оценил ее трудолюбие, фанатическую преданность музыке. Он разглядел в этой девушке и особый педагогический дар, и доброту. После окончания аспирантуры (1970) Татьяна Чудова становится ассистентом в классе профессора Хренникова. За год до этого, в 1969-м, была принята в Союз композиторов СССР, представив на рассмотрение комиссии хоровой цикл «Ветерок» и вокальную повесть «Воля-вольная». Был к тому времени написан и Концерт для фортепиано с оркестром.

Чудова — педагог божьей милостью. Это и неудивительно: родительские гены. Вот уже более двадцати лет она преподает композицию в Московской консерватории и в Центральной музыкальной школе. Педагогическая работа — особая страница в биографии Чудовой. Да нет, не страница — целая глава.

— Вам нравится эта работа, Таня?

— Еще бы, это так интересно!

Она не притворяется — она этого просто не умеет. Почти за два десятилетия педагогической работы не остыла, не потеряла способности удивляться таланту, горевать, когда он слаб или тускнеет из-за равнодушия или небрежности, лени. За эти годы уже более шестидесяти ее учеников стали профессиональными композиторами, членами Союза. В классе профессора Хренникова, где ведут занятия ассистенты Татьяна Алексеевна Чудова и Александр Владимирович Чайковский, царит атмосфера товарищества, доброжелательности. Здесь всегда оживленно: один показывает новое сочинение, остальные слушают, обсуждают, потом высказывается педагог — такова консерваторская традиция. На один из уроков, на котором Татьяна Алексеевна любезно разрешила мне присутствовать, две мамы привели своих мальчиков — учеников ЦМШ. Одному девять лет, другому — десять. Они уже сочиняют музыку. Дима принес прелюдии для фортепиано, Миша — сюиту из нескольких пьес.

В тот год дипломный экзамен выпускников кафедры композиции и, естественно, класса профессора Хренникова проходил в Ярославле. Руководство кафедры договорилось с Ярославской филармонией и симфоническим оркестром. Экзамен проходил в рамках фестиваля молодых композиторов, оркестр под управлением московского дирижера Владимира Понькина исполнял сочинения чудовских питомцев: Пьесу для симфонического оркестра узбека Алишера Икрамова, Концерт для фортепиано с оркестром Александра Шеломкова, в котором академический жанр концерта был насыщен современной ритмикой, джазовыми гармониями. Лена Могилевская представила тонкую, хрупкую, пронизанную романтическим настроением Сюиту по сказке Андерсена «Русалочка», Саша Баканова — одночастную симфонию. Разные индивидуальности, разные устремления, но каждый по-своему интересен — это безусловно, считает педагог Чудова.

А потом были экскурсии по Ярославлю, осмотр церквей, прогулки по Волге, интервью, выступления по телевидению. Это был подлинный праздник молодой музыки!

Занятия в классе и дома. Репетиции, подготовка к студенческим концертам, экзаменам. Но только ли это? Татьяна Алексеевна своим студентам, как старшая сестра. Они приходят к ней со своими бедами, любовными и домашними проблемами. Она бывает у них в общежитии, кого-то устраивает в больницу, восседает на чьей-то свадьбе, кого-то уговаривает не разводиться, кому-то несет еду. «Активная доброта», — говорят о ней. И еще — «энергетический донор».

Мы должны были встретиться с ней по делу. А я, как назло, заболела.

— Я сама к вам приеду, — сказала Таня.

Я знала, что у нее времени в обрез: вечером Чудова уезжала с группой своих студентов и артистов на целый месяц, на тридцать

шефских концертов, сначала в Карелию, а затем к морякам-пограничникам на корабли Черноморского флота. И детей надо было навестить в лагере, и собраться.

— Я все равно приду, хоть на часок.

И не просто пришла, а по дороге забежала на рынок, накупила зелени, помидоров, молодой картошки, тут же почистила все, поставила варить. А поесть так и не успела — бегом, складываться и на поезд. А когда вернулась — взахлеб рассказывала о своих впечатлениях, встречах, концертах, как они «двигали в массы» академическую музыку, как принимали их моряки.

Да, это все — и экзамены в Ярославле, и поездки, и фестивали — праздники. Трудные, но праздники. Ну, а будни?

Будни — это 24 студента, 9 аспирантов, 14 школьников — сорок семь учеников, каждый со своим характером. Будни — это ночные часы над партитурами, занятия музыкой со старшим Ваней и средней Аней, это магазины, готовка, стирка. Да, да, и это она — а кто же? Где же берет она время? Не знаю. Но посмотрите список сочинений Чудовой — впечатляющая картина! И большинство из них исполняется, многие изданы. Многие имеют стойкий успех.

Для виртуоза-рожечника Михаила Литвинова Чудова написала пьесу-сюиту «Про веселого пастуха». Литвинов выходит на сцену в расшитой рубаше, подпоясанный широким поясом, за который заткнуто восемнадцать рожков разной величины и тембра. Он рассказывает о каждом инструменте, о рожечном искусстве на Руси и играет. Текст ему написала сама Татьяна. Слушатели неизменно не отпускают его, зал взрывается смехом и рукоплесканиями. Особенно нравится «Веселый пастух» иностранцам. Большим успехом пользуются и «Перепевки-переплясы» — вокально-фортепианные картины, сочные жанровые пьесы.

Развитием «русской темы», а также темы «детской» стала ее живописная симфоническая сюита «Из русских сказок». Сюита программна. Построена по контрасту частей. Каждой из восьми предпослан эпиграф из русской народной сказки.

«И заиграл Боян,
И затрубили рога...»

Это эпиграф из сказки Вологодской области к первой части сюиты «В некотором царстве, некотором государстве».

Широк, просторен сказочный зачин вступления, плавно переходит он в торжественный распев. За ним врывается удалой «гармошечный» наигрыш с бубнами — «Иванушка на гармошке играет». А помните историю Марьи-красы? Попала девушка в заточенье к Кощею, но обернулась рекой и вытекла из его мрачного замка. Нежно, грустно поет флейта под аккомпанемент арф и деревянных духовых. Внезапно тромбоны возвещают погоню Кощея за Марьей-красой, но утекает она широкой рекой от своего преследователя. Следующая часть — солдатская-бравая. «Шли солдатушки, brave ребята, один запел, другие подхватили. С песней легче идти. Но вот один сбился, пошел не в ногу, и вся песня нарушилась». Глав-

ные герои этого веселого марша — тромбоны, барабаны и флейта-пикколо, имитирующие состав старого военного оркестра.

Грустна протяжная песня-плач Аленушки, потерявшей братца Иванушку. Горестен голос «пастушеского» английского рожка — альтового гобоя. И вот уже несется вскачь Сивка-бурка, верный конь лихой, первый друг молодца, и мы словно видим его веселые прыжки и удалую скачку. Нетороплива беседа медных и струнных в седьмой части «Скоро сказка сказывается», в медленный разворот событий включаются деревянные духовые, а кастаньеты ритмично отбивают ход времени. И без перерыва эта сказка перетекает в широкое торжественное заключение — тематический повтор вступления — словно аркой стягивая всю сюиту. Валторны возвещают наступление нового дня.

Оркестрована сюита празднично, пестро, ярко, иные эпизоды напоминают оркестр Н. Римского-Корсакова. И приходит на мысль, что Сюита Чудовой не только зрительно-образна, эмоциональна, но по ней юные слушатели могут знакомиться с тембрами, характером звучания инструментов оркестра, учиться различать их голоса. В этом композитор как бы следует просветительской задаче Прокофьева, Орфа. Думается, что исполнять эту сюиту перед детской аудиторией надо часто, сопровождать ее рассказом, а слушать надлежит детям самым маленьким, чтобы наряду с «Детским альбомом» Чайковского, «Кикиморой» Лядова, «Петей и волком» Прокофьева входило в их сознание понятие и привычка к серьезной камерной и симфонической музыке как музыке живой, сегодняшней. Как бы хорошо было, если бы пластинки с записью Сюиты Чудовой соседствовали с игрушками в каждом детском саду, в каждом классе начальной школы!

Нет пока такой пластинки...

В 1981 году в Казани, в Консерватории, открывали орган. Его смонтировали в Чехословакии. Съехались органисты со всего Союза, предстоял большой концерт. Эпиграфом к торжественной части вечера прозвучала новая пьеса Чудовой «Хвала органу» — ее исполняла композитор, пианистка и органист, друг и исполнитель многих сочинений Чудовой Татьяна Сергеева. Успех был полным.

И еще одна важная страница в биографии Татьяны Чудовой — ее общественная и просветительская работа. Она выполняет ее ненатужно, органично, безотказно. Так было и в школе, и в консерватории. Татьяна — человек общественный. Она — неперемный участник многих фестивалей советской музыки в самых разных городах. Встречи с трудящимися — ее кровное дело. Давняя дружба связывает ее с комсомолом.

В 1983 году из ЦК комсомола обратились в Союз композиторов с просьбой «дать композитора» для поездки с агитпоездом по целинным землям, приуроченной к 30-летию освоения Целины. Дело ответственное, нужен человек живой, контактный, такой, который может понравиться наверняка. Сразу же возникла кандидатура Чудовой. Она и поехала. Взяла с собой двух певцов. Исполняли они песни из ее «русского» репертуара и молодежные. А она аккомпани-

ровала певцам на рояле, там, где его не было, на своей любимице — домре, и сама пела. Она ведь еще и поет замечательно!

Каждая поездка — новые люди, новые впечатления, новые сочинения. После поездки на Нурекскую ГЭС появилась кантата «Белый снег» — о хлопке, после празднеств, посвященных 80-летию Первой русской революции и первых Советов в Иваново, — песни.

Да, она везде себя чувствует своим человеком. У геологов Тюмени, на военном корабле, у чабанов Казахстана. Такой уж у нее характер. В одном из интервью (Сов. музыка. 1977. № 12) Татьяна Алексеевна Чудова сказала:

«В творчестве советского художника самое главное — жить жизнью Родины. Меня волнует все, что связано с ее историей, прошлым, настоящим и будущим. И, конечно, тема революции, главная среди главных, с ее возвышенной героикой, остротой и драматизмом ситуаций... Настоящий художник не может оставаться в стороне от гражданской тематики».

Она и откликается. Героической, славной истории Родины посвящены ее балет «Агитатор» (о девушке-агитаторе), кантаты «Богатыри», «Зодчие», «О Москве» с ее третьей впечатляющей частью — балладой «Красная площадь», баллада о Ленине «Багряный свет», песни: «О рабочих руках», «Курская тишина» (о героях Отечественной войны). За хоровую балладу «Красная площадь» и кантату «О Москве» Чудова была удостоена звания лауреата Всероссийского конкурса патриотической музыки.

Ее комсомольские песни прочно вошли в репертуар солистов и хоровых коллективов. Ее детские пьесы играют ребята в музыкальных школах (Чудова пишет для детей не только пьесы, но и музыкальные игры), ее камерные произведения исполняют певцы и инструменталисты.

«Высокий профессионализм, самобытная русская национально-почвенная художественная индивидуальность, демократичность музыкального языка, постоянное обращение к патриотической тематике, талант, гражданственность» — такие слова есть в характеристике Чудовой, данной Союзом композиторов.

В 1984 году Татьяна Чудова представила на суд симфонической комиссии Союза композиторов СССР монументальную работу — триаду симфоний, посвященную советской молодежи. 1-я «Тимур и его команда», 2-я «Как закалялась сталь», 3-я «Молодая гвардия». Триада была одобрена Союзом композиторов и выдвинута на соискание премии Всесоюзного Ленинского комсомола. В декабре 1984 года Татьяна Чудова стала лауреатом.

Трилогия посвящена детям, молодежи и предназначена для юной аудитории. Язык симфоний ясный, простой. Однако каждая из них — полный развернутый симфонический цикл: первые две — четырехчастные, третья — пятичастная.

— Я написала эти симфонии по моим любимым с детства книгам. Герои Гайдара, Островского, Фадеева были маяками моей юности, — говорит Татьяна Алексеевна.

В первой части Первой симфонии две главные темы: задорная

пионерская Тимура, напоминающая пионерские темы Д. Кабалевского, и тема Родины, торжественная и распевающая. Вторая часть носит подзаголовок «Мечты». В поэтической теме ребячьих мечтаний появляются тревожные короткие вкрапления, как отзвуки военных событий. Третья часть — «Мишка Квакин и компания». Это острое «хулиганское» скерцо. Альтовый саксофон изображает развязный, наглый характер Квакина, даже его развалистую походку. В кульминации скерцо — столкновение двух тем: Тимура и Квакина. «Звезда» — так озаглавлен финал симфонии. Красные звездочки прибывали тимуровцы на домах красноармейцев в знак того, что они должны помогать семьям воинов. Снова возникают темы Тимура и Родины, они сплетаются, крепнут, торжествующим маршем и фанфарной кодой завершается симфония.

Ее главным лейттембром, пронизывающим все четыре части, стал короткий фанфарный призыв, он открывает симфонию, завершает, как утверждение, динамизированную репризу 1-й части, отголоском проходит во 2-й — «Мечтах», соединяет третью часть с финалом и завершает его. Первая симфония была исполнена впервые в Москве в Государственном концертном зале «Россия» для делегатов XVIII съезда ВЛКСМ в мае 1984 года. Вторая симфония была представлена в 1984 году в Перми на фестивале советской музыки. Она звучала также в Кирове, Харькове и других городах.

Вторая симфония озаглавлена «Как закалялась сталь». В первой части автор стремится дать образ стойкого бойца и писателя Николая Островского. Строгая и благородная главная тема, повествуя о мужестве, преданности делу революции, включает призывные интонации. Вторая часть «Борьба и победа». Характер ее главной партии, тревожный, острый, разрастается на остинатном движении струнных, она вся пронизана короткими тревожными «отрезками-молниями», в репризе настойчиво повторяется тема героя-бойца. Третья часть — эпитафия погибшим. Скорбную тему ведут медные духовые, ее подхватывают альты, кларнеты и снова возвращают медным. Эта часть менее удалась композитору, хотелось бы услышать тему более оригинальную, трагедийно насыщенную.

Финал — «Живи, Павка!» — драматичен и в то же время его отличает оптимистическое мажорное звучание. В финале, развернутом, широко, начинающемся «перестуком колес» (вибрафон), мелькают темы, как эпизоды жизни, как картинки за окном несущегося поезда. Соло ударных и удар большого барабана, алеаторические вкрапления, «топот сапог и шаги армии» — все это, как сны, как видения, мелькают в сознании героя, прикованного болезнью к постели.

В репризе финала возникают темы борьбы и победы из 2-й части. Широкая интервалика, взрывы политональных, острых гармоний придают симфонии энергию движения, нестандартность языка.

Наибольшее впечатление оставила Третья симфония, скорее всего потому, что слушала я ее не в записи, как две предыдущих, да и исполнение было более совершенным (Государственный мос-

ковский симфонический оркестр, дирижер Т. Мынбаев). Симфония программна. Пяти ее частям предпосланы заголовки: «Мир», «Война», «Подполье», «Краснодонцы», «Бессмертие». Три последние части исполняются без перерыва.

Позитивный смысл сочинения не только в выражении главных героических идей времени, лучших душевных качеств советской молодежи, но и глубоко воспитательном ее значении. Симфония эта для юношества. Музыкальный язык ее ясен, прост, но не примитивен. Чудова использует многие достижения современной композиторской техники, звуковые, тембровые эффекты, напряженную динамику. В первой части «Мир», как разворот пружины, несется вихревой, радостный праздник, но в картину безудержного, задорного веселья, как огненные змейки, вкраплены тревожные, короткие, на одном мотиве из четырех нот «темы — молнии» — предвестие военной грозы. И короткое соло валторны — грозный сигнал первого военного утра.

Во второй части струнные — пиццикатто и засурдиненные трубы представляют нам неумолимый и страшный лик войны, я бы назвала эту часть «Воспоминание о 7-й симфонии» — так настойчиво, назойливо, как в «эпизоде нашествия» из первой части симфонии Шостаковича, движется эта музыка. Взрывы в оркестре, стонущие темы у струнных, новые и новые «всполохи огня» — напоминание о жертвах и героике прошедшей войны.

Третья, четвертая и пятая части — идут без перерыва, составляя единую по содержанию часть. Она повествует о сопротивлении, героизме молодых подпольщиков-краснодонцев. В ней ощущается персонификация героев (нежный дуэт флейты и гобоя как бы рассказывает о первом чувстве любви). Смены состояний от напряжения к успокоению, затаенности, танцевальный эпизод, переходящий в неумолимый марш. Снова — взрывы и «всполохи огня» в оркестре заключаются торжественным апофеозом «Слава погибшим героям!» Возвращается тема первой части — тема мира, она теперь поручена женскому голосу (вокализ). Симфония завершается торжественным мажором. Таково первое беглое впечатление от прослушивания 3-й симфонии из цикла «Советской молодежи».

Эта триада — своеобразная кульминация патриотической молодежной темы, очень важной для композитора Чудовой. Чувство Родины, идеи революции воспитаны в ней всем духом, атмосферой того «большого дома», в котором она родилась, выросла, стала музыкантом, гражданином, коммунистом. И все же, думается, не эти симфонические циклы, а сочинения, может быть, более камерные, но корнями своими уходящие в русский фольклор, в народную жанровость — лучшие в чудовском «списке» — свежие, яркие, оригинальные. Именно в них наиболее органично выразилась суть и добрая сила чудовского дарования.

А лето 1986 года было вообще необыкновенным — такого не забыть никогда. Татьяна Алексеевна с группой исполнителей поехала от ЦК комсомола на Дальний Восток, где должна была дать 60 авторских шефских концертов.

Камчатка — Южно-Сахалинск — Владивосток. Таков маршрут. Корабли Дальневосточной флотилии. Колхозы и погранзаставы на берегу. Встречи с моряками-подводниками, с охотниками, оленеводами, представителями малых народностей: нивхами, каряками, камчадалами, знакомство с их обычаями, нравами.

— А природа! Какая потрясающая там природа! — восторженно говорит Татьяна Алексеевна. — Я видела, как курился вулкан Авачинской сопки, черный дым переваливался через жерло вулкана и стекал по склонам. Да взгляните, вот фотографии. Это лопух — один лист величиной с комнату! А какие люди! Добрые, чистые. И мудрые. Композитор должен ездить много, очень много, видеть людей, земли, народы — иначе не может писать. Я — во всяком случае так.

— Написали что-нибудь?

— Да. Пять песен. Две о Владивостоке, три о Камчатке на стихи карякского поэта Георгия Поротова. Ночью в гостинице писала, утром певица Ирина Муратова учила, а вечером исполняла на концерте. Ей аккомпанировал наш инструментальный ансамбль. Ведь эти песни — в стиле рок...

— Это для вас новый прием?

— Новый. Я вообще песен в современных ритмах не писала. А тут поняла — пора пробовать... Кажется, получилось.

Кончилось еще одно гастрольное лето. Время встреч, выступлений, накопления материала. В классе профессора Хренникова по вторникам и четвергам — занятия ассистента, теперь уже доцента Чудовой. Собрались старые студенты, новички. В классе — цветы, все веселы, и сама Татьяна — загорелая, похудевшая, крепкая — ну совсем студентка, не отличишь от остальных. И сразу видно, как рады и ученики, и педагог этой встрече, как любят они друг друга.

— Таня, как дела, как настроение?

— Да, знаете, много всякого. И хорошего, и плохого, и трудного. Вот начинаем год. Есть очень интересные ребята.

— А ваши личные дела?

— Вы имеете в виду сочинения? Времени мало, а замыслов очень много. Хочется написать несколько опер (у Чудовой все так глобально, симфоний — три, опер — сразу пять сюжетов!). Раздумываю над горьковским рассказом «На плотях», уже слышу многое. Плоты — как символ зыбкости, неустойчивости жизни. Очень увлекает меня образ Алены Арзамасской, этой русской Жанны д'Арк. Помните, она собрала войско беглых крестьян на реке Урал и примкнула к дружине Степана Разина. Под Арзамасом одержала победу, но ее поймали и сожгли на глазах у ее детей. Мне хочется написать балет.

Есть идея создать оперные сцены по картинам русских художников: Репина «Письмо турецкому султану», Сурикова «Меньшиков в Березове», Флавицкого «Княжна Тараканова» — такой исторический триптих. Меня очень интересует фигура Ломоносова, о нем надо писать оперу, только не знаю, что получится. Времени-то нет, нет — катастрофически! Разве что ночами...

— Еще есть у меня мечта — написать большую симфонию о России, ее истории и нынешнем дне. Это должен быть эпос, русский эпос...

Я уже не удивляюсь чудовскому размаху. Может быть, даже наверняка, она осуществит многое из задуманного. Удивительная женщина!

ОСНОВНЫЕ СОЧИНЕНИЯ

Музыкально-сценические произведения: Агитатор. Балет в 1-м акте. Либретто Д. Плотикина. 1965. Прерванная песня. Балет в одном акте. Либретто И. Есаулова. 1966. О мертвой царевне и семи богатырях. Опера-сказка по А. С. Пушкину. Либретто Т. Чудовой. 1966—1967. Искание. Балет в 2-х актах. Либретто А. Шульгиной. 1972—1974. На деревню дедушке. Опера. Либретто В. Шульжика и И. Мазниной по рассказу А. П. Чехова «Ванька». 1978.

Вокально-симфонические произведения: Богатыри, Кантата. Стихи И. Векшегоновой. 1971. О Москве. Кантата. Стихи И. Векшегоновой. 1975. Багряный свет. Баллада о Ленине для хора, баритона и оркестра. Стихи Вс. Рождественского. 1973. Зодчие. Кантата. Стихи Дм. Кедрина. 1976. Победа. Кантата. Для мужского хора а капелла. Стихи советских поэтов.

Инструментально-симфонические произведения: Молодежная. Симфоническая сюита. 1963. Из русских сказок. Симфоническая сюита 1962. Концерт для фортепиано с оркестром. 1969—1970. Триада симфоний «Советской молодежи»: Тимур и его команда. По повести А. Гайдара. 1981—1982. Как закалялась сталь. По роману Н. Островского. 1983. Молодая гвардия. По роману А. Фадеева. 1984. Симфония № 4. 1988.

Для оркестра народных инструментов: Сюита № 1. 1980. Сюита № 2. 1981. Русь. Сюита № 3. 1982.

Хоры а' саррелла: Хоры на народные слова. 1965. Четыре женских хора на народные слова (Брянская обл.). 1970. Весна. Стихи Г. Черлиной. 1974. Про зверей, которых нет. Стихи Е. Гулыги. Хоровые сказки. 1975. Три детских хора. Стихи Е. Гулыги. 1975. Трамвай поэзии. Хор-плакат. Стихи Е. Евтушенко. 1975. Летал сокол. Для народного хора. Стихи народные. 1977. Слава Киеву (вокализ). 1981.

Камерно-инструментальные произведения: Четыре пьесы для фортепиано. 1959. Соната для виолончели. 1962. Две концертных прелюдии для фортепиано. 1963. Струнный квартет. 1964. Соната для тромбона. 1967. Пьеса для струнного оркестра. 1965. Пьеса для ударных инструментов. 1966. Соната для тромбона и фортепиано. 1967 (2 ред. 1972). Соната для скрипки и фортепиано. 1973—1974. Соната для органа. 1975. Семь пьес в русском стиле для фортепиано. 1971. Четыре пьесы для фортепиано. 1970. Шесть пьес для фортепиано. 1974. Две пьесы для ксилофона и фортепиано. 1977. Концертная токката для фортепиано № 1. 1977. Хвала органу. Для органа (на открытые органы в Казани). 1981. В старину сказывают. Фортепианные пьесы. 1981. Сюита для арфы. 1982. Концертная токката для фортепиано № 2. 1986. Космическая. Сюита для фортепиано. 1986. Соната для скрипки и фортепиано. № 2. 1987.

Для народных инструментов: Пьесы для готово-выборного баяна. 1981. Сонатина для домры и фортепиано. 1982. Про веселого пастуха. Сюита. 1981. Шутка. Концертная пьеса для балалайки и фортепиано. 1983.

Вокальные произведения: Цикл романсов на стихи А. Блока. 1960. Цикл романсов на стихи Н. Асеева. 1961. Цикл на стихи японских поэтов. 1964. Перепевки-переплясы. Вокально-фортепианные картины для меццо-сопрано и фортепиано. Стихи Л. Серостановой. 1971 (2 ред. 1974). Семь русских текстов. Цикл для народного женского голоса, соло. Слова народные. 1969. Детям. Вокальный цикл, Стихи Р. Горской. 1970. Живые песенки. Цикл для меццо-сопрано и фортепиано. Стихи В. Лебедевой. 1971. Воля вольная. Цикл. Стихи Т. Чудовой. 1975. Русские женщины. Цикл. Стихи Н. Некрасова, А. Пушкина, В. Кюхельбекера, Е. Гулыги и поэтов-декабристов. Литературная композиция для меццо-сопрано и сопрано. 1976. Ой, ты, месяц. Вокальный квартет. Стихи В. Лебедевой. 1972. Праздник дружбы. 15 песен на основе народных мелодий советских союзных республик. Стихи И. Векшегоновой. 1978. Песни для дошкольников. 1969—1976. Пионерские песни. 1969—1977. Песни о комсомоле. 1969—1977. Как песенки сдружили. Музыкальная сказка для детей. Стихи Р. Фархади. 1973. Прогулка по Москве. Музыкальная игра. Стихи И. Векшегоновой. 1976. Светофор. Музыкальная игра для детей. Стихи Г. Георгиева и Б. Дубровина. 1977. Две песни на стихи А. Жарова. 1986. Три песни на стихи Г. Поротова 1986. Наши праздники. Цикл песен для детей. 1987.

ТОЛИБ ШАХИДИ

За балеты «Память сердца»,
«Монологи», «Рубаи Хайяма»,
цикл песен о Родине, молодежи
композитор ШАХИДИ
Толиб Зиядуллоевич (Таджикистан)
удостоен премии
Ленинского комсомола 1986 года.



Толиб Шахиди

Толиб Шахиди родился 13 марта 1946 года в г. Душанбе в семье музыканта. Его отец известный композитор Зиядулло Шахиди был одним из основоположников таджикской советской музыки.

Музыкальные способности мальчика проявились рано. Толиб Шахиди окончил музыкальную школу, училище в Душанбе по классу композиции профессора Ю. Тер-Осипова (1961—1966 годы), затем учился в Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского в классе выдающегося композитора и педагога А. И. Хачатуряна. После окончания аспирантуры в 1972 году был призван в ряды Советской Армии.

Первые студенческие произведения Толиба Шахиди — четыре пьесы для камерных составов — обнаружили незаурядный и оригинальный талант молодого композитора, тонкий вкус и чувство формы, интерес к современным средствам выразительности. И в то же время основополагающим в становлении его самостоятельного стиля была прочная опора на национальный мелос, стремление развивать национальные традиции таджикской музыки.

Синтез национального и интернационального — русло, в котором плодотворно и по-разному развивается творчество молодых композиторов союзных республик в последние десятилетия, оказался единственно возможным и для молодого Шахида. Первым приметным сочинением молодого автора было «Каприччо-маком» для струнного оркестра и фортепиано, исполненное на международном конкурсе камерных оркестров имени Г. Караяна, а также на международном симпозиуме «Трибуна Азии».

Первая симфония Толиба Шахида «Регистан» (1970) обнаруживает прочную связь с национальной музыкальной традицией — и в медлительной первой части, в эмоционально насыщенной второй, в красочном, нарядном финале. В Музыка для оркестра (второе название симфонической поэмы «Туёна» — празднество, 1975), композитор вводит в оркестр таджикские народные инструменты, интересно использует народную свадебную песню «Ёр-ёр». Самобытность, экспрессия, яркая праздничность этого сочинения обеспечили ему большой успех на 2-м международном фестивале современной музыки в Москве в 1984 году.

Концерты для оркестра № 1 и № 2 «Ритмы гор», симфония «Таджики». (По прочтении книги академика Б. Гафурова), Третья симфония «Авиценна», четвертая «Макомат» — одни только названия этих сочинений говорят о глубоком изучении и внимании композитора к национальной истории, культуре своего народа, его выдающимся мыслителям, воинам, поэтам. Глубина постижения поэтических образов прошлого и настоящего, блеск оркестрового письма, национальные традиции и широкое использование современной техники демонстрируют не только подлинную зрелость композитора, но и вполне сложившийся оригинальный почерк.

Толиб Шахида тяготеет не только к оркестровым полотнам, хотя в его портфеле преобладают симфонии, симфонические поэмы, инструментальные концерты. Не менее интересно работает он в жанре музыкально-сценическом, камерно-вокальном и камерно-инструментальном. Свидетельством тому может служить балет «Смерть ростовщика» по поэме С. Айни. Он был поставлен в Душанбе в 1978 году. Повесть Айни раскрывает в сатирических стихах атмосферу восточного города в предреволюционные годы, и жанр сатиры подсказал композитору своеобразное музыкальное решение балета в гротесковом плане. Иной замысел и иное решение балета «Рубай Хайяма», где на первый план выходят философские размышления великого поэта о смысле бытия, о человеческих чувствах, свободных от ханжеской морали. Наиболее удачное воплощение этот балет получил в киноверсии, где за кадрами фильма-балета звучат стихи Омара Хайяма. Одноактный балет Шахида «Монологи» («Память сердца») посвящен подвигу комсомольца Талбака Лолаева, ценою жизни спасшего горящий хлеб.

Среди сочинений Толиба Шахида — Сонаты для фортепиано, скрипки, сюита для флейты и фортепиано «Речитативы Руми» (таджикский поэт XIII века), пьесы для ансамблей скрипачей, струнного квартета, много вокальных сочинений, песен, музыки к кино.

Примером оригинального слияния европейской и восточной традиций может служить его Сюита для флейты и фортепиано — семь характерных пьес в народном духе, где специфические интонации и ритмы таджикской музыки как бы сплетаются с моцартовскими звучаниями и, «окрашены» полиритмией в духе Стравинского. Впечатляет контраст углубленно-созерцательного и токкатного начал в Сонате для фортепиано № 1. Интересна и камерная симфония для струнного оркестра и двух фортепиано, носящая название «Чарх»

Глубина, серьезность, философская содержательность и в то же время яркость, экспрессия отличают сочинения Т. Шахиدي. Не случайно его симфонические произведения, как например симфоническая поэма «Садо», посвященная XXVII съезду КПСС, или «Туёна», получили широкую известность за рубежом. «Садо» прозвучала в 1987 году в США, на ежегодном музыкальном фестивале в городе Глазборо, и была принята в репертуар Филадельфийским оркестром.

В «Год Индии в СССР» (1987) Т. Шахиди закончил оперу «Хранительница огня» к 40-летию образования независимой Индии.

В 1978 году Т. Шахиди удостоен звания лауреата премии Ленинского комсомола Таджикистана. Он является заместителем председателя правления СК Таджикистана. В 1987 году назначен директором Театра оперы и балета им. С. Айни. В 1989 году Шахиди стал председателем Комитета по культуре ТССР.

ОСНОВНЫЕ СОЧИНЕНИЯ

Музыкально-сценические произведения: Смерть ростовщика. Балет. Либретто С. Азаматова и С. Айни по одноименной повести Садрриддина Айни. 1978. Рубай Хайяма. Балет и фильм-балет. Сценарий В. Чайковского. 1980. Монологи (Память сердца). Балет. Либретто С. Азаматовой. 1982. Хранительница огня. Опера. Либретто Н. Исламова. 1987.

Инструментально-симфонические произведения: Регистан. Симфония № 1. 1970. Капрично-маком для струнного оркестра и фортепиано. 1970. Концерт для оркестра. 1972. Увертюра № 1. 1974. Туёна (празднество) Симфоническая поэма. 1975. Таджики. Симфония № 2. По прочтении книги академика Б. Гафурова. 1978. Авиценна. Симфония № 3. 1980. Макомат. Симфония № 4. 1984. Садо (клич). Симфоническая поэма. 1984. Симфония-элегия памяти отца Зиядулло Шахиди. 1985. Концерт для фортепиано с оркестром. 1985. Чарх (круг). Камерная симфония. 1985. Концерт для виолончели с оркестром. 1987. Мир планете Земля. Хореографическая кантата. 1987.

Камерно-инструментальные произведения: Соната для фортепиано. 1981. Пьесы для квартета. 1981. Соната для скрипки соло. 1983. Речитативы Руми. Сюита для флейты и фортепиано. 1984. Сюита для фортепиано. 1984. Цикл пьес для ансамбля скрипачей и фортепиано. 1985.

Камерно-вокальные произведения: Четверостишия для меццо-сопрано и камерного оркестра на стихи О. Хайяма. 1971. Вокальный цикл для тенора и фортепиано на стихи Лойкат Шералиева. 1981. Поэма странствий. Вокальный цикл для голоса и фортепиано на стихи Саади, О. Хайяма, Лойкат Шералиева. 1981.

Песни: Песня борцов за мир. Стихи А. Лахути. Песня ветеранов войны. Песня первой любви. Стихи Г. Сафиевой. Мое счастье. Стихи Г. Сафиевой.

Музыка к кинофильмам: Тот станет всем (совместно с З. Шахиди).

Музыка к драматическим спектаклям: Кабала святош. М. Булгаков; Эдип. Софокл (Гос. драм. театр им. Лахути, г. Душанбе); Обвинительное заключение. Н. Думбадзе; Гвоздика. Н. Исламов (Молодежный театр им. Вахидова, г. Душанбе); Ящерица. А. Володин (Драм. театр, г. Канибадам).

Содержание

Комсомолу посвящается. Т. Хренников	3
От автора	5
Трубадур комсомольского племени (А. Н. Пахмутова)	7
Песни души (А. И. Билаш)	29
Солнце в капле росы (И. М. Лученок)	45
Его веселая страна (Ю. М. Чичков)	55
Родом из детства (Ч. Нурымов)	70
Верноподданный страны симфонии (М. М. Таджиев)	87
Композитор. Дирижер. Личность (В. А. Овчинников)	100
Часы и мгновения творчества (М. Л. Таривердиев)	113
Этот прекрасный и сложный мир (Д. Ф. Тухманов)	132
Небо, камень и ритмы Армении (Р. Б. Амирханян)	149
Верность себе, верность призванию (В. А. Гаврилин)	163
Добрая река детства (В. Я. Шаинский)	184
За все в ответе (И. Ф. Карабиц)	200
Ильхом (М. М. Махмудов)	213
Маэстро (Р. В. Паулс)	224
Дорогу осилит идущий (О. Б. Иванов)	246
Парень из Требисэуц (К. В. Руснак)	258
«Полчаса до рейса...» (Г. В. Мовсесян)	270
Дом, который строит композитор. Таллиннский дневник (Р. В. Кангро)	283
«Жить — это очень интересно» (Т. А. Чудова)	303
Толиб Шахиди	317

Книжное издание

РИММА ИОСИФОВНА ПЕТРУШАНСКАЯ
 СОВЕТСКИЕ КОМПОЗИТОРЫ —
 ЛАУРЕАТЫ ПРЕМИИ ЛЕНИНСКОГО КОМСОМОЛА

Редактор З. П а л ю х.
 Художник Е. Б е л о у с о в а. Худож. редактор И. Д о р о х о в а.
 Техн. редактор А. М а м о н о в а. Корректоры Э. Ю р о в с к а я, Г. К и р и ч е н к о.

ИБ № 2101

Сдано в набор 12.08.88. Подп. к печ. 20.06.89. Форм. бум. 60×90¹/₁₆. Бумага офсетная № 1. Гарнитура шрифта Ж. р. Печать офсетная. Печ. л. 20,0. Усл. печ. л. 20,0. Усл. кр.-отт. 20,5. Уч.-изд. л. 23,26. Тираж 32 920 экз. Изд. № 8438. Зак. 4050. Цена 1 р. 70 к.

Издательство «Советский композитор», 103006, Москва, К-6, Садовая-Триумфальная ул., 14—12
 Ордена Ленина типография «Красный пролетарий»,
 103473, Москва, И-473, Краснопролетарская, 16

И. Карабин 1 р. 70 к. А. Шуминский Иван Шуминский
А. Шуминский Тока Т. И. Шелев
Монга В. Гаврилин Ал. Басов
О. Шуминский А. Шуминский В. Шуминский
В. Шуминский Л. Шуминский Л. Шуминский
Р. Шуминский Р. Шуминский Р. Шуминский

Р.Петрушанская
СОВЕТСКИЕ
КОМПОЗИТОРЫ-
ЛАУРЕАТЫ
ПРЕМИИ
ЛЕНИНСКОГО
КОМСОМОЛА