

A. LIYKEP

Музыка
Мапулеповеф



А.ЦУКЕР

Михаил
Мариверачев

Москва

ВСЕ СОЮЗНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
"СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР"

1985

Рецензент
кандидат искусствоведения
В. ЗАК

Вступительная статья
Р. ЩЕДРИНА

Цукер А.

Ц85

Микаэл Таривердиев: Монография. — М.: Сов. композитор, 1985.—306 с., илл.

Книга представляет собой первую монографию, посвященную творчеству Микаэла Таривердиева — заслуженного деятеля искусств РСФСР, лауреата Государственной премии СССР и премии Ленинского комсомола. Автор рассказывает о жизненном пути композитора, о его произведениях — песнях, киномузыке, операх, инструментальных сочинениях, приводит высказывания о Таривердиеве видных деятелей советской культуры: Г. Свиридова, З. Долухановой, А. Вознесенского и многих других.

Для музыкантов-профессионалов и любителей музыки.

Ц 490500000—211 — 393—85
082(02)—85

78С2

НЕПОВТОРИМОСТЬ ТАЛАНТА И ЛИЧНОСТИ

Я люблю Микаэла Таривердиева — люблю как музыканта и как человека.

Мне близок облик его и характер, понятны его склонности, предпочтения, неприятия.

Высшие его достижения — для меня лично — являются себя в музыке вокальной. Помню, как словно озоном дохнуло в Большом зале Московской консерватории, когда Зара Долуханова в своем концерте спела его романс (или песню, монолог, канцону?..) «Листья» на слова Леонида Мартынова. Нот в этом романсе было очень мало. Таривердиев словно скупился на них. Но как свежо, непривычно прозвучало это по-своему, какое это было удивительное соприкосновение искусства музыки с искусством поэзии! И стихи, которые внезапно стали музыкой, оказались так неожиданны для публики Liederabend'ов в Большом зале...

Его музыка, пожалуй, раньше завоевала сердца слушателей, а потом уже исполнителей. Сейчас его вокальная лирика все больше и больше утверждает себя. К примеру, на последнем Всесоюзном конкурсе вокалистов чуть ли не половина участников пела сочинения Таривердиева.

Можно сказать, что это композитор, который загорается от слова, от зрительного ряда, от сюжетной линии. И такие «пасы» вдохновения всегда улавливаются слушателем, в том числе и искусственным. Вокальную музыку Таривердиева я знаю хорошо и воспринимаю ее с неизменным интересом. Очень удавшейся работой считаю его «Сонеты Шекспира» (как, например, сразу западает в память светлая, чистая соль-мажорная тема «Люблю, люблю, но реже говорю об этом»).

В жанре вокальной музыки Таривердиев сделал много открытий, продолжил новые пути для союза поэтического слова с музыкальной интонацией времени. Причем каждое слово в поэзии у него на вес золота: он его облюбовывает, лелеет и смысл в нем ищет особый, звучание, корневую основу. Всегда эта работа со словом, с рифмой бережна и органична.

Понимая всю рискованность подобных исторических сопоставлений, осмелюсь все же высказать мысль, что в лучших образцах вокальной

лирики Таривердиева видится мне своеобразное развитие шубертовских традиций — с их естественной незатейливой, непринудительной простотой, сердечностью.

Таривердиев ворвался в наш музыкальный мир именно через кинематограф, и его признание не было случайным. От него можно вести отсчет времени в повороте музыкального фильма и киномузыки вообще к качественно новому соприкосновению со зрительным рядом. К тому времени музыка кино уже выработала определенные стереотипы. Как правило, это была «туттийность» звучания, угадываемость характера сопровождения и даже близлежащих ходов. Если на экране пожар, бедствие, ледоход, чума — один стереотип, если лирические сцены — другой. Но все это было так или иначе предсказуемо. Конечно, были образцы высочайшие, гениальные, этапные (скажем, работы Прокофьева с Эйзенштейном), которые другие потом и развивали, и продолжали (и подражали им — «тиражировали»). Но кажется мне, что к середине 50-х годов в этой области наметился определенный застой. Таривердиев, пожалуй, первым почувствовал это и сумел сказать новое слово. У него музыка стала играть принципиально иную роль: она вступила в права действующего лица, вторглась в крупный план, стала вровень со словом, действием, ситуацией. Он открыл какие-то новые принципы соотношения, монтажа звука и изображения. Не убоился идти от контрапункта, от парадокса, от перечення зрительному ряду, даже от отрицания его, нарочитого запоздания, «предвидения» и тому подобное. Именно от него пошла она — эта традиция контрапункта песни к действию и вообще новой роли песни в драматургии фильма — роли, в чем-то даже конфликтной, по тем самым влияющей на драматургию, придающей картине более широкий спектр эмоционального воздействия. Мне кажется, что на этом пути у него есть настоящие шедевры — например, песни из фильма «С легким паром», звучащие совершенно в контрапункте с фильмом и вместе с тем обогащающие его до чрезвычайности, придающие ему значительность в ином измерении. Словом, это новая глава взаимодействия музыки и зрительного ряда, во многом определяющая направление последующего развития музыки нашего кинематографа.

Еще одно важное обстоятельство. Во многом именно от Таривердиева ведет свое начало освоение нашей музыкой и привнесение не только в кино, но и на концертную эстраду современной поэтической речи. С легкой руки в наш каждодневный музыкальный быт вошло слово более сложное, рифма более изощренная, тонкая, образ более изысканный и менее однозначный, чем прежде. С ним связано вхождение в вокальную лирику имен таких поэтов, как Цветаева, Мартынов, Вознесенский, Ахмадулина. Вот какие имена он одним из первых приобщил к музыке.

Мы привыкли подходить к любому композитору с мерками ординарными, не сопоставляя их с личностью художника, ее своеобразием. К Таривердиеву такой подход решительно неприменим. У него собст-

вспіоє разумініє: «что такое хорошо и что такое плохо», что нужно и что не нужно, своя мера вещей. Его сочинения, думаю, можно воспринимать только непредубежденно. В старой побасенке говорится: когда пьешь пиво, не ищи в нем чая. Лишь постигнув законы его музыки, можно постичь его творчество. Он, вне сомнения, строго следует своему «своду законов», выстроил их в стройную систему, а отнюдь не идет ощупью, ведомый только интуицией. В его композиторской работе обнаруживается и принципиальная последовательность выбора «ходов» и средств выражения, последовательность во взаимоотношениях с поэтическим словом, в гармонических склонностях (тут трудно не заметить своего рода «арки», которые он стремится перекинуть из сегодня к баховской, скорее даже, к генделевской традиции — явление, вообще характерное для наших дней, но преломляющееся у него по-своему).

Микаэл Таривердиев редкостно популярен. Многократно я убеждался в том, как хорошо его знают и любят в разных уголках нашей страны. Тысячи людей осведомлены о том, что он сделал, интересуются, над чем он работает сейчас, в каждый данный момент. Это, по-моему, подтверждает, что он сегодня — один из властителей музыкальных дум, особенно нашей молодежи. Вспоминается множество самых различных, иной раз неожиданных случаев. Недавно, например, в Вильнюсе я был свидетелем, как у него брали автографы медицинские сестры и врачи вызванной к нему (к счастью, по недоразумению тревога оказалась ложной) скорой помощи. Но и этот трагикомический эпизод еще раз подтвердил, как он известен повсюду.

Столь широкая популярность иногда может вызвать подозрения, может быть даже признаком тревожным, но в данном случае, как я убежден — это добрый знак. В чем тут секрет? Так ли уж он доступен, привычен для уха, предсказуем? Нет! Потакает ли он моде, невзыскательным вкусам? Тоже нет! Он бывает достаточно нов и сложен, порой весьма изыскан и даже рафинирован. Нельзя и сказать, что он строит все только на поэтическом тексте, что у него слово «держит» музыку — вовсе не так (подобные примеры у нас тоже имеются). Я думаю, что популярность Таривердиева — и музыкантская, и человеческая — основывается на его оригинальности. Есть какая-то неповторимость — и в таланте его, и в личности.

Говорю об этом не случайно. Так или иначе то, что делает художник, всегда соотносится с его человеческим обликом. Таривердиев — и человек очень интересный, незаурядный. Он, я бы сказал, жадный уловитель окружающего мира. Он тонко ощущает тенденции времени, соотносит себя и свое искусство с ходом движения нашей жизни. Поэтому его музыка обязательно несет с собой пульс времени. Это все и создает своеобразный образ человека, а в конечном счете — и облик его музыки, делает ее по-особому привлекательной.

Таривердиев — необыкновенно увлекающийся и увлеченный человек. Например, давняя его страсть — фотография. Стоит посмотреть

цветные снимки, сделанные им в разных уголках земного шара, и вы почувствуете просто-таки высокий класс настоящего мастера этого дела. Он прекрасно овладел виндсерфингом, водными лыжами. Это все уже в зрелом возрасте (к сожалению, мы слишком рано родились, чтобы постичь эти спортивные чудеса с легкостью, как сегодняшние тинейджеры). Но главное — для него это не просто блажь, но жадное удовлетворение спортивного азарта, страсти даже. И все это тоже соотносится с его образом, личностью, характером, все у него очень органично.

Много лет подряд мы с Микаэлом Таривердиевым проводили летний отпуск вместе, жили по соседству, общались чуть ли не круглосуточно. И всегда я поражался его редкостному оптимизму, жизненной стойкости, негибамости. Нельзя сказать, что на его долю всегда выпадали только радостные минуты, были и трудные времена. Но он — один из тех, кто, говоря словами Пушкина, «жизни холод с годами вынести сумел». Он действительно сумел вынести многое и при этом остаться самим собой — остаться жизнелюбом.

Еще одна, на первый взгляд, неожиданная черта его характера: Таривердиев до чрезвычайности любит порядок. Побывав у него дома, я почувствовал, что так, наверное, мечтал жить всю жизнь, хотя не прожил ни одного дня. При этом — удивительное и редкое чувство уюта! Приезжая на новое место, он вдруг замысловато переставит мебель, и мгновенно станет уютно. Необычен даже режим его работы. Он трудится вечерами, часто засиживаясь далеко за полночь. За день он как бы скапливает силы, сублимирует в себе энергию прожитого дня, прожитого щедро, широко, без скупости, перестраховки, оглядки. А потом ночью переводит ее в потные знаки, с тем чтобы утром вновь начать жить полно, жадно, радостно. И при этом умест так строить свою жизнь, что все успевает, все у него ладится. Это тоже по-своему связано с образом его мышления, в том числе и музыкального, а значит — с музыкой.

По-моему, все эти черты жизненной биографии и черточки характера интересны не только сами по себе: они, думается, позволяют отчетливее представить себе и творческий облик Таривердиева, определить его место в движении музыкальных событий современности. Намеренно и убежденно пытается он соотнести музыку популярную и музыку серьезную, пайти некие новые взаимосвязи между ними. Если, имея в виду эту тенденцию, попытаться «прописать» его по какому-либо «департаменту», то это будет так называемое «третье направление» — направление, ищущее истину на страницах музыкальных жанров и в сочетании их. «Третье направление» взяло на себя, прямо скажем, отчаянно трудную миссию — примирение двух полярных, далеко отошедших друг от друга эстетик, двух почти враждующих аудиторий, ожесточенно отрицающих друг друга. И здесь он немало открыл перспектив, здесь его роль очень значительна и важна. Она заслуживает внимательного анализа, серьезного разговора.

Поиски взаимопроникновения и взаимодополнения жанров, а в конечном счете, поиски связей с тем адресатом, для которого музыка пишется, — дело исключительно важное. Таривердиев делает это, прибегая часто к непростым, непривычным средствам. Вспомним крупные его сочинения последних лет — Скрипичный концерт, недавно прозвучавший впервые, и оперу «Граф Калиостро». В опере занимательность сюжета (которая, видимо, всегда его очень привлекала и в кинематографической работе), сама по себе идея, необычный выбор этого рассказа Алексея Толстого — все очень свежо и благодарно. Хороши в «Калиостро» ансамбли, удачно построена музыкальная форма, найдены пропорции «серьезного» и «легкого», уместны и изящны версификации «генделевских» арий, декламации. И неизменно — соотношение, связь с временем нашим.

Вот таким представляется мне Микаэл Таривердиев. У этого талантливому музыканта свое лицо, свои завоевания, свои открытия. У него есть огромная аудитория, которой вправе позавидовать сегодня любой композитор. Есть свой взгляд на вещи, свои «отношения» и с музыкальной формой, и с интонацией, и с гармонией, и с инструментовкой. Есть горячие поклонники и есть ниспровергатели. Словом, мне кажется, настал момент, когда серьезный разговор о его творчестве — насущная потребность.

Его искания, его находки оказали влияние на нашу музыку, и этот феномен пора начать анализировать и разгадывать. Отрадно, что союзником такого самобытного композитора стал музыковед Л. Цукер, решивший посвятить себя изучению творчества Таривердиева, проследить его путь к людям, сделать из его опыта выводы и прогнозы. Надеюсь, что книга эта найдет многочисленных читателей, поможет им острее почувствовать и лучше понять то, что создано и создается сегодня Микаэлом Таривердиевым.

Родион Щедрин

ОТ АВТОРА

Предлагаемая вниманию читателей книга представляет собой первую обобщающую монографию, посвященную известному советскому композитору Микаэлу Леоновичу Таривердиеву. Работа такого рода, естественно, предполагает раскрытие художественной индивидуальности музыканта, рассказ о его творческом пути, достаточно полное освещение основных жанров музыки. Последнее особенно важно: ведь при том, что Таривердиева можно без преувеличения назвать одним из наиболее популярных современных советских композиторов, далеко не все из созданного им равно хорошо знакомо слушателям. И если песни, киномузыка композитора сыскали себе давнее всеобщее заслуженное признание, то произведения других жанров известны значительно меньше, а ведь в них Таривердиев также обращается к самой широкой слушательской аудитории со своим интересным словом.

Особо важное место в творчестве композитора занимает его камерно-вокальная лирика, которая привлекает к себе все большее внимание певцов. Достаточно сказать, что на одном из последних Всесоюзных конкурсов вокалистов им. М. И. Глинки треть (!) участников (из Москвы, Ленинграда, Фрунзе, Ашхабада, Ташкента, Киева, Таллина и других городов) включила в свои программы произведения Таривердиева, части из его вокальных циклов на стихи В. Маяковского, Л. Мартынова, Б. Ахмадулиной, А. Вознесенского, японских поэтов. Вместе с тем эта главнейшая область творчества композитора, вне которой невозможно понять его искания во всех других жанрах, еще ждет своего осмысления. Поэтому в данной работе камерно-вокальные циклы Таривердиева рассматриваются с большей обстоятельностью и именно с них начинается анализ сочинений композитора.

Необходимость пристального всматривания в процессы, происходящие в различных жанрах музыки Таривердиева,

обусловлена еще и тем, что они в творчестве композитора настолько тесно взаимосвязаны, настолько активно взаимодействуют друг с другом, что, не разобравшись в природе одного из них, трудно представить себе специфику другого. Так, музыкальная драматургия фильмов «Спасите утопающего» и особенно «Король-олень» имеет много общего с оперными произведениями Таривердиева. В свою очередь, его оперы «Кто ты?», «Граф Калиостро» теснейшим образом связаны с работой композитора в области массовой, эстрадной музыки. Вокальный цикл на стихи Э. Хемингуэя, его музыкально-композиционную целостность трудно понять, не зная Таривердиева как театрального композитора, вне его музыки к спектаклю «Прощай, оружие». Сопеты В. Шекспира, являясь вполне самостоятельным произведением, обретают иное звучание, открывают новые грани, будучи соотнесенными с поэтикой телевизионного фильма «Адам женится на Еве», к которому они были написаны. Подобные примеры можно было бы продолжить.

Помимо указанных сочинений из-под пера композитора рождается много произведений, относящихся к «гибридному» жанру, которому трудно дать какое-либо однозначное определение.

Подобная жанровая диффузия составляет характернейшую особенность художественного мышления Таривердиева, — об этом подробнее еще пойдет речь, — но создает немалые сложности в распределении и систематизации материала в книге. Поэтому, хотя основной принцип ее деления на главы — пожанровый, в разговоре об отдельных сочинениях придется по мере необходимости затрагивать произведения смежных жанров. Некоторые сочинения будут причислены к тому или иному жанру с известной степенью условности. Другие станут предметом анализа в разных главах, естественно под разным углом зрения. Так, ряд вокальных произведений будет рассматриваться в главе о киномузыке в плане их драматургических функций в фильме, а в главе о песнях — с точки зрения их музыкально-стилевых особенностей.

Творчество Таривердиева — значительная страница музыки наших дней, к тому же весьма характерная для современной музыкальной ситуации. Таривердиев пришел в искусство в конце 50-х — начале 60-х годов вместе с плеядой молодых, талантливых, ищущих композиторов, таких, как Р. Щедрин, А. Пахмутова, А. Петров, С. Слонимский и др. Это было время, отмеченное глубокими сдвигами, заметным обновлением в художественной жизни нашей

страны. Композитор чутко и своеобразно аккумуляировал многие важные тенденции этого периода, его творчество сформировалось на их сложном пересечении. И при всей кажущейся простоте его музыки, верно прочитана и понятна она может быть в соотношении с этими тенденциями, в их контексте. Такая попытка и будет предпринята в первой главе книги.

Писать о композиторе-современнике, находящемся в расцвете творческих сил, в процессе поиска, всегда ответственно и непросто. Время — этот самый лучший и объективный критик — еще не сказало своего слова, не произвело необходимого отбора, не выделило наиболее значительное и жизнеспособное. А ведь оно может еще не раз опровергнуть суждения «очевидцев». И все же, вопреки есенинскому «лицом к лицу лица не увидать», современный исследователь-критик должен суметь разглядеть лицо стоящего рядом с ним художника, увидеть его «необщее выраженье» и рассказать об этом читателю. Желая представить портрет Таривердиева с наибольшей объемностью, взглянуть на его творчество с разных точек зрения, автор использовал в работе не только критический материал (в основном это газетные и журнальные рецензии), но и мысли, суждения известных советских композиторов, поэтов, режиссеров, музыкантов-исполнителей, с которыми приходилось беседовать в процессе написания книги. Все эти живые свидетельства призваны помочь в воссоздании не только особенностей, характера таривердиевской музыки, но и облика ее автора, дадут возможность хоть отчасти заглянуть в творческую лабораторию композитора, рассказать о том, как в совместных исканиях с деятелями кино и телевидения рождалась его музыка к фильмам, о работе с исполнителями, о его музыкально-просветительской деятельности. Ведь все эти грани личности и творчества композитора находятся в нерасторжимом единстве, органично связаны друг с другом, взаимообусловлены и складываются в одно широкое понятие — художник.

Есть еще одна очень важная сторона деятельности Таривердиева — это его публицистика, многочисленные выступления в прессе. Здесь с особой открытостью проявились его активная художническая позиция, его понимание роли и места композитора в современной жизни, отношение к творчеству, представления об искусстве, его личные музыкантские пристрастия. Весь этот материал, также широко представленный в книге, поможет должным образом осмыслить и оценить созданное Таривердиевым-композитором.

ОЩУЩЕНИЕ ВРЕМЕНИ

Зара ДОЛУХАНОВА:

— Таривердиев — один из самых узнаваемых современных композиторов. У него есть свой почерк, своя интонация. Я имею в виду интонацию не только в узкомузыкальном смысле слова, но и шире — интонацию души, сердца. Это в равной степени относится и к его романсам, и к его песням. И, может быть, в этом кроется главный секрет его популярности.

Когда задумываешься над тем, что же составляет это индивидуальное, неповторимо-таривердиевское, то приходишь к выводу, что искать его в сугубо музыкальных, стилевых закономерностях творчества композитора было бы недостаточным. Конечно, у него есть комплекс излюбленных приемов, характерные, присущие ему особенности мелодического письма, круг наиболее часто употребляемых ладогармонических средств и т. п. Но главное состоит в другом: у Таривердиева есть своя ведущая тема, свой образный мир, свое видение, ощущение жизни. Оно заявило о себе уже в одном из самых ранних сочинений композитора — камерно-вокальном цикле «Акварели» на стихи средневековых японских поэтов, в его особой гармоничности, в тонкой трепетности душевных движений, в тихом изумлении перед красотой мира, а затем стало эмоциональной доминантой всего творчества Таривердиева вплоть до одного из последних его вокальных циклов на стихи А. Вознесенского «Запомни этот мир», от первой до последней ноты пронизанного восторгом и влюбленностью в окружающую жизнь, в каждое ее малейшее проявление. Эта романтическая приподнятость и поэтичность окрашивает произведения Таривердиева самых разных жанров. Манера высказывания композитора, как правило, негромкая, эмоционально открытая и доверительная. Она располагает к себе большой душевной чистотой, лиризмом, и в

то же время в ней звучит какая-то щемлящая, пронзительная нота.

Андрей ПЕТРОВ:

— Я думаю, главное, что характерно для творчества Таривердиева, это его романтичность, или, это слово представляется мне более точным, — поэтичность, качество, к сожалению, не столь частое в музыке XX века. Он избрал для себя атмосферу поэзии и старается ввести в эту атмосферу любую тему, идею, к какой бы он ни обращался. У композитора встречаются элементы сатиры, драмы, бытовые зарисовки, но это не главное. Определяющим же, пронизывающим все его творчество является Поэзия с большой буквы, то есть мир явлений и образов возвышенных, приподнятых над повседневным, одухотворенных. Таривердиев не боится ограничиться этим миром, справедливо считает его настолько объемным, настолько богатым и безбрежным, что ему вполне хватает его границ и пределов, чтобы высказать все, что он хочет, и при этом избежать однообразия, монотонности.

Тонкий лиризм, сокровенный тон разговора со слушателем, интимно-личностный характер чувствования определили важнейшую черту музыки Таривердиева — камерность. Творчество композитора позволяет говорить о камерности в самом широком смысле слова, как о способе музыкального мышления. Она захватывает содержание, эмоционально-образный строй его произведений, проявляя себя в искреннем, доверительном обращении к каждому слушателю в отдельности, область жанров, форм, музыкального языка. Отметим здесь тяготение к миниатюре, тонкую детализацию всех элементов музыкальной речи, выбор, как правило, малого состава исполнителей, концентрированность в изложении и развитии материала. Все названные качества сформировались, отточились в предрасположенном к ним камерно-вокальном жанре, в романсовых циклах — это и определило их ведущее значение для всего творчества композитора. Затем по-разному, с учетом специфики того или иного жанра, они проявились в операх композитора, в театральной и киномузыке. Особенно важно проникновение камерных черт в произведения песенного жанра, в эстрадную музыку Таривердиева. Подчеркнем, что камерность с присущей ей образной и стилиевой детализацией требует более активного, пытливого вслушива-

ния, более высокой степени интеллектуализма и культуры чувств. Поэтому понятно, сколь существенным оказывается это при обращении к массовой аудитории.

Зара ДОЛУХАНОВА:

— Когда я слушаю эстрадные песни Таривердиева, то мне всегда хочется их петь. Со мной такое бывает редко, ведь я певица совсем иного направления. Но 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.

Галина БЕСЕДИНА:

Мы с Сергеем Тараненко пели много песен Таривердиева. Собственно говоря, на его произведениях мы выросли, они потребовали от нас особой манеры исполнения. Я часто задумываюсь, что же представляет собой тот жанр, в котором мы работали, как определить его? Эстрада ли это или нечто иное? Ведь стихи, к которым обращается композитор, раньше могли быть использованы лишь в камерно-вокальной музыке. Форма его песен, многие мелодические, ритмические обороты, характер сопровождения — все это тоже идет от камерного жанра. И в то же время произведения сохраняют черты эстрадности. Вот я и пришла к выводу, что Таривердиев является фактически создателем нового жанра камерной эстрады.

Своеобразный тип таривердиевской песни, не теряющей своей массовой демократической направленности, не лишенной подчас эстрадности, но соединившей эти черты с глубоким поэтическим содержанием, тонкой психологической разработкой темы, интонационной усложненностью, усилением декламационного начала, развитостью формы, то есть с чертами, идущими от камерно-вокальной музыки, стал естественным проявлением индивидуальных творческих устремлений композитора, камерной природы его дарования, художественного мышления. Но в то же время искания Таривердиева оказались созвучны более широким процессам и тенденциям, характерным для советского музыкального (и не только музыкального, как мы увидим

ниже) искусства последних десятилетий. Композитор чутко уловил эти тенденции и по-своему, но с точным ощущением времени претворил в своем творчестве, а это в свою очередь и определило то важное место, какое заняла музыка Таривердиева, обеспечило устойчивый интерес к ней как профессионалов, так и самых широких слушательских кругов.

Прежде всего творчество композитора явилось отражением характерной для советской музыки наших дней тяги к камерным жанрам, активного проникновения черт камерности в самые разные области музыкального творчества: в симфоническую и хоровую музыку, в оперный и балетный театр. Есть много причин, объясняющих это явление, на них не раз указывали исследователи, но, пожалуй, главная состоит в возросшем в советском искусстве 60—70-х годов внимании к духовному миру отдельной личности, к раскрытию тайников человеческой души и в связанном с этим поиске наиболее гибких и подвижных форм углубленного психологического анализа, тонкого раскрытия сокровенных чувств индивидуума. Немаловажную роль играло и то, что данный период в развитии советской музыки был отмечен значительной активизацией композиторской мысли, индивидуализацией творческих исканий, интенсивным расширением круга образов и выразительных средств, а камерная музыка, мобильная, податливая по самой своей природе, открывала большие возможности для эксперимента, оказывалась своеобразной «лабораторией», «испытательным полигоном» новых художественных решений. Таковой она стала и для Таривердиева. Поиски композитора в этой области и привели его к созданию произведений синтетических жанров.

Нельзя не увидеть здесь проявления еще одной важнейшей тенденции, которая все громче заявляет о себе, — это стремление к синтетичности, к обнаружению новых возможностей и форм объединения, контактов, взаимобмена разных видов искусства, различных жанров. В театр активно вторгаются приемы кинематографии. Опера объединяется с ораторией, балет — с симфонией или инструментальным концертом. Кантата идет навстречу романсу, тот же, в свою очередь, вбирает в себя признаки драматического искусства. Композиторы открывают все новые и новые формы синтеза поэзии и музыки. Последняя начинает испытывать воздействие массовых средств коммуникации. Возникают кинооперы, телевизионные балеты, радиооператории.

Творчество Таривердиева — яркий пример синтетиче-

ских устремлений современного искусства. Композитор, как правило, работает на стыке жанров, на их сложном взаимопереплетении. Синтетичность обнаруживает себя на самых разных уровнях: в тематике его произведений, в их драматургическом решении, в музыкальном языке. Героиня XVIII века попадает в обстановку современного музея с экскурсоводами, научными работниками и администратором («Граф Калиостро»). Музыкальная драматургия фильма решается на сочетании черт оперы-буффа и мюзикла — жанра, рожденного в XX столетии («Король-олень»). Элементы классического стиля, так называемые «бахизмы», сплавляются с интонационным строем эстрадной песни. Романс строится как театральная сцена с предполагаемой пластикой, жестом персонажа, его мимикой. Песня вбирает в себя не только признаки камерно-вокальных жанров, но и некоторые особенности кинодраматургии. Все это, казалось бы, явления различного порядка, но природа их во многом едина.

При всем разнообразии форм и проявлений синтетичности у Таривердиева основой ее всегда становится поэзия. Именно она является для композитора главным носителем больших мыслей, глубокого духовного содержания, а вне этого для него нет и музыки. Поэтому так много внимания он уделяет вокальным жанрам, поэтому же он обращается только к подлинным, талантливым поэтам, отдавая предпочтение своим современникам. В этом безусловно сказалось тонкое чутье, великолепное знание Таривердиевым поэзии, проявившаяся с ранней юности любовь к ней как чуть ли не к высшей в иерархии духовных ценностей. Но дело не только в этом.

Годы, когда складывались творческие принципы композитора, когда голос его обретал самостоятельность, были отмечены стремительным взлетом советского поэтического искусства, невиданным доселе интересом к поэзии огромных читательских и (что особенно важно) слушательских масс. Именно в этот период в литературу пришло новое, молодое поколение поэтов и среди них такие яркие художественные дарования, как Е. Евтушенко, А. Вознесенский, Р. Рождественский, Б. Ахмадулина. (Все они, ровесники Таривердиева, станут впоследствии «его поэтами», к их стихам композитор не раз будет обращаться в своем творчестве.) Популярность они обрели раньше, нежели увидели свет их первые поэтические сборники. Она пришла к ним с подмостков эстрады. Возрождая традиции публичных выступлений Маяковского, шире — поэтического искусства 20-х годов, молодые поэты смело вышли к пуб-

лике. Эстрадная форма общения поэта с читателем получила размах и повсеместное признание. Громадные афиши, извещавшие о поэтических вечерах, толпы людей, пытающихся пробиться на встречу с любимым поэтом, битком набитые зрительные залы, заполненные до отказа стадионы — все это было неотъемлемой приметой художественной жизни конца 50-х — 60-х годов.

Практика авторских выступлений, поэтических концертов давала материал для серьезных раздумий композиторов. Прежде всего она показывала, что массовому слушателю и в особенности молодежи вовсе не чужд интерес к искусству глубокому и сложному — ведь поэзия, звучащая с эстрады, с ее образной многоплановостью, сложным метафорическим языком была именно таковой. Жадная тяга к ней убедительно свидетельствовала о возросшем интеллектуальном и эстетическом уровне сегодняшней аудитории, что открывало новые перспективы для приобщения ее и к серьезной музыке. Причем пристрастие к поэзии могло стать надежным подспорьем на этом пути, своего рода мостом. Таривердиев осознал эту возможность с полной отчетливостью. «Я убежден, — писал он, — что в создании первичного культурного запаса у молодежи можно и надо начинать с воспитания вкуса к поэзии. Убежден, что люди, ходившие в Политехнический музей на поэтические вечера, сегодня не восприимчивы к плохой музыке, поскольку они духовно богаче ее. И те молодые люди, которые увлекаются настоящей поэзией, уже не воспримут дурного пошиба песню, кстати, еще и потому, что слова ее — плохая поэзия»¹.

Опыт поэтических вечеров был важен для Таривердиева и еще в одном отношении: звучавшие на них стихи, как правило, обладали одним непреложным качеством — эстрадностью. Впоследствии в литературной критике возникнет и получит широкое распространение даже специальный термин — «эстрадная поэзия», а К. Ваншенкин в одном из своих стихотворений не без сожаления напишет: «В поэзии пора эстрады». Эстрадность состояла, конечно же, не только в определенных условиях исполнения, не только в том, что стихи доходили до адресата не через книги и журналы, а непосредственно из уст автора, словно рождались тут же на глазах. Вопрос стоял глубже и серьезнее. Возникавшие из-под пера молодых поэтов стихи изначально предназначались для публичных чтений, а поэтому они должны были обладать способностью момен-

¹ Таривердиев М. На пути к серьезной музыке. — Телевидение и радиовещание, 1973, № 8, с. 6.

Тального воздействия на слушателя. Поэт мысленно становился на ту ступень общения с аудиторией, которая возможна только при близких отношениях и которая предполагает, что стихотворение будет сразу же, с первого прочтения воспринято на слух. Поэтому при всей своей сложности эстрадная поэзия должна была одновременно быть и достаточно доходчивой, броской, точно направленной на аудиторию, апеллирующей к знакомым и близким для нее представлениям, к тому, что волнует и вызывает моментальный отклик в сердцах. Яркий тому пример — стихи Вознесенского, полные образных алогизмов, прихотливых ассоциаций, но наряду с этим постоянно балансирующие на грани бытового, повседневного, заставляющие себя слушать, приковывающие к себе внимание от первого до последнего слова.

Само понятие «эстрадности», благодаря ее магнитической силе, приковывающей к себе тысячи слушателей, обретало новый смысл. Ведь основой этого массового интереса была не жажда развлечений, а прежде всего тяга к прямому общению с художником, ведущим с эстрады, как с трибуны, откровенный, очень личный разговор о важных жизненных проблемах.

Это был превосходный урок для Таривердиева, и композитор его великолепно усвоил и претворил в области своего искусства. В нем кроется еще один стимул исканий Таривердиева в плане соотношения сложного и простого. Большая поэзия, насыщенная глубокими темами и образами, соответствующие этой поэзии музыкально-выразительные средства — все то, что было всегда прерогативой «серьезной» музыки, — соединились с элементами эстрадного стиля, открывающего доступ к этим «серьезным» образам и средствам самому широкому слушателю. Поэтому для Таривердиева эстрадность никогда не была синонимом развлекательности. Для него, как пишет сам композитор, — «это способ рассказать о себе и своем поколении». «Эстрадная песня отличается чутким отношением ко времени, к новым музыкальным формам и веяниям. Сегодняшний день требует от нас в первую очередь мысли, без которой нет настоящего музыкального произведения. Лирическая ли это песня, политическая, народная или любая другая, в соединении с оригинальной, неповторимой подачей она может стать явлением настоящего искусства. Строгие его критерии применимы и к эстраде, которую ошибочно считают легким жанром»¹. Подобный взгляд на

¹ Таривердиев М. Алло, мы ищем таланты. — Культура и искусство. Вестник АПН, 1970, 20 мая.

массовое искусство отвечал требованиям времени, запросам изменившейся аудитории, был продиктован верой в высокую духовность советских слушателей, в их интеллектуализм. Человек, размышляющий о жизни, о ее смысле и цели, о ее сложных проблемах — таков адресат музыки Таривердиева. Таков и ее герой.

Александра ПАХМУТОВА:

— Что характерно для музыки Таривердиева? Мне думается, прежде всего современность. Современен ее герой, современен строй его мыслей и чувств. Его герой — человек интеллектуальный, сложный, с богатым и тонким внутренним миром. Люди, в особенности молодые, это чувствуют. Они тянутся к произведениям, раскрывающим этот мир.

Сплав в творчестве Таривердиева принципов, стилевых особенностей массовой, эстрадной музыки и академических жанров имеет и еще один аспект. В последние десятилетия по мере активного расширения и обогащения круга выразительных средств «серьезной» музыки, усложнения ее языка, максимальной индивидуализации композиционных решений — с одной стороны, и активного проникновения в современную эстраду черт поп-музыки (или, как еще ее называют, бит-музыки) с присущей ей ориентацией на стереотипы — с другой, возникла чрезвычайно проблематичная музыкальная ситуация. Ее можно охарактеризовать как крайнюю поляризацию, предельное обособление одного музыкального пласта от другого, раскол на две почти не перекрещивающиеся сферы. Причем «ножницы», возникшие между серьезной и массовой музыкой, привели не только к стилевому размежеванию, к «двуязычию», но и к резкому размежеванию слушательских вкусов.

Интересные, но в еще большей мере тревожные результаты в этом плане дали всевозможные музыкально-социологические анализы. Так, в одном из исследований, посвященном изучению музыкальных вкусов молодежи Москвы, приводятся данные, полученные в ходе статистической обработки массивного анкетного материала, ясно показывающие, что молодежь в подавляющем большинстве отдает пальму первенства музыке в стиле «бит», эстрадному песенному шлагеру, абсолютно предпочитая ее любой другой музыке¹.

¹ См.: Алексеев Э., Андрукович П., Головинский Г. Молодежь и музыка сегодня. — В кн.: Социальные функции искусства и его видов. М., 1980, с. 212—219.

Поэтому с такой остротой встала проблема преодоления стиливого барьера между «серьезной» и «легкой» музыкой, поиска возможностей их взаимного движения навстречу друг другу. Об этом заговорили музыковеды-критики в статьях и с трибуны представительных теоретических конференций. Так, в число жизненно важных вопросов, требующих сегодня ответа, В. Медушевский выдвинул вопрос о том, «каким мог бы быть «язык-посредник», который позволил бы любителю джаза или поклоннику рок-музыки прийти, скажем, к «Прелюдиям и фугам» Щедрина, а современному автору «серьезной музыки» — к постижению творческих потенций бытовых интонаций и жанров, исполнительских приемов»¹. О необходимости «обрести единство в потоке разнородного, найти связь в столкновении взаимоисключающего», о властной потребности «искать возможности нового синтеза» писал М. Тараканов². О «взаимодействии серьезной и бытовой, развлекательной музыки», отражающем «стремление серьезной музыки преодолеть свою эзотеричность, замкнутость, отдаленность от широких масс, выйти на новый уровень художественного общения» говорил на конференции, посвященной актуальным проблемам культуры, М. Арановский³. Но решающее слово, конечно же, принадлежало композиторам, живой творческой практике. Стали возникать произведения, явно нацеленные на синтезирование разных музыкальных областей, на сближение полюсов. Различной была степень органичности этого синтеза, непохожими друг на друга его формы, но общая тенденция все явственнее давала о себе знать. В числе произведений, возникших в русле этой тенденции, можно вспомнить Второй фортепианный концерт Р. Щедрина, открыто включающий в себя элементы джаза, Концерт-буфф С. Слонимского, сочетающий камерно-симфонический и эстрадно-джазовый инструментарий, а также соответствующие жанровые признаки, его же Концерт для симфонического оркестра, трех электрогитар и солирующих инструментов, где уже сам состав свидетельствует о стремлении объединить концертно-симфонические принципы и особенности биг-битового ансамблевого музицирования, ряд произведений А. Николаева, в частности его Второй квартет, построенный на

¹ Медушевский В. Потребности музыкальной культуры и воспитание музыковедов. — Сов. музыка, 1979, № 5, с. 18.

² Тараканов М. Творчество Родиона Щедрина. — М., 1980, с. 7.

³ Проблемы творчества, проблемы культуры — с трибуны теоретических конференций. — Сов. музыка, 1980, № 5, с. 46.

движении от классической стилизации к эстрадной скерцозности, вокальный цикл В. Гаврилина «Земля», дающий образец решения глубокой трагедийной темы средствами эстрадного исполнительского состава, и ряд других произведений. Словом, синтезирование черт серьезной и массовой музыки составило сегодня целую линию, отвечающую насущным потребностям времени. И не будет преувеличением сказать, что композитором, стоявшим у ее истоков, был Таривердиев. В свое время, в начале 60-х годов, даже получило негласное бытование слово «таривердиевщина», которым «хранители» академических жанров, пуритански ратовавшие за их стерильную чистоту, определяли опыты в этом направлении. Но время подтвердило перспективность избранного Таривердиевым пути.

Композитор начал свои поиски в области вокальной музыки — это отвечало его индивидуальным творческим устремлениям. Но кроме того сплав камерных и бытовых жанров имел здесь свои более прочные традиции. Впоследствии те же принципы, конечно, развитые и обогащенные, проявились и в других более масштабных жанрах — в частности, в операх Таривердиева.

Андрей ПЕТРОВ:

— Одна из актуальных и сложных задач, которую сейчас время поставило перед композиторами, — это сближение серьезной музыки с музыкой быта. Задача эта решается сегодня в разных направлениях: иногда открыто и наглядно, иногда более скрыто, исподволь. Не все еще здесь получается, многое пока что находится в стадии эксперимента. Подчас стилевые слагаемые не образуют полного слияния, и мы слишком явственно ощущаем, что откуда взято. Микаэл Таривердиев был одним из первых композиторов, кто достиг в этом плане естественности и органичности. Он чутким музыкантским ухом уловил возможности подобного слияния, нашел точки соприкосновения. Пришел он к этому сочетанию в вокальной музыке. Конечно, здесь были свои традиции, и тем не менее добиться столь высокой степени единства было совсем не просто. Достаточно сказать, что в советской музыке долгое время камерные и эстрадно-массовые жанры имели свои устойчивые, четкие грани. А те попытки к их сближению, которые предпринимались, чаще всего были неудачны.

Таривердиев же добился подлинного синтеза, проявив при этом большое чувство вкуса и творческого такта.

В русле сочетания черт современной эстрадной культуры с жанрами и стилевыми принципами, освященными классической традицией, в творчестве Таривердиева обнаружилась еще одна характерная особенность — ассимиляция выразительных элементов музыки XVIII века. Их часто определяют как «бахизмы», хотя точнее их следовало бы именовать «классицизмами», поскольку не всегда они связаны генетически именно с музыкой Баха, нередко возникают иные ассоциации, например с клавирными сочинениями Скарлатти. Поначалу «классицизмы» возникли в киномузыке композитора как сознательное, нарочитое коллажирование и были связаны с конкретно-сюжетными перипетиями фильмов. Впоследствии они проникли в недра таривердиевского стиля, стали характерной приметой творческого почерка композитора. Природа их в музыке Таривердиева достаточно сложна и неоднозначна. Нам еще предстоит говорить об этом в связи с анализом конкретных произведений. Здесь же подчеркнем только то, что, явившись одним из проявлений характерной для современной музыки тенденции возрождения жанров и форм старинного искусства, «классицизмы» в то же время были обусловлены стремлением композитора достичь большей общительности, духовного контакта при обращении к аудитории. Таривердиев уловил существующую тягу, особенно у молодежи, к музыке эпохи барокко, а возможность разговора с ней на языке музыкальной классики несла для него высокий этический и эстетический смысл.

Интересны рассуждения авторов уже упоминавшегося социологического исследования в связи с проявившимся в наше время и нашедшим отражение в анкетах повышенным интересом молодежи к старинной музыке. В частности, они пишут: «Что же привлекает сегодня молодого слушателя к старинной музыке, особенно к лирическим ее жанрам? Трудно дать исчерпывающий ответ, ибо причины здесь, по-видимому, многообразны, сложны и коренятся в социально-психологической сфере. Думается, что среди причин — эмоциональная емкость и многозначность этой музыки, а также ее отстраненность, приподнятость над бытовой повседневностью... Мы, видимо, вправе говорить об определенной социально-психологической потребности, существующей в современном обществе, во всяком случае в некоторых слоях его, и удовлетворяемой именно данной

музыкой, пусть одной из ее граней, — потребности в некоей «зоне душевной свободы, устойчивости и гармонии», которая создавала бы противовес напряженным, стрессовым ритмам современной жизни»¹.

Именно такую эмоциональную нагрузку несут элементы классического стиля и в творчестве Таривердиева. «Классицизмы» для него — это попытка установить связь времен, обратить людей к вечным этическим и эстетическим ценностям. В классических истоках композитор видит высокую нравственную чистоту, источник духовности, гармонии, несущей освобождение от суетной житейской повседневности. Вполне понятно, сколь близкой должна была оказаться Таривердиеву с его тяготением к романтически-возвышенному, поэтическому видению мира подобная образная направленность. Поэтому-то так органично вошли «классицизмы» в ткань его музыки, поэтому они явились не просто данью определенным художественным веяниям, но выражением естественной внутренней потребности.

И еще об одном хочется сказать. Произведения Таривердиева, возникшие на стыке серьезной и массовой музыки и обращенные к широкой аудитории, выполняют важную посредническую миссию между двумя вышеназванными направлениями; они играют немалую воспитательную роль, приобщая слушателей к более развитым как по содержанию, так и по языку музыкальным формам, они заставляют их думать, формируют более тонкое и активное восприятие, открывая им дорогу к иным, академическим жанрам музыки. Такая сфера действия не случайна для Таривердиева, она сложилась вполне осознанно, явилась результатом постоянных раздумий композитора о состоянии современного музыкального искусства, о его взаимоотношениях со слушателями. Он глубоко убежден, что композитор сегодня должен ощущать себя не только творцом, но и просветителем, решительно воздействовать на художественные вкусы подрастающего поколения. Волнением за судьбы музыкальной культуры, за состояние эстетических потребностей молодежи, за чистоту музыкальной среды проникнуты его многочисленные выступления в печати. «Искусство настоящее, — пишет он в одной из статей, — требует остановки. Остановки и неторопливого вхождения в мир прекрасного. Вот чему надо учить молодых людей... Вопросы эстетического воспитания сейчас

¹ Алексеев Э., Андрукович П., Головинский Г. Молодежь и музыка сегодня. — В кн.: Социальные функции искусства и его видов, с. 243.

очень важны, и размышляя, какой будет музыка будущего, мы не имеем права забывать о том, что завтрашний слушатель формируется сегодня. За это в ответе мы все»¹.

Таковы самые общие мысли о Таривердиеве — своего рода предварительный портрет композитора, страницы жизни и творчества которого нам предстоит перелистать в последующих главах книги.

РОМАНТИКА ЮНОСТИ

Как формируется художническая индивидуальность, из каких слагаемых она складывается, что регулирует и направляет этот тонкий и трудно поддающийся изучению процесс? Ответить на подобные вопросы всегда бывает нелегко. Ясно одно: художник начинается задолго до того, как берет в руки кисть, перо или лист нотной бумаги; он начинается, когда детски пытливыми, доверчивыми и любознательными глазами открывает для себя полный неожиданностей мир.

Мир Таривердиева сложился из многих составляющих. Это и город, где в 1931 году родился композитор и где прошли его детство и отрочество — Тбилиси, поэтический, своеобразный, полный причудливых контрастов и ярких красок, прихотливо соединивший старое, даже древнее с новым, современным, восточную экзотику с приметам европейской культуры. Это и первые музыкальные впечатления. Мальчик воспитывался в высокоинтеллигентной семье. Отец — Леон Навасардович Таривердиев имел экономическое образование, был директором Тбилисского государственного банка. Мать — Сато Григорьевна Акопова по профессии географ и философ (она окончила два факультета университета, равно увлекаясь и тем, и другим) была к тому же еще и подлинным любителем и ценителем музыки, тонко чувствовала и понимала ее. Музыка в доме звучала много и часто. Особую роль в музыкальном воспитании Микаэла сыграла его тетка — Мариэтта Григорьевна Акопова. Родители были на ответственной работе, отдавали ей много времени и сил, часто бывали в командировках, и мальчик фактически оставался на попечении

¹ Таривердиев М. Войти в страну прекрасного. — Комсомольская правда, 1979, 27 февр.

Мариэтты Григорьевны. Она в то время училась в Тбилисской консерватории, готовилась стать певицей, и Микаэл постоянно находился в атмосфере вокальной музыки: это были армянские и грузинские народные песни, произведения русской и зарубежной классики. Однажды мальчик, а ему тогда было не более шести лет, услышал, как Мариэтта пела песни Шуберта. Что-то пронзило его в этой музыке. Это что-то невозможно было высказать словами, он, как замороженный, слушал радостные и печальные, трогательные, волнующие до слез музыкальные «рассказы». И когда мы говорим сегодня о причастности композитора к вокальной музыке, и о той чуть-чуть щемящей шубертовски романтической ноте, которая в ней звучит, то невольно протягиваем нить, связывающую творчество зрелого мастера с впечатлениями далекого детства. Другим не менее сильным потрясением тех лет для Микаэла стало посещение Тбилисского театра оперы и балета. Мальчик впервые в своей жизни услышал оперы, — сначала «Травиату», потом «Евгения Онегина», — он был захвачен красотой музыки, но еще больше поэтическим сюжетом. Наделенный обостренной впечатлительностью, он по-детски, наивно, но в то же время сильно и горячо воспринимал происходящее на сцене. Это было первое чуткое и ранящее прикосновение к сложным, «взрослым» нравственным проблемам, первая боль не за себя: ну почему эти два прекрасных, добрых человека (Онегин и Ленский) не могут разойтись полюбовно, почему они должны стрелять друг в друга? Этот и многие другие вопросы будоражили мысль, волновали воображение. А ко всему еще примешивался страх — «неужели все это кончится?». Микаэл заставлял родителей вновь и вновь вести его в театр, он слушал любимые оперы второй, третий, четвертый раз, слушал с неослабевающим наслаждением, хоть знал их уже наизусть и только последний акт был всегда невыносимо тяжелым, — ведь скоро всему конец. И как ни уговаривала его мать, что это театр, вымысел, что на сцене играют актеры, — мальчик не мог в это поверить. Нет, это была настоящая жизнь, и Микаэл жил ею.

Искусство и реальность цепко переплелись в его сознании. И сейчас уже трудно сказать, какие впечатления детства стали для него впоследствии более значительными: художественные или жизненные. Да между ними, собственно говоря, и не было четкой грани. Для мальчика, наделенного богатой фантазией, жизнь с ее играми, детскими выдумками становилась чем-то сродни искусству, искусство же заставляло в себя верить, как в реальную жизнь.

Именно так вошла в жизнь будущего композитора поэзия. Раннее увлечение ею началось со стихов М. Светлова. Микаэл не знал тогда ничего о поэте, да это было и неважно. Он вдохновенно декламировал: «Гренада, Гренада, Гренада моя» и понимал главное в этом стихотворении: в истории о хлопце, оставившем родную хату и отправившемся воевать в далекую Испанию, «чтоб землю в Гренаде крестьянам отдать», он слышал героику революции, романтику борьбы. И это тоже была жизнь. Светловская «Гренада» прямо перекликалась с рассказами родителей, чья юность прошла в битвах Великого Октября, в огнях гражданской войны. Ведь отец тоже воевал, чтобы отобрать землю у помещиков и отдать ее крестьянам. И мать, родом из богатой тифлисской семьи, оставила все, чтобы посвятить себя революционной борьбе. Оба они прошли через нелегкие испытания, оба были схвачены башнаками и брошены в тюрьму. Мальчик не раз, затаив дыхание, слушал их рассказы об этих героических днях, и в его воображении оживали картины прошлого.

Поэтому так врезалось в память, оставив след на всю жизнь, еще одно впечатление детства — фильм «Чапаев». Запомнилось все: и сцена, похожая на детскую игру, когда Чапаев объяснял Петьке, где должен быть командир во время атаки (большая картофелина изображает командира на лихом коне, чугунный котелок — холм, дымящаяся трубка — пушку), и песня «Черный ворон», которую Чапаев и Петька поют перед боем, и страшная сцена «психологической атаки» каппелевцев. Но особенно потряс эпизод гибели Чапаева: вот он плывет раненый, загребая воду одной рукой, то уходит под воду, то вновь выныривает, скрыться некуда, а по водной глади бегут фонтанчики от пулеметной очереди. Было страшно, хотелось кричать, броситься на белого пулеметчика. Микаэл воспринял эту сцену как живую трагедию, произошедшую у него на глазах, и пережил ее так сильно и остро, что в течение двух недель пролежал в постели с высокой температурой, в тяжелом, полубредовом состоянии, а мать вынуждена была на время прекратить посещения кино.

Рассказы родителей, ворвавшаяся с экрана в мир композитора легендарная чапаевская тройка, стихи Светлова — все это сливалось и переплеталось в сознании Таривердиева, складывалось в единый героико-романтический образ, в одну большую тему.

Не так уж часто художнику удается сохранить в себе комплекс ощущений, с какими он некогда входил в жизнь. Таривердиев наделен сполна этим даром. В нем и сейчас

при более пристальном взгляде угадывается вдохновенный юноша, впечатлительный, легкоранимый, искренний и открытый, влюбленный в жизнь, сохранивший верность далекой юности, ее романтическим идеалам. Именно там, в стране детства берут свое начало многие зрелые сочинения композитора. Вот лишь одно из них — созданный в 70-е годы вокальный цикл на стихи Светлова, массой тонких нитей связанный с впечатлениями детства и не без основания посвященный памяти матери — Сато Григорьевны Акоповой — лирический, взволнованный и немного грустный музыкальный рассказ о ветрах гражданской войны, о далекой гренадской волости, о старых комсомольцах — вдохновенных мечтателях, рассказ, рожденный, по словам самого Таривердиева, «самым человеческим желанием — вернуть образы прошлого, не дать им исчезнуть окончательно, соединить их с настоящим в единой мелодии, в единой гармонии»¹.

Нарушим на время хронологическую последовательность повествования, чтобы увидеть, как прочерчивается в жизни и творчестве композитора эта связь времен. В 50-е годы, когда Таривердиев переехал в Москву, ему посчастливилось лично познакомиться с автором «Гренады». Человек, легендарный уже при жизни, Светлов был удивительно прост в общении, приветлив и деликатен. С ним можно было говорить на любые большие и малые темы. Михаил Аркадьевич любил проводить вечера в дружеских беседах, особенно с молодежью. Он и сам до последних дней своей жизни оставался в душе комсомольцем. Таривердиев был буквально влюблен в веселую мудрость Светлова, в его обаяние, изящество и тонкость ума, в его неиссякаемый юмор, в знаменитые светловские шутки, которые, как фольклор, передавались из уст в уста, повторялись по всей Москве. Увлеченность композитора Светловым-человеком на время даже оказалась сильнее, нежели интерес к его поэзии. 28 сентября 1964 года Михаила Аркадьевича не стало. Все, кто был хоть сколько-нибудь с ним знаком, переживали кончину поэта как тяжелую потерю, как утрату родного и близкого человека. А Вознесенский писал тогда: «Да, конечно, остаются стихи и песни, монументы остаются, но невозстановима потеря человека этого. «Миша», — так называли его все. Он весь как-то духовен был, антителесен, будто это душа усмехалась и курила, сидела с нами, печалилась, была внимательна...

¹ Таривердиев М. Петь, чтобы сказать. — Смена, 1977, № 6, с. 22.

И что писать слова? Человека не стало, души. Это невозстановимо»¹.

Смерть Светлова отозвалась в душе Таривердиева острой болью. Тогда-то и возникло желание написать цикл на стихи поэта. Композитор открыл томик его стихов, и они поразили своей похожестью на их автора, своей пронзительной чистотой, своей простотой, негромкой интонацией, — так говорил Светлов при жизни. И еще — сразу же роem всплыли воспоминания 25-летней давности о далеких годах детства, о своем первом соприкосновении со светловской поэзией, о «мечтателе-хохле», распевавшем «Гренаду», о родителях — комсомольцах 20-х годов. Так постепенно складывался цикл, законченный лишь в 1976 году и удостоенный премии Ленинского комсомола.

Но вернемся в Тбилиси конца 30-х годов. К этому времени относится начало занятий Таривердиева музыкой. Когда Микаэлу исполнилось шесть лет, родители, заметив его музыкальные влечения, купили пианино. Оно стало предметом его обожания. Мальчика невозможно было оторвать от инструмента. Не зная музыкальной грамоты, он мог часами импровизировать какие-то пьесы. В семь лет он поступил в музыкальную школу-десятилетку при Тбилисской консерватории по классу фортепиано. Но вскоре стало ясно, что главная страсть его — композиция. Занятия собственно фортепианной игрой Микаэла не увлекали. Пьесы Майкопара, этюды Черни — традиционный репертуар музыкальных школ — вызывали отвращение. Но зато он мог подолгу просиживать за инструментом, сочиняя собственную музыку. Приятели Микаэла по школе любили слушать его импровизации, они предлагали ему свои темы, и он сочинял на них большие музыкальные эпизоды, называя их то поэмами, то прелюдами. Свободно фантазировать за инструментом было для него высшим наслаждением. Эту склонность к импровизации Таривердиев сохранил вплоть до сегодняшнего дня, импровизационность стала характернейшей чертой его стиля, приобрела особо важное место в киномузыке композитора. В этом, кстати, еще одна причина интереса Таривердиева к Баху, коллажирования и свободного авторского преломления баховской прелюдийности.

К восьми годам Таривердиев был уже автором нескольких фортепианных пьес и вокальных сочинений, а в девять лет он написал первое большое произведение — четырехчастную симфонию. Оркестрована она не была — оркестра

¹ Литературная газета, 1964, 29 сент.

Таривердиев в то время еще не знал — и существовала в фортепианном варианте. Нужно было всерьез думать о занятиях сочинением, но в десятилетке композицию не преподавали. Поэтому в возрасте четырнадцати лет Таривердиев поступает в Тбилисское музыкальное училище и попадает в класс известного грузинского композитора и педагога профессора Шалвы Михайловича Мшвелидзе.

Один из основоположников грузинской советской музыки, Ш. Мшвелидзе в то время был в расцвете творческих сил, много и плодотворно работал как композитор в разных жанрах, вел активную музыкально-общественную деятельность, был председателем Союза композиторов Грузии, директором Тбилисского театра оперы и балета, пользовался большим авторитетом как педагог. Он сразу же распознал в Таривердиеве незаурядное и своеобразное дарование и, не навязывая свою волю, всячески стремился помочь ему раскрыться полнее и ярче.

Светлов на одной из встреч с молодежью как-то сказал: «Учитель — по установившейся вульгарной традиции — это человек, которому надо подражать. Я с этим категорически не согласен. Учитель — это человек, который помогает тебе стать самим собой»¹. Мшвелидзе был именно таким учителем, умным, тактичным, представляющим своему ученику большую самостоятельность и свободу и одновременно требовательным там, где дело касалось овладения техникой письма, композиторской оснащенности. Таривердиев писал много. В основном это были пьесы для фортепиано и романсы. Почти все они забыты или утеряны, сохранились только эскизы музыки начинающего композитора в старых ученических нотных тетрадах. Эти записи позволяют судить о том, что Таривердиев еще полностью находился во власти своих музыкальных кумиров: Чайковского, Прокофьева, но также и о том, что уже в этих первых опытах проявилось стремление композитора к интонационной характерности, мелодической пластичности — качествам, присущим всему его последующему творчеству.

Начало занятий Таривердиева в училище совпало с временем окончания Великой Отечественной войны. Военная, героико-патриотическая тема продолжала в этот период волновать многих советских художников, по-прежнему была одной из основных в их творчестве. Нашла свое отражение она в первые послевоенные годы и в произведениях

¹ Цит. по кн.: Паперный З. Человек, похожий на самого себя.— М., 1967, с. 92.

композиторов Грузии. Д. Торадзе закончил в это время оперу «Призыв гор», посвященную борьбе горцев с фашистами. Ш. Мшвелидзе работал над ораторией «Кавкасиони» о героической защите Кавказа в Великой Отечественной войне. Вполне естественным в этой атмосфере было обращение к военной теме и юного Таривердиева. Она зазвучала в его программных инструментальных пьесах, в вокальных сочинениях. Но наиболее значительными в этом отношении стали два его одноактных балета: «На берегу» и «Допрос», написанные в 1947 году 16-летним музыкантом.

Идея их создания принадлежала балетмейстеру Тбилисского театра оперы и балета, педагогу хореографического училища Георгию Геловани. Познакомившись с Таривердиевым, он был покорен его тонкой музыкальностью, великолепной памятью — юноша мог, впервые услышав какое-либо классическое произведение по радио, тут же воспроизвести его на рояле. Между опытным балетмейстером и начинающим музыкантом, несмотря на разницу в возрасте и положении, завязалась дружба. Приближался отчетный экзамен в хореографическом училище. Для него необходимо было подготовить новый балетный спектакль. Тогда-то Геловани и предложил Таривердиеву написать два небольших балета, связанных одной темой. Он сам сделал для композитора либретто. Сюжет балетов неприятелен и прост. В первом рассказывалось о любви двух молодых людей, о том, как в рыбацкий поселок пришли немцы, как они зверски замучили девушку, а юноша дал клятву отомстить за ее гибель. Во втором балете юноша становится партизаном, борется с фашистами, попадает к ним в плен и мужественно и с достоинством бросает им на допросе вызов. Музыкальное решение балетов не отличалось самостоятельностью, было выдержано в традициях балетной музыки Чайковского, и тем не менее нельзя не увидеть большого значения этих произведений для последующего формирования композитора. Ведь именно здесь он впервые творчески соприкоснулся с областью музыкального театра, к которому испытывал потом большое художественное влечение. Балеты «На берегу» и «Допрос» были поставлены силами учащихся хореографического училища на сцене Тбилисского театра оперы и балета и шли там в течение двух сезонов.

В 1950 году, окончив музыкальное училище, Таривердиев переезжает в Москву и через год поступает в Музыкально-педагогический институт им. Гнесиных по классу композиции Арама Ильича Хачатуряна. Хотя Арам Ильич

к тому времени занимался преподавательской работой всего полтора года, большой творческий опыт, композиторский авторитет, яркий темперамент, артистизм всего его облика сразу женискала к нему любовь студентов. Таривердиев в классе Хачатуряна чувствовал себя в привычной обстановке, напоминающей занятия с его первым учителем композиции. Хачатурян также никогда ничего не навязывал своим ученикам. Будучи художником огромного, самобытного таланта, он стремился не подавить им своих подопечных. У него была замечательная способность разгадать особый, индивидуальный склад дарования каждого ученика и чутко, бережно выявить в нем наиболее характерное и ценное. Не имея еще собственного педагогического опыта, Хачатурян руководствовался принципами своего выдающегося учителя Николая Яковлевича Мясковского. О его преподавательской манере позже он писал в своих воспоминаниях: «Николай Яковлевич знал, что молодому художнику в стадии формирования таланта присуща особая чуткость, ранимость. Вот почему он был так тактичен, осторожен в обращении с молодыми композиторами. Это был мудрый педагогический прием. Из этого вовсе не следует, что ученик был предоставлен сам себе. Николай Яковлевич Мясковский влиял на наше развитие незаметно, исподволь. Ему важно было распознать индивидуальность студента, открыть для себя свойства его таланта, и тогда он развивал все лучшее, что было заложено в ученике»¹. Этим установкам Хачатурян стремился быть верным и в своей педагогической работе. Все это создавало благоприятную атмосферу для роста композиторского дарования Таривердиева. Но занятия с Хачатуряном были для него не только школой художественного мастерства, но и человеческой зрелости. Для молодого композитора имели значение и общая демократическая направленность художественных устремлений Хачатуряна, и активная общественная деятельность его учителя, и разносторонность его влечений. Маститый композитор, автор симфоний, концертов, балета со всей серьезностью работал и в жанрах массовой музыки, в драматическом театре и кино. Все это благоприятно отзовется затем в произведениях Таривердиева, шире — в его творческой судьбе, многое определит в его позиции музыканта.

В студенческие годы Таривердиев активно и плодотворно работает, осваивая различные музыкальные жанры.

¹ Хачатурян А. Из воспоминаний. — Сов. музыка, 1956, № 5, с. 115.

По-прежнему он пишет много фортепианных миниатюр: прелюдий, мимолетностей, новеллет. В них в меньшей степени, нежели в предшествующий период, но еще достаточно открыто проступают следы влияний классиков, в особенности фортепианной музыки Прокофьева и Дебюсси. Но, отталкиваясь от них, композитор стремится найти что-то свое, во всяком случае в этих пьесах, особенно в цикле Девять новеллет, заметны некоторые черты будущего стиля Таривердиева. Прежде всего в них ощутим поиск самых разнообразных типов фактуры, подчас в этом проявляется даже нарочитая изощренность и усложненность. Но отдельные находки будут впоследствии развиты в камерно-вокальной музыке Таривердиева, повлияют на решение фортепианной партии его романсов. Важной особенностью новеллет при лаконизме и стройности их формы является импровизационность, прелюдийность высказывания. В этом цикле она идет в большой мере от традиций народной кавказской музыки, затем будет связываться с искусством Баха, с барочными традициями. Еще одна характерная черта, присущая далее всему творчеству композитора, — широкая опора на жанровость. И наконец, главное — вокальная природа многих тем, то песенная, то идущая от декламации с присущим ей речевым характером интонирования, ритмической свободой, выразительным паузированием:

[Amoroso] НОВЕЛЛЕТТА

The musical score is presented in three systems. The first system begins with a treble clef and a melodic line starting with a whole note, followed by eighth notes. The bass clef features a continuous tremolo accompaniment. The second system continues the melodic line with a triplet of eighth notes and a fermata. The third system is marked 'rit.' and shows the melodic line concluding with a fermata, while the bass clef continues with tremolo.

Наряду с инструментальными миниатюрами (помимо фортепианных Таривердиев пишет пьесы для скрипки, виолончели) все большее место в его творчестве занимают произведения крупных жанров, такие, как Соната для валторны и фортепиано, Концерт для тромбона с оркестром, Фортепианное трио, Концерт для голоса с оркестром. Два последних сочинения представляют определенный интерес с точки зрения поиска композитором своего круга образов, индивидуального почерка.

В трио, произведении еще достаточно незрелом, ученическом, есть одна особенность, составляющая основу замысла его сочинения, которая многое определит затем в творчестве композитора. Трио является первой попыткой Таривердиева претворить элементы барочной музыки. Это заметно уже в строении цикла, три части которого — Токката, Пассакалия и Финал — жанрово, по характеру и по драматургической функции воссоздают традиционную модель трехчастной баховской композиции. Первая часть — стремительное Allegro, построенное на неумном токкатном движении, основой которого является одна тема, а остальные тематические образования представляют собой ее варианты; вторая часть — лирический центр произведения, область углубленно-сосредоточенного раздумья и третья — энергичный, с чертами жанровости финал. Связь с музыкой Баха ощутима и в типе тематизма, и в принципах его развития. Так, в теме Токкаты при всей ее интонационной заостренности, угловатости ясно проступает близость многим инструментальным, в особенности скрипичным темам Баха с их полифонической структурой, широкими мелодическими скачками с последующим заполнением, упругой, моторной ритмикой.

Изложенная вначале у фортепиано, тема передается затем скрипке, виолончели, развиваясь по законам классической фуги:



The image displays two systems of musical notation. The first system consists of a vocal line (V-no) and a piano accompaniment (P-no). The vocal line features three 'A' markings above it, indicating accents. The piano accompaniment is written in two staves, with a treble and bass clef. The second system also consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has a sharp sign (#) above it. The piano accompaniment has vertical accents (v) above several notes in both staves.

Музыкальная ткань трио в целом предельно полифонизирована. Композитор прибегает к самым разнообразным приемам полифонической техники: использует сложные контрапункты, соединяет различные варианты темы — в увеличении, в обращении и т. п. Во всем этом ощущается определенная заданность, слишком откровенная демонстрация технических ресурсов. И можно было бы не заострять внимания на черте, столь типичной для любого начинающего композитора, стремящегося овладеть азами ремесла, не стань она затем устойчивым свойством стиля Таривердиева, важнейшей особенностью его мышления. Он будет тяготеть к полифонии (правда, преимущественно неимитационной), как к действенному драматургическому принципу, как к способу раскрытия образных контрастов, многоликости жизненных явлений. В более широком смысле полифония станет основой трактовки Таривердиевым синтетических искусств: взаимодействия поэзии и музыки в вокальных жанрах, зрительного и звукового рядов в кинематографе.

Возвращаясь к трио, подчеркнем, что в нем ближе всего к такому видению полифонических возможностей музыки стоит вторая часть — Пассакалия. Основная ее тема

полностью выдержана в традициях избранного жанра: медленный темп, плотная аккордовая фактура, ритм, воссоздающий тяжелую, мерную поступь. В своем последующем полифоническом развитии она достигает большой внутренней напряженности, нервной взвинченности, приводит к драматическому срыву в кульминации (молодому композитору была тогда свойственна некоторая чрезмерность в выражении эмоций), но не это самое характерное. Гораздо интереснее другое: вот на фоне остигато выдержанной темы Пассакалини у скрипки возникает широкая лиющаяся песенная мелодия, трогательно чистая и нежная. Своим свободным, фантазийным развитием она сразу же вносит контраст по отношению к статике, фактурной вязкости основной темы, противостоит ее угрюмой сумрачности, создает полифоническую двуплановость:

[Grave doloroso]

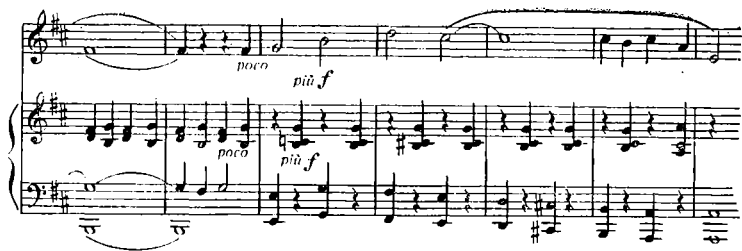
The image shows a musical score for Violin I (V-no), Violin II (V-c), and Piano (P-no). The score is in G major (one sharp) and 3/4 time, marked "Grave doloroso". It consists of two systems of staves. The first system shows the beginning of the piece, with a 3-measure rest for the Violin I part. The Violin II part has a melodic line with slurs and accents. The Piano part features a dense, chordal accompaniment with slurs and accents. The second system continues the development of these parts.

Здесь, безусловно, Таривердиев развивает типично баховский принцип единовременного контрастирования (он станет для композитора характерным качеством его музыки и наряду с другими факторами многое объяснит в его приверженности к творчеству великого классика, обусловит его так называемые «бахизмы»). Трактует же этот принцип композитор в своем ключе, объединяя в едином звучании не только разные в образном, интонационно-ритмическом отношении темы, но и различные жанры, стили: черты старинного танца и современный песенный мелодизм. Быть может, в этом синтезе еще нет той органичности и естественности, которые будут свойственны зрелым произведениям Таривердиева, но сам факт его поиска достаточно показателен.

Второе из названных произведений — Концерт для голоса с оркестром — интересно в другом отношении. Здесь композитор ближе подходит к тому строю образов, эмоциональных состояний, которые станут определяющими, доминантными в его сочинениях разных жанров. Концерт построен как одночастная композиция, сочетающая в себе черты сонатности и романтической поэчности, с характерным для последней контрастным чередованием эпизодов и их монотематическим объединением. Показательным же более всего является то, что основные темы-образы при всем их контрастировании друг другу лежат в одной сфере — лирической. Композитор достигает большого разнообразия градаций, оттенков лирического высказывания: от сосредоточенного, погруженного в себя размышления до импульсивной, эмоционально взволнованной «речи». В этой смене лирических состояний высвечивается при всей своей непритязательности раздел *tempo mosso*: на фоне скромного, прозрачного оркестрового сопровождения, благодаря своему равномерному ритмическому покачиванию, напоминающему о жанре колыбельной, у голоса звучит совсем простая, но искренняя и прочувствованная тема:

Allegro
meno mosso mesto

The musical score consists of three staves. The top staff is for the voice, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo markings 'Allegro', 'meno mosso', and 'mesto' are placed above the staff. The piano accompaniment is on two staves below, with a grand staff (treble and bass clefs). The piano part features a steady, rhythmic accompaniment with chords and single notes. Dynamics are marked as *pp* (pianissimo) and *p* (piano). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic hairpins.



В ее ласковой задушевности, свободном разворачивании мелодической линии, интонационной пластичности без труда угадываются будущие лирические страницы романсовых циклов Таривердиева, его киномузыки, песен.

Более полному раскрытию в этом произведении лирического дарования композитора способствовал в значительной мере избранный им жанр: вокальность оказалась ближе таланту Таривердиева, нежели инструментальность. Поэтому еще заметнее и ярче индивидуальность композитора проявилась в его ранних вокальных циклах, написанных на стихи А. Исаакяна, В. Шекспира, особенно же в цикле «Акварели» на стихи средневековых японских поэтов. Как известно, молодые композиторы часто начинают с вокальной музыки. В какой-то мере это упрощает им на раннем этапе решение многих творческих задач: поэтический текст стимулирует работу воображения, направляет в поисках интонационной выразительности, способствует композиционной целостности. Но далеко не всегда в первых вокальных опытах обнаруживается свой, неповторимый почерк начинающего автора. У Таривердиева обычное для ученической поры тяготение к вокальной музыке совпало с большим интересом к поэзии, с его склонностью к музыкально-поэтическому синтезу — ведь камерно-вокальный жанр займет одно из ведущих мест в творчестве композитора, будет предметом его постоянных влечений. Поэтому не случаен тот подлинный, большой успех, которого достиг он в этой области уже в студенческие годы.

В трех романсах на стихи Исаакяна, в сонетах Шекспира проблема цикла, его единства, внутренней организации еще не занимает композитора. Он в большой мере работает над трактовкой отдельных вокальных миниатюр, его внимание направлено на поиск выразительных средств,

способных отразить поэтический строй избранных стихов. В шекспировских романсах он идет по пути обобщенного решения текста, стремится в каждом из них найти ведущий мелодический образ, что соответствует возвышенному, обобщенно-философскому характеру лирики самих сонетов. При этом, если в вокальной партии преобладает крупный штрих, фортепианная вносит момент некоторой детализации средствами тонкой, ненавязчивой музыкальной живописи (эта черта, как мы увидим, также станет чрезвычайно характерной для камерно-вокальной лирики Таривердиева). Подчас голос и фортепиано образуют две самостоятельные линии, вновь заставляя вспомнить баховский принцип одновременного контрастирования. Так, в Сонете № 27 фортепианная партия своей хоральной фактурой, медлительным, тяжелым движением аккордов воссоздает образ, заключенный в двух первых строках стихотворения:

Трудами изнурен, хочу уснуть,
Блаженный отдых обрести в постели...

Вокальная партия с ее стремительным двукратно повторенным интонационным взлетом, словно «забегая вперед», раскрывает характер двух последующих строк:

Но только лягу, вновь пускаюсь в путь
В своих мечтах к одной и той же цели.

То, что у Шекспира дано как сопоставление «по горизонтали», Таривердиевым перенесено в область «вертикали», решено как контрастное полифоническое объединение двух образных планов, где один раскрывает подтекст другого. Возникает соотношение, напоминающее Пассакалию из Фортепианного трио:

5 [Grave doloroso]

Тру - да - ми из - ну - рен хо - чу ус - нуть

pesante, sempre legatissimo

бла-жен- ный от-дых обрес-ти в пос-те-ли

Романсы на стихи Исаакяна решены в иной манере. Стремясь передать национальный колорит стихов великого армянского поэта и одновременно субъективно-исповедальный характер его лирики, композитор соединяет черты народного мелоса, присущие ему внутрислоговые орнаментальные распевы с тонкой детализацией текста путем инкрустирования речитативных элементов. Вокальная партия, таким образом, гибко балансирует на грани песенности и декламационности:

МОГИЛА

Andante

Без-вест-на без-ум-яна по-за-бы-та
 Мог-и-ла есть в без-жиз-нен-ной сте-пи Чей пе-л
 здесь под сте-ной раз-би-той
 Кто пла-ча здесь мо-лит-ся? „Мир-но спи“

Подобное решение романсов в сочетании с их сквозной композицией придает им характер небольших лирических монологов.

Особое место среди ранних сочинений Таривердиева, да и в целом в его творчестве занимает цикл «Акварели». Его можно считать первым произведением, позволяющим говорить о самобытном, сформировавшемся даровании композитора, о стабилизации важнейших черт его стиля. С этого произведения берут начало многие принципы камерно-вокальной музыки Таривердиева. Художественные

достоинства цикла сразу же оценил А. И. Хачатурян. Всегда чрезвычайно требовательный к работам своих учеников, он, познакомившись с этим сочинением, сразу же рекомендовал его к печати и был инициатором издания романсов. Впоследствии «Акварели» вошли в репертуар известных советских камерных певцов, и сейчас к ним по-прежнему обращаются многие исполнители. Сам композитор относится к этому произведению с большой любовью, считая его своей первой настоящей удачей. Во всяком случае, «Акварели» — единственное из ранних сочинений, которое уже в 1980 году он включил в свою авторскую пластинку.

Как часто для того, чтобы процесс складывания музыканта, накопления им жизненных и художественных впечатлений, поисков своей темы, своей манеры выражения разрешился бы настоящим творческим прозрением, чтобы все, что бродило внутри и вот-вот готово было вылиться наружу, прорвалось бы в ярком и цельном композиторском творении, бывает необходим какой-то толчок, сильный импульс извне. Таковым для Таривердиева стала его счастливая встреча с поэзией японского средневековья. Он нашел в ней многое из того, к чему направлены были его собственные устремления. Идущая из самых глубин человеческого сердца, раскрывающая тончайшие движения чувств, трепетность душевных состояний, наделенная особым гармоничным видением мира, поэзия эта отвечала насущной потребности композитора в романтически-возвышенном, поэтичном. Предельно краткие, лаконичные и в то же время афористически емкие, удивительно мобильные в передаче смысловых и эмоциональных оттенков, старинные формы японской поэзии «танка» (пястишие) и «хокку» (трестишие) предполагали и соответствующую музыкальную интерпретацию. Они требовали от композитора особой изысканности письма, экономности выразительных средств, отсутствия чего бы то ни было лишнего, избыточного, детализации всех элементов музыкальной ткани, высокой степени концентрированности формы, фактуры, тематизма, одним словом камерности, которая, начиная с «Акварелей», становится ведущим качеством стиля Таривердиева.

Есть в японской поэзии еще две особенности в чем-то противоположные, а в чем-то взаимодополняющие друг друга, которые также в своей совокупности не могли не привлечь композитора. Первая состоит в некоторой недоговоренности, зашифрованности образов, мыслей, настроений. Они даются как бы намеком, лишь набрасываются

легким штрихом, остальное же должен домыслить сам читатель. Стихи призваны пробудить в его фантазии рой ассоциаций, выводящих за рамки сказанного, основная их поэтическая информация кроется, таким образом, не столько в тексте, сколько в подтексте. Для того, чтобы понять, сколь важным это было для Таривердиева, скажем, что в «Акварелях» и во всех последующих вокальных циклах как камерных, так и песенных (при всей относительности подобного жанрового разграничения), именно подтекст в значительной степени будет определять музыкально-образный строй, драматургию произведений, именно он будет создавать тот второй план, тот психологический, философский «комментарий», без которого циклы лишились бы своей содержательной многомерности, объемности, в широком смысле слова — полифоничности. Это же качество станет определяющим и в киномузыке композитора.

При всей метафорической многозначности, ассоциативной символике японской поэзии образы ее (и в этом проявляется вторая интересующая нас особенность) совершенно лишены какой-либо умозрительности, отвлеченности, они возникают на основе вполне конкретных жизненных явлений, как правило, выписанных кратко, но очень зримо и живописно. Часто такой основой становятся тонкие пейзажные зарисовки. Поэтому в музыкальном решении цикла композитор тяготеет и к символичности, и к изысканной, несколько импрессионистической красочности. Само название цикла — «Акварели» — точно определяет его строй: утонченную пейзажность, прозрачность звуковой ткани, ненавязчивую, данную полупонамеком музыкальную звукопись, графическую отточенность мелодического рисунка, зыбкую, едва уловимую игру светотеней, переданную средствами колористически трактованной гармонии и фактуры. При слушании этой музыки в памяти невольно возникают образцы японской живописи с их мерцающими переливами оттенков, «приглушенностью» красок, пластичностью и изяществом линий.

Таким образом, не стремясь воспроизвести национальный колорит подлинника, композитор в то же время передал что-то самое существенное для поэтического искусства Японии, передал в той мере, в какой услышал созвучность чувствований людей, живших в далекую эпоху, переживаниям современного человека, близость поэзии средневековой Японии искусству наших дней.

«Акварели» являются первым в полном смысле слова циклом в творчестве Таривердиева. Именно здесь наме-

чается характерный для композитора тип объединений частей в целое, проявляется присущее ему умение создавать драматургически стройное, а главное, концепционно единое произведение на основе разрозненных стихов. Действительно, пять романсов цикла на первый взгляд не связаны друг с другом ни сюжетом, ни единством поэтической темы, ни специфическими приемами музыкальной симфонизации. Конечно, все произведение выдержано в едином стилевом ключе, но одного этого было бы недостаточно для создания цикличности. И здесь решающую роль играет поэтическая драматургия, подбор и компановка стихов. Основой такого объединения становится скрытый в каждом из стихотворений подтекст. Композитор еще более осложняет его, протягивая между различными частями тонкие нити ассоциативных связей. Сопоставленные в определенной последовательности они порождают некую поэтическую сверхидею. Она нигде не высказывается прямо, но постоянно присутствует и исподволь направляет мысль слушателя, его воображение. Более того, рождается даже некая слегка прочерчивающаяся сюжетная канва.

Первая часть цикла «В путь», состоящая из двух танка (пятистиший), символизирует начало жизненного пути, раскрывает настроение радостного приятия мира, наслаждение безбрежностью странствий. Во второй части «Пути в столицу» тема романтического скитальчества оборачивается своими роковыми последствиями. Одно обстоятельство позволяет еще более конкретизировать и уточнить данный здесь образ. Композитор использовал в этом стихотворении два танка известного поэта VIII века Отомо Якамоти, который был подвергнут спале и изгнанию, что привело его к смерти. Оба стихотворения носят, по-видимому, автобиографический характер. С этой точки зрения понятно появление в третьей части цикла — «Перед казнью» — образа смерти. Четвертый и пятый романсы («В тумане утреннем» и «Сон») становятся лирико-философским обобщением первых трех. В них отступает на второй план конкретно-сюжетное начало, на первый же выдвигается метафорическая символика. Острова, которых не видно («В тумане утреннем»), ассоциируются с мечтой о счастье, образ невернувшегося корабля вновь напоминает о смерти, связывается мысленно с предшествующим номером (не случайно в музыкальном решении романса композитор прибегает к реминисценции темы из третьей части «Перед казнью»). «Сон» продолжает эту идею и в контексте цикла символизирует бренность, быстротечность человеческой жизни. Так складывается единая поэтическая

концепция произведения, которую можно было бы определить словами неизвестного японского поэта:

Ах, если б этот мир похож был на цветок,
И каждую весну рождалось вновь былое.
Напрасная мечта!
Мир бренный — не такой,
Что раз прошло, уже не возвратится.

Приведенное стихотворение — типичный образец танка. Обратим внимание на строение этой поэтической формы. Первые два стиха ее более протяженные, в повествовательном плане экспонируют исходный образ, тему (часто в танка они содержат элемент сюжетности). Третий стих — всегда кульминация, он предельно сжат и экспрессивен. После него следует глубокая цезура, смысловое многообразие, дающее возможность читателю погрузиться в размышления, в мир ассоциаций. Два последних стиха почти не расчленены, они дают философский вывод, обобщение.

Нетрудно заметить, что весь цикл «Акварели» построен как единый танка. И в нем два первых романа наиболее развиты по форме (каждый объединяет два стихотворения), в них ярче проявляется сюжетно-событийное начало, повествовательность. В точке золотого сечения возникает третий романс — он самый короткий (композитор использует здесь форму хокку — трестишия) и наиболее трагически заостренный. Четвертый и пятый романы решены в одном ключе, слиты воедино, следуют друг за другом аттаса и являются философским резюме цикла.

В соответствии с таким драматургическим планом Таривердиев выстраивает линию музыкального развития цикла. Первые два романа создают яркий контраст настроений, раскрывают два противоположных эмоциональных качества: светлую созерцательность и трагическую обреченность. Более того, они противопоставлены в цикле как две конфликтные образные сферы, где антитезой первому романсу «В путь» с его счастливой жизнерадостностью является второй «Пути в столицу», несущий в себе роковое начало. Музыкальное решение этого противопоставления чем-то напоминает «Ромео и Джульетту» С. Прокофьева. В романсе «В путь», в его настроении легкой игривости, в характере мелодического рисунка можно услышать некоторую близость «Джульетте-девочке», а романс «Пути в столицу» с его тяжелой, неумолимой аккордовой поступью создает образ, родственный «Танцу рыцарей».

«В путь» представляет собой типичную песенную композицию, где два точно повторенных куплета соответствуют двум танка. Подобная простота формы в полной мере

отвечает всему строю музыки этого романса. Уже в небольшом фортепианном вступлении, в его изящной танцевальности создается то светлое, радостно звенящее состояние, которое будет господствовать на протяжении всего романса. Тема вступления подхватывается голосом и между вокальной и фортепианной партиями возникает непринужденный, игривый диалог:

[Allegretto]

Как стражник, я о.. дет, готов кпу-ти.

а путь ввол - нах без - бреж-ных исче-за - ет

Свободно льющаяся песенная мелодия, то устремленная вверх, то кружащаяся вокруг устоев основной тональности до мажора, облегченное, прозрачное сопровождение — все излучает свет, счастливую беззаботность, воспевая ничем не омраченное юношеское чувство любви. Особое обаяние, изящество придают этой простой, незатейливой музыке брошенные легкой кистью гармонические штрихи: то возникающие по вертикали терпкие переченья, то наложение на диатонику альтерационных аккордов, то тритоновое соотношение одновременно звучащих трезвучий, то мажоро-минорная игра.

После утонченной звукописи первого романса второй — «Пути в столицу» — тяжелыми басами, грузными аккордами вступления, равномерно чеканящими каждую четверть, ритмом медлительного, сурового шествия сразу же переключает повествование в иную плоскость, воспринимается как вторжение неумолимой и грозной силы. Впрочем, таков лишь один план романса, данный в партии фортепиано-

но. У голоса же возникает другой, контрастный первому: мелодия, полная горестных восклицаний, стремительно поднимающаяся к вершине и так же быстро и бессильно падающая вниз, звучит как жалоба, как печальная песнь любви и разлуки. (Весьма точно авторское обозначение характера этой музыки: «*con dolore*» — «с болью»):

8 *Con dolore* $\text{♩} = 4.5$

p Пу-ти в сто-ли-цу

resante ff

p

как вы да-ле-ки! И да-ле-ка лю-би-ма-я мо-я...

p *p* *p* *p* *p* *p*

По мере развития мелодия стремится «вырваться» из сковывающих ее пут, секвенционно поднимается на полтона, затем устремляется вверх, достигая своей вершины — звука *ля* второй октавы, после чего следует лиризирующий двухтактовый распев одного слога. Равномерную статику движения нарушает и гармоническое решение романса. Оно постепенно как бы высвобождается из пут оstinатности. В длительно выдержанное звучание соль минора проникают аккорды однотерцового соль-бемоль мажора, а затем его параллели — ми-бемоль минора. Углубление минорности еще более сгущает сумрачный колорит романса. Таким образом, контрастная его двуплановость, направленность гармонического развития создают то внутреннее напряжение, которое требует выхода вовне.

Таким экспрессивным всплеском, криком отчаяния и оказывается третий романс «Перед казнью». Небольшая одиннадцатитактовая миниатюра звучит как единый взглас, как выдох. В ней все до предела выпрямлено, графически очерчено и целенаправлено. Речитативная мелодиче-

ская линия стремительно опускается от накаленно звучащей вершины-источника до своего нижнего тона, произносимого «шепотом» (авторская ремарка). Также прямолинейно ниспадают аккордовые комплексы в партии фортепиано. Едина и динамическая шкала романса, представляющая собой сплошное *diminuendo* от *ff* до *pp*:

Recitativo, lacrimoso

Я сей - час до - слу - ша - ю до кон - ца

languido

В ми - ре мерт - вых песнь тво - ю, ку -

шепотом

куш_ка

Обратим внимание еще на одну деталь, показательную с точки зрения отношения композитора к тексту, его умения быть верным не букве, а духу избранной поэзии. Он вносит в хокку «Перед казнью» одно на первый взгляд совсем незначительное изменение. В оригинале стихотворение звучит так:

Я сейчас дослушаю
В мире мертвых до конца
Песнь твою, кукушка!

Таривердиев меняет в нем местами слова:

Я сейчас дослушаю до конца
В мире мертвых
Песнь твою, кукушка!

Чем объясняется такая инверсия? Исследователь японской живописи хайга, тесно связанной с поэтической формой хокку¹, С. Соколов писал: «Перед художником, осуществляющим перевод (хокку на язык живописи. — А. Ц.), стоит нелегкая задача увидеть в стихотворении самую важную деталь и подать ее таким образом, чтобы за ней открывался весь поэтический образ»². Это замечание в равной мере актуально и для «переводчика» хокку на язык музыки. Для Таривердиева такой «самой важной деталью» явились слова: «в мире мертвых». Именно в них заключена трагическая квинтэссенция стихотворения. Это потребовало обособления данных слов во втором стихе хокку. Композитор выделяет их и музыкальными средствами. Они более плавно распеты мягким терцовым ходом, выписаны четвертями (в то время как предшествующий и последующий стихи омузыкалены восьмыми или острым пунктиром), подчеркнуты синкопой, в момент вступления обособлены паузой. Важна и высвечивающая их авторская ремарка «изнемогающая».

В целом же третий романс, являющийся кульминацией в развитии первых двух, в то же время своим движением от трагического крика до шепота изнеможения дает эмоциональное «diminuendo» и тем самым как бы возвращает к исходному образному строю, но на новом смысловом уровне.

Четвертая часть цикла «В тумане утреннем» действительно поначалу воспринимается как своего рода реприза первой. Многие сближает эти два романса: прозрачный, светлый колорит, легкое, грациозное синкопирование, вносящее оттенок танцевальности, которая в четвертом романсе сочетается с чертами баркарольности. Да и в мелодико-интонационном плане есть в них немало общего: та же гибкость рисунка, то же мягкое кружение, подчеркивающее устои лада. Роднит романсы и их тонально-гармоническое решение: ясный до мажор, тоникальность, со-

¹ Образцы хайга возникали как живописные комментарии к стихам хокку, как зрительные впечатления от их прочтения. Текст хокку, таким образом, естественно вписывался в изобразительный строй хайга, а нередко их создавал один и тот же автор.

² Соколов С. Эстетические основы и художественные принципы живописи хайга. — В кн.: Искусство Японии. М., 1965, с. 98.

здающая ощущение уравновешенности, преобладание диатоники, в которую тонкие альтерационные штрихи, мягкие диссонирующие аккорды вносят пряную красочность:

10 *Larghetto con espressione* *p*

Вту-ма-но ут-рен-немся

бух-тэ А-ка-си, ко-

то-рой свет ед-за ксс-нул-ся

The image shows a musical score for a song. It consists of three systems of music. Each system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The tempo and mood are indicated as 'Larghetto con espressione' and the dynamics as 'p' (piano). The lyrics are in Russian. The first system starts with the tempo and mood markings. The second system begins with the lyrics 'бух-тэ А-ка-си, ко-'. The third system begins with the lyrics 'то-рой свет ед-за ксс-нул-ся'. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex rhythmic pattern in the left hand, often using chords.

Однако после трагической кульминации «Перед казнью» музыка «В тумане утреннем» уже не воспринимается столь безмятежно-созерцательно. В ней слышится скрытый внутренний драматизм, который временами прорывается сквозь кажущуюся умиротворенность и уже совсем открыто обнаруживает себя в ярком экспрессивном всплеске фортепианной постлюдии.

Романс имеет строфическую структуру (первые три стиха танка составляют первый куплет, последние два — второй). Но в отличие от строфичности первого романса, она здесь лишена строгой повторности, динамизирована. Уже в конце первого куплета песенная по своему складу мело-

дия прорывается на словах «не видно островов» кратким, но выразительным речитативным возгласом, напоминающим о напряженной речитативности «Перед казнью». Этот возглас тут же имитируется в партии фортепиано, которая на время прескащает свое баркарольное, покачивающееся движение, чем еще более заостряется и подчеркивается момент прорыва. Во втором куплете драматизм нарастает. Мелодия, начинаясь почти так же, как и в первом, неожиданно и энергично устремляется к вершине, покидая ее, чтобы завоевать еще более высокую, и обрывается на этом самом верхнем звуке. В партии фортепиано мягкая красочная диссонантность начала романса обостряется, становится жесткой и напряженной, появляются глубокие, тяжелые басы, пришедшие сюда из второго романса, и в кульминации, — фортепианном резюме, — возникает в ритмически сжатом виде тема-реминисценция из романса «Перед казнью»:



Она имеет здесь двойкий смысл: во-первых, договаривает то, что лишь подразумевается в тексте, точнее в подтексте, проясняя трагический смысл образа невернувшего корабля и тем самым расшифровывая природу внутреннего драматизма этого романса; во-вторых, подобным приемом, обращением к прошедшему, композитор переводит последующее музыкальное развитие в план воспоминаний, и чем дальше, тем более отдаленных.

В этом ключе и решена последняя часть цикла «Сон». Все в ней облегчено и приглушено; все дается как бы сквозь дымку времени: динамика не выходит за рамки тр, фортепианная фактура прозрачна и хрупка, мелодия вокальной партии звучит, как воспоминание о некогда пе-

режимом, она интонационно близка теме предшествующего романа, но является несколько размытым, зеркальным ее отражением:

11 *Andante cantabile*

p От вздо - ха ве - тер -

pp

ка пром - чал - ся лег - кий ше - лест,

Интересно мелодическое развитие романа, создающее эффект мерцающей зыбкости. «Сон» состоит из двух разделов (подобие строф): первый складывается из двух секвентно повторенных фраз, во втором же, будто отзвук эхо, появляются только завершающие отрывки каждой из фраз. Заключительный мелодический оборот задерживается на своем верхнем звуке и долго истаивает на нем. Звучность растворяется, уходит в небытие, но остается ощущение удивительной чистоты, света, гармонии и красоты мира, неподвластной его трагическим коллизиям. Невольно вспоминается блоковское: «Сотри случайные черты и ты увидишь: мир прекрасен». Мы еще не раз встретимся с этой романтической темой в музыке Таривердиева. Сложившаяся в годы юности, она будет отвечать и характеру мироощущения зрелого композитора, и в этом смысле от цикла «Акварели» тянутся нити ко многим последующим его произведениям.

В целом, средневековая японская поэзия, как это ни покажется на первый взгляд неожиданным, значительно приблизила Таривердиева к поэтическому искусству XX века, приблизила своей сложной образностью, ассоциативной многозначностью, наконец, самой структурой стиха, лишенной периодичности, приближающейся к современному вер-

либру. От этих незатейливых миниатюр композитор придет к поэзии современников: Вознесенского, Винокурова, Мартынова, Кирсанова, Ахмадулиной. Но на этом пути было еще одно сочинение — вокальный цикл на стихи Маяковского. Произведение это, явившееся дипломной работой композитора, со всей очевидностью свидетельствовало о том, что из стен института вышел талантливый, инициативный, активно ищущий музыкант, стремительно рвущийся вперед. Но значение цикла этим не исчерпывается, оно выходит за рамки индивидуальной творческой судьбы Таривердиева. Сочинение это стало важным и новым словом на пути музыкального освоения поэзии Маяковского, и в этом смысле оно является этапным, а в чем-то и по сей день единственным в своем роде. На нем мы остановимся отдельно.

СЕРДЦА ВЗРЫВНАЯ СИЛА

Сегодня во всех музыковедческих работах, посвященных проблеме музыкального прочтения поэзии Маяковского, как одно из значительных произведений называется вокальный цикл Таривердиева. Сочинение это было высоко оценено и крупнейшим исследователем творчества Маяковского В. Перцовым, который писал: «Сделанное Таривердиевым можно сравнить с работой глубокого бурения. Он дошел до таких пластов образа и слова поэта, в которых заложена скрытая природа их истинной музыкальности»¹. Однако признание пришло к этому сочинению не сразу. Поначалу оно вызывало самые противоречивые отклики. Мнения полярно расходились, и лишь в одном они были близки — в степени горячности, с какой принимался или ниспровергался цикл. Во всяком случае, — и уже одно это показательно, — появление его не прошло незамеченным. Атмосферу, сложившуюся вокруг первых исполнений романсов, описал Ю. Корев: «Ох, как сердито отзываются о них многие серьезные музыканты, к мнению которых никак нельзя не прислушаться. Например, Ю. Левитин, на которого они произвели, по его словам, на обсуждении «самое тяжелое впечатление». А некоторым нравится. Вы-

¹ Перцов В. Поющая красота. — Известия, 1963, 21 июля.

соко оценил их, например, В. Мурадели. Реакция слушателей? Блестящий успех и откровенные насмешки, требование бисировать и возмущение: „как можно писать такую безвкусицу”»¹. Острая полемика разразилась и на страницах журнала «Советская музыка». Так, М. Нестьева, приветствуя появление нового талантливое сочинения, отмечала среди его важнейших достоинств умение автора передать бесчисленные нюансы поэтической речи Маяковского, проникновение в сокровенные глубины его лирической исповеди, яркую зрелищность и эмоциональность музыки, драматическую устремленность и цельность цикла, разнообразие типов декламации². В ответной статье с симптоматичным названием «Мое мнение иное» А. Балтин высказал не просто иную, но диаметрально противоположную точку зрения по тем же самым вопросам. На его взгляд, в цикле Таривердиева имеет место явное несоответствие музыки и текста, более того, «субъективизм ассоциаций, случайность, произвольность музыкального решения не способствуют созданию цельности, органичности художественного образа, наносят прямой ущерб выразительности стихов»³. По мысли критика в произведении предельно обеднено вокально-мелодическое начало, неубедительно использованы приемы декламации, пестра музыкальная ткань, фрагментарна композиция.

Сейчас, когда страсти давно улеглись и цикл, выдержав самое объективное испытание временем, занял прочное место на концертной эстраде, нет необходимости вновь вступать в спор с некоторыми крайними суждениями. Но разобраться в их природе небезынтересно, ибо они, пусть иногда «от противного», отражают некоторые действительные качества этого произведения. Главное, что «вменялось в вину» его автору — необычность выразительных средств, в том числе и характера вокального интонирования (например, широкое использование *sprechstimme*, — сегодня, впрочем, этот способ настолько обиходен, что сложнее назвать камерно-вокальный цикл, где бы его не было), гипертрофированная выразительность, нарочито резкое, нарушающее единство ткани, музыкальное контрастирование, экспериментаторский перехлест. Суммарно эту склонность композитора к разного рода гиперболизации выразил

¹ Корев Ю. Вместо выступления. — Сов. музыка, 1964, № 3, с. 19.

² См.: Нестьева М. На пороге музыкального театра. — Сов. музыка, 1964, № 8, с. 34—38.

³ Балтин А. Мое мнение иное. — Сов. музыка, 1964, № 9, с. 24.

Ю. Корев в цитированной выше статье. Подчеркивая «декларативность» цикла, он писал: «В таинственном «шепотке», в замысловатом интонационном обороте, в подчеркнуто резких сменах фактуры — во всем угадываешь стремление автора дать «курсив», подчеркнуть своеобычность намерений. Будто Таривердиев не верит, что слушателям достаточно «чуть-чуть», чтобы ощутить художественную правду искусства. Он возводит это «чуть-чуть» в квадрат, в куб и... теряет естественность выражения. И не хочет он, а кажется вычурным»¹.

Действительно, преувеличенность эмоций, а соответственно и средств выразительности присуща этому циклу. Но не неверием в слушателя это объясняется. Ведь именно «чуть-чуть» составляло важнейшую особенность поэтики «Акварелей», и это было обусловлено характером избранных стихов. Здесь же Таривердиев обратился к иной поэзии — неистово мятежной, громкоголосой, необузданно страстной, и это потребовало от него принципиально иной выразительной, стилиевой палитры.

Молодому композитору нужно было обладать немалой творческой смелостью, чтобы браться за интерпретацию стихов Маяковского. Они как в содержательном, образном, так и в структурном, языковом отношениях чрезвычайно сложны для музыкального прочтения. На это указывал еще В. Богданов-Березовский: «Трудны для музыкальной интерпретации лексика, семантика, ритмика Маяковского, его декламационный стих, насыщенный ораторской, митинговой интонацией... В нем часто встречаются неожиданные метафоры, сложные гиперболы, нарочитые «прозаизмы», новые словообразования, рифмы, игра которых целиком строится на особенностях произношения»². С годами актуальность этих слов не стала менее острой. Не случайно, при огромной нотографии, насчитывающей сотни произведений, созданных на стихи великого поэта с 20-х годов и до наших дней, можно назвать лишь несколько сочинений, представляющих действительную художественную ценность. Открытием же Маяковского для музыкального искусства по праву считается Патетическая оратория Г. Свиридова, созданная в 1959 году. Цикл Таривердиева был написан годом раньше, свет же он увидел одновременно с ораторией. И то, что это масштабное, эпическое полотно

¹ Корев Ю. Вместо выступления. — Сов. музыка, 1964, № 3, с. 19.

² Богданов-Березовский В. Музыкальные встречи с Маяковским. — В кн.: Маяковскому. Сб. воспоминаний и статей. Л., 1940, с. 312.

тому должны были носить характер живой человеческой речи, направленной на большую аудиторию.

Таривердиев, признавшийся как-то, что «не знает ничего музыкальнее поэзии Маяковского», услышал эту музыку не только в глубинном смысле, образной емкости его стихов, но и в предполагаемом характере их произнесения, авторской манере чтения. Этим и обусловлен поиск композитором различных типов интонирования. Вокальная партия романсов гибко балансирует в диапазоне от ариозной распевности до говора, ритмизованной речи, охватывая все разнообразие градаций. Автор детально помечает определенными знаками (крестиками, перечеркнутыми нотами), где характер исполнения должен приближаться к говору, причем в отдельных случаях он отказывается от точной фиксации звуковысотности, ограничиваясь лишь указанием ритмической организации. Мобильная смена различных приемов интонирования создает динамизм, остроту контрастирования, раскрывает богатство эмоциональных состояний. Соотношение же различных типов вокализации существенно отличается от традиционного. В классических романсах, как правило, усиление драматической напряженности, рост экспрессии бывают связаны с возрастанием роли речитативности. У Таривердиева же, напротив, в зонах особого эмоционального накала, драматического кульминарования вокальная партия обретает черты широкой кантилены, мелодического распева, что на фоне преобладающей декламационности придает ей большую выразительную наполненность и силу.

Стремление композитора приблизиться к характеру поэтической декламации, а подчас и обычной разговорной речи проявилось не только на звуковысотной, но и на ритмической стороне интонирования. Она играет в цикле огромную выразительную роль, а в случаях нефиксированной звуковысотности — определяющую. Средствами ритма композитор подчеркивает значение тех или иных фраз, речевых оборотов, отдельных слов. Музыкальный ритм необыкновенно гибок, изменчив и чаще всего соответствует ритму поэтическому, как известно, чрезвычайно свободному у Маяковского, со сложным синтаксисом, нерегулярной метрикой.

И еще об одном качестве, принципиально важном для цикла, необходимо сказать, а именно о его богатом живописно-зрительном ряде. Важно оно, впрочем, не только для этого сочинения, но и для последующих камерно-вокальных произведений композитора, в особенности для романсов на стихи Л. Мартынова. Важно в целом для Таривердиева,

ибо в нём реализует себя жанровая синтетичность его творчества, переплетение принципов разных искусств: музыки, театра, кино, живописи. В данном же цикле эта черта, как и многие другие, была предопределена в значительной степени характером ранней поэзии Маяковского. В. Перцов пишет о ней: «Можно сказать, что первые опыты Маяковского в искусстве слова еще отдают свежей масляной краской, еще несут на себе следы палитры ученика Училища живописи. Чрезвычайно сильное ощущение новых возможностей слова в изображении реального мира идет от праздничного ощущения цвета, краски... Поэт как бы ищет в слове соответствий тому живописному языку, на котором он впервые попробовал заговорить в искусстве»¹. Можно понять, сколь должно было оказаться близким композитору это качество стихов. Ведь еще раньше живописность проявила себя в «Акварелях» Таривердиева. Цикл на стихи Маяковского стал в этом смысле их продолжением. И в нем гармония, тембр, фактура направлены на создание колористической звукописи. Только характер музыкальной живописи здесь иной: не тонкая акварельность, мягкие полутона, изящные линии, как в предшествующем цикле, а яркая, сочная палитра, широкие смелые мазки, красочные звуковые (как аналог цветовым) пятна. «Я сразу смазал карту будня, плеснувши краску из стакана», — этими словами Маяковского композитор открывает цикл. Они являются его смысловым эпиграфом, концепционной, идейной квинтэссенцией — об этом ниже, — но они же настраивают и на зрительное восприятие всего произведения.

А теперь о проблеме цикла. Она здесь не проста и по-разному истолковывается различными музыковедами. Так, М. Нестьева в уже упоминавшейся статье пишет: «Пять романсов цикла на стихи Маяковского сильно различаются и темами, и характером. Несмотря на это, весь цикл оставляет целостное впечатление. И потому, что композитор взял ранние стихи Маяковского, и потому, что, охватив достаточно большой круг образов и настроений, он объединил их по принципу контраста, придав единую драматургическую устремленность от характерной зарисовки («А вы могли бы?») к психологической моносцене («Вместо письма»)»². Иную точку зрения высказывает В. Васина-Гроссман в главе о камерно-вокальной музыке в пятом томе «Истории музыки народов СССР»: «Романсы на сло-

¹ Перцов В. Маяковский. Жизнь и творчество. — М., 1976, т. 1, с. 128.

² Нестьева М. На пороге музыкального театра. — Сов. музыка, 1964, № 8, с. 36.

ва Маяковского не образуют цикла в точном смысле слова, между отдельными эпизодами трудно обнаружить какие-либо музыкальные связи. Нет единства и в поэтическом содержании: любовно-лирическим стихам контрастирует одно из стихотворений для детей, написанное в совсем иной манере («Гучки»)»¹.

Действительно, открытые интонационные связи между частями цикла не часты, стихотворения избраны совершенно различные, и все же нам ближе мнение М. Нестьевой. Оно только нуждается в существенном дополнении. Критик права, в цикле есть и контрасты (причем не только поэтические, образные, но и жанровые, интонационные), и устремленность к финалу. И все же всего этого было бы недостаточно для достижения подлинной целостности. Думается, к проблеме цикла здесь следует подходить прежде всего с точки зрения его поэтической драматургии — такова специфика мышления Таривердиева (мы ее будем еще не раз наблюдать), таково одно из проявлений синтетичности его творчества. Уже в «Акварелях» мы видели, как на основе отдельных стихов, тематически не связанных друг с другом, говорящих каждое о чем-то индивидуальном, своем, композитор путем определенного композиционного выстраивания, играя на подтекстах, на поэтической многозначности, заставляет их вступать в сложные взаимоотношения, обнаруживать отсутствовавшие ранее связи.

Еще сильнее действует этот принцип в пяти романсах на стихи Маяковского, и считать их циклом прежде всего позволяет то обстоятельство, что, складываясь воедино, они рожают целостную, последовательно проводимую через все произведение концепцию — прежде всего поэтическую, а затем и музыкальную (естественно, в процессе восприятия произведения эти два начала неотделимы одно от другого). Проследим ее сейчас на уровне поэтическом.

Обратим внимание сначала на один, казалось бы, чисто внешний момент: из части в часть перемещаются, кочуют одни и те же образы и понятия. Так, «слезы, стекающие с крыши в трубы» во втором романсе («Кое-что про Петербург») напоминают о «флейтах водосточных труб» из первого («А вы могли бы?»). Возникает в них и один и тот же поэтический параллелизм: блюдо и океан (или море): «Я показал на блюде студия косые скулы океана» и «Туда, где моря блещет блюдо...». Во втором романсе впервые появляется образ неба («И небу — стихши — ясно стало...»), который затем продолжает свое развитие в третьем

¹ История музыки народов СССР. — М., 1974, т. 5, с. 281.

романсе — «Тучкины штучки» («плыли по небу тучки» и далее на протяжении всей части) и разрастается до огромных размеров в четвертом: «Послушайте, ведь если звезды зажигают...». В «Тучкиных штучках» в кульминационной последней строфе дается еще одна «лейттема» — «солнца», которая в последнем, пятом романсе «Вместо письма» становится символом огромной испепеляющей любви («кроме любви твоей мне нету солнца»). Эти, на первый взгляд, ничего не определяющие параллели оказываются на самом деле не столь уж малозначимыми и во всяком случае совсем не случайными. Они создают ту конкретно-понятийную и одновременно ассоциативную (ибо каждое из понятий не только предметно, вещно, но и метафорично) основу, на которой возникает близость более высокого порядка.

В «А вы могли бы?» дается заявка на концепцию всего цикла. Именно здесь рождается романтическое противопоставление сугубо прозаического, серого и повседневного высоким устремлениям, полету фантазии, превращающей будничную, привычную жизнь в яркий, безбрежный мир-океан. Именно здесь поэт — герой цикла — бросает бунтарский вызов всем, кому не дано увидеть этот мир: «А вы ноктюрн сыграть смогли бы на флейте водосточных труб?» Во второй части вновь возникает противопоставление обыденного и поэтического. «Кое-что про Петербург» — мрачный, тусклый городской пейзаж, но в воображении художника он рождает богатые и смелые ассоциации. И тогда (как и в первой части, где «на блюде студня» открывались «косые скулы океана») серые трубы домов становятся «каменными сосками», которые воткнули «в неба свисшиеся губы», а медленно текущая Нева — «двугорбым верблюдом», которого устало гонит «сырой погонщик». И когда затем появляется задорная считалка «Тучкины штучки», то начинаешь понимать, что она фактически о том же. И не так уж важно, что взята она из детских стихов Маяковского. Гораздо существеннее то, что в ней продолжает свой свободный полет поэтическое воображение, превращающее плывущие по небу тучки в людей, верблюда, слоников, а в заключение возникает шутовское и одновременно вполне серьезное прославление солнца. Вспомним, сколь важен был для Маяковского этот образ. Впервые возникая в ранней поэме «Человек», начинающейся словами «солнца ладонь на голове моей», он звучит затем в «Мистерии-буфф» с финальным гимном: «А над нами солнце, солнце, солнце, радуйте все, кто силен», в «Необычайном приключении» со знаменитым лозунгом: «Светить всегда, светить везде — вот лозунг мой и солнца!»

Четвертая часть цикла прямо перекликается с первой. «Послушайте» — это вновь дерзкий вызов, протест против серой, «беззвездной» жизни, поиск романтического, высокого, яркого в буднях, в «метелях полуденной пыли». И наконец, финал цикла «Вместо письма» — развернутый монолог поэта, его лирическая исповедь, в которой слышится огромное чувство, сильное, страстное, чистое и одновременно негодующее, скорбное, трагическое. Забегая вперед, отметим одну любопытную музыкальную подробность (нечто подобное было и в «Акварелях») — здесь дается единственная в цикле реминисценция из «А вы могли бы?». И она еще больше проясняет связь этих частей. Герой цикла словно обращается к людям: «А вы могли бы так чувствовать, так сжигать себя на пламени любви?» И не случайно поэтому это высокое и яркое, поднятое над повседневностью романтическое чувство ассоциируется с солнцем, и не случайно, как и во всем цикле, здесь слышится бунтарское противопоставление этой любви-солнца всему обывательскому. Эта тема всегда была животрепещущей для поэта. Вспомним ее совершенно обнаженное звучание в поэме «Про это»:

— Володя, родной,
 успокойся!

Но я им

На этот семейственный писк голосков:

— Так что ж?!

Любовь заменяете часм?

Любовь заменяете штопкой носков?

Замечательно точно определил значение этой темы в ранней поэзии Маяковского З. Паперный: «Тема любви у раннего Маяковского разрывает рамки одного «я» и, утрачивая своей интимности, охватывает весь уклад жизни. Эта мысль-страсть начинает потрясать и ниспровергать уклад, в котором нет места любви человека к человеку, и, столкнувшись с устоявшимися формами жизни, не мирится, страдает, мучается и бунтует. То есть тема любви неизмеримо больше и шире, нежели в традиционной любовной лирике. Бунт поэта начинается с глубоко личного чувства»¹.

Мы остановились столь подробно на поэтической драматургии цикла, чтобы воочию убедиться, как из разроз-

¹ Паперный З. Поэтический образ у Маяковского. — М., 1961, с. 142.

Ненных стихов композитор выстраивает целостное поэтическое «либретто» (этот принцип, всякий раз индивидуально преломленный, станет характерным и для последующих циклов Таривердиева). Все части этого «либретто» пронизывает единая, сквозная идея, и, что особенно важно, в них слышится голос одного героя. Героем же этим оказывается сам поэт — Владимир Маяковский. Здесь смыкаются художественные замыслы цикла Таривердиева и Патетической оратории Свиридова при всем жанровом и тематическом отличии этих произведений.

Создание поэтической концепции цикла — это лишь одна сторона вопроса. Другая состоит в достижении подлинного музыкально-поэтического синтеза. И здесь Таривердиев решает две тесно связанные друг с другом задачи: первая из них заключается в предельно чутком и детальном следовании за поэтическим текстом, раскрытии его многочисленных смысловых, структурных, синтаксических особенностей, характера произведения; вторая же предполагает известную самостоятельность музыкального «ряда», который своими собственными средствами дает обобщение центральной идеи произведения. Обратимся с этой точки зрения к конкретному анализу отдельных романсов.

В первой части «А вы могли бы?» функции детализации и обобщения достаточно четко дифференцированы, распределены между вокальной и фортепианной партиями. Первая направлена на тонкое музыкальное интонирование стиха средствами вокальной декламации, она разворачивается в тесной связи с развитием поэтического образа, фиксирует его важнейшие детали и эмоциональные нюансы. Решительная, основанная на трезвучных ходах и активных восходящих тритоновых скачках, начальная мелодическая фраза является своего рода музыкальным эквивалентом поэтической, раскрывает заложенную в ней энергию, взрывчатость:

[С веселой яростью, стремительно]

Я сра_зу сма_зал кар_ту буд_ня, плес_

нув_ши крас_ку из ста_ка на;

Обратим внимание на соотношение у Маяковского первых четырех строк:

Я сразу смазал карту будня,
 плеснувши краску из стакана;
 Я показал на блюде студия
 косые скулы океана.

В первой и второй строках излагается основной тезис, третья и четвертая являются его развитием, динамическим вариантом. Основной акцент при этом падает на последнее слово четвертой строки — «океана», которое наиболее остро противостоит «карте будней». Следуя поэтической логике, Таривердиев выстраивает логику музыкальную. И у него вторая фраза является динамизированным вариантом первой, воспроизводит ее мелодический рельеф, но на новом высотном уровне (на тон выше), и подобно тому, как у Маяковского в ней подчеркивается последнее слово; благодаря синкопе и ритмическому расширению оно становится трехударным (акцент падает на первый, третий и четвертый слоги — «о́-ке-а́-на»):



Точно также в следующей фразе выделяется слово «губ». Небезынтересная подробность: мы располагаем записью чтения этого стихотворения Э. Гариным, который не раз слышал его в исполнении самого Маяковского и, по мнению очевидцев, наиболее близок авторской манере произнесения, и в этой записи слова «океана» и «губ» также выделяются повышением интонации и замедлением темпа. Кульминационный момент стихотворения — обращение-вызов: «А вы ноктюрн сыграть смогли бы?». Маяковский обособляет его даже графически: на протяжении всего стихотворения он придерживается традиционной записи, здесь же вводит «лесенку». И у Таривердиева эта фраза ярко выделена — она дается вне ритма, в подчеркнуто разговорной манере.

Кстати, о «лесенке» Маяковского, представляющей собой деление стихотворной строки на строчки более короткие. О значении этого приема писали многие исследователи стиля поэта; все они указывали, что Маяковский, вводя, таким образом, дополнительные цезуры, стремился обособить, выделить отдельные слова и словосочетания и усилить тем самым их смысловую весомость. «Лесенка» ста-

новилась своеобразным руководством при чтении его стихов. Об этом писал В. Яхонтов: «Разбивая строчку, Маяковский хочет дать понять, что существует известная протяженность самого слова — исполнительская протяженность, то есть он, будучи прекрасным исполнителем своих стихов, слушал свое слово звучащим. И существует известная пауза между словами. Иногда пауза длиннее, иногда короче, но всегда его слова живут просторно»¹.

Эту особенность поэтического стиля Маяковского также учитывает Таривердиев, и не случайно такую большую роль в анализируемом романсе играют паузы. Достаточно обратиться к уже приведенным фрагментам (см. примеры 12, 13), чтобы убедиться, сколь часто композитор путем паузирования разбивает, членит мелодическую линию. Паузы возникают не только в моменты метрического деления текста (на гранях строк), или при синтаксических цезурах (знаках препинания), но и просто между отдельными интонируемыми словами, и это способствует еще большей детализации поэтического текста.

Обобщающая тенденция, действующая наряду с детализирующей, наиболее полно в этом романсе реализуется в трактовке фортепианной партии. Особую роль в этом играют фортепианная прелюдия и постлюдия. Вступление сразу же устанавливает общий для всего романса характер праздничного оживления, «веселой ярости», как указывает в ремарке автор. Все здесь призвано поразить, нарушить покой: стремительный темп, активные квартовые заклички, острые диссонансы, динамика *ff*, ритмические «сбивки», а затем ворвавшийся, как стихия, поток шестнадцатых. Это динамичное остигато господствует на протяжении всей первой части цикла, вплоть до последнего, завершающего раздела и воспринимается как единая краска, как одно яркое звуковое пятно. Только в коде движение прерывается, возникает насмешливая, несколько шутовская тема с изломанным мелодическим рисунком, широкими скачками, резкими акцентами. Она сразу же настраивает слушателя на иронический лад. И вслед за ней (этот момент, пожалуй, самый ключевой в романсе) впервые открыто заявляет о себе бытовой жанр. Его звучание здесь сугубо пародийно, композитор дает его в виде нарочито банального, «таперского» сопровождения к некоей подразумеваемой шлягерной песенке. Но оно внезапно сменяется: срывается прямолинейное расходящееся движение октава-

¹ Я х о н т о в В. Театр одного актера.— М., 1958, с. 258.

ми, захватывающее широчайший диапазон и завершающееся звуковой «кляксой»:

14 (Насмешливо)

На флейте во до сточ ных

труба?

не замедлять

fff

ff

fff

И в этом контрасте заключена главная мысль произведения, его основной конфликт, заложенный в начальном поэтическом послы (выплеснувшаяся на карту будня крас-ка), но решенный чисто музыкальными средствами, данный как самостоятельное музыкальное резюме-обобщение. Наличие подобных резюме станет характерной чертой многих вокальных сочинений Таривердиева как в романсовом, так и в песенном жанрах.

Во второй части цикла «Кое-что про Петербург» функция образного обобщения также преимущественно отдана партии фортепиано, и главную роль здесь играют фактурно-гармонические приемы: они призваны создать единую атмосферу умиротворенной тишины, поэтизированной пейзажности. В связи с этим избирается круг средств, имеющих одновременно выразительную и изобразительную направленность. Достаточно явственно проступающие жанро-

вые признаки колыбельной, мягкое, зачарованное покачивание, статуарная застылость аккордовых вертикалей, тоникальность, статика гармонического развития, чередование неразрешенных и не требующих разрешения альтерированных септ- и нонаккордов — все создает тонкий, пейзажный колорит несколько импрессионистского характера, заставляющий вспомнить туманные, чуть-чуть расплывчатые образы и видения в «Прелюдиях» Дебюсси:

КОЕ-ЧТО ПРО ПЕТЕРБУРГ
(„слезают слезы с крыши в трубы”)

15 · Медленно (акварельно)

Сле-за-ют сла-зы с кры-ши в тру-бы, в ру-ке ре-ки

чер-тя по-лос-ки; А в не-ба свис-ши-е-ся

замедляя первоначальный темп

гу-бы вот кну-ли ка-мен-ны-е со-ски

Ad. sempre

На это же направлены красочные тонально-гармонические сопоставления. Уже в приведенном примере ощущение зыбкого мерцания возникает благодаря мобильной смене далеких тональностей: си мажора и ля минора.

В дальнейшем эта световая игра становится еще более богатой: сменяя друг друга, следуют трезвучия си мажора, до-диез минора, ля минора, си-бемоль минора, до минора, ре-бемоль мажора и вновь си мажора, и все на протяжении каких-то шести тактов. Хоральная фактура еще больше приковывает внимание к соотношению гармонических вертикалей.

Вокальная партия, как и в предшествующем романсе, выполняет задачу интонационно и ритмически чуткого донесения поэтического текста и поначалу представляет собой речитацию несколько псалмодийного характера. Однако постепенно и в ней выкристаллизовывается обобщающий мелодический образ. На словах «воткнули каменные соски» линия становится более гибкой, распевной, а на слове «блюдо» возникает даже маленький вокализ. Окончательно же сформировавшееся мелодическое построение возникает в фортепианном заключении (еще один пример роли фортепианной постлюдии в таривердиевской вокальной миниатюре) в виде выразительного наигрыша, постепенно затухающего, создающего настроение меланхолического прощания:

16 [Медленно (акварельно)]

mf

затихая

В «Тучкиных штучках» характер музыки резко меняется, приближаясь к эмоциональному строю первого романса. Здесь вновь царит веселое оживление, неумная энергия, эксцентричность. Связь ощущается и в интонационном складе первой и третьей частей (активные трезвучные ходы), и в особенностях сопровождения (гармонически фигуративное движение шестнадцатыми), и в тональном решении (господство до мажора). Фактором обобщения в третьем романсе становится открыто проявляющая себя жанровость. Простота и безыскусственность мелодического

рисунка, ясность формы, представляющей собой варьированную куплетность, идут от песни. Фортепианное сопровождение с его «подпрыгивающим» движением, острой акцентировкой привносит черты танцевальности:

17 [Живо, весело]

Плы-ли по не-бу туч-ки.

Ту-чек че-ты-ре штуч-ки:

А в кульминации, в конце последнего третьего куплета возникает еще один жанр — миниатюрный гимн-хорал с типичным для него чисто диатоническим параллельным движением аккордовых вертикалей. Эта несколько шутливая торжественность призвана подчеркнуть, акцентировать центральный образ части, важный в концепции всего цикла и возникающий, как это часто бывает у Таривердиева, «под занавес» — образ солнца:

[Живо, весело]
(с улыбкой)

18. *f*

Солн-це по-гна-лось- жел-тый жи- раф (задирного)

В стихотворении Маяковского, описывающем забавные превращения тучек, в озорстве и эмоциональной раскованности тона повествования, в веселых аллитерациях («тучек четыре штулки»), в рифмах, напоминающих каламбуры, типа «люди верблюдик», «сжирав — жираф», композитор не без основания услышал праздничный дух игры, своеобразного лицедейства, буффонады и попытался создать близкую этому атмосферу своими средствами. В увлекательной музыкальной игре слушателя на каждом шагу подстерегают неожиданности. То вдруг фактура начинает стремительно «прыгать» из среднего регистра в низкий, а затем в предельно высокий. То она внезапно замолкает, и голос без поддержки фортепиано тихо произносит: «тучки взяли все — и растаяли». То, казалось бы, в самые неожиданные моменты скороговорка переходит в мелодический распев, подчеркивая отнюдь не самые ударные в смысловом отношении слова:



Милый изобразительный штрих: четыре акцента на слове «четвертая» как бы ведут счет количеству тучек. А. Балтин писал по этому поводу: «Таривердиеву нельзя отказать в изобретательности, в том, что он находит интересные приемы. Жаль только, что эти последние выглядят неорганично... Чем вызван, например, длительный распев слова «четвертая» в романсе «Тучкины штулки»? Трудно понять, ибо он только мешает восприятию текста»¹. Действительно, распев как будто бы совсем нелогичен и не на месте. Но что это была бы за игра, если бы в ней все было в строгом соответствии с обычными нормами, все заранее обусловлено, предписано?

Основным же средством создания оживленной сутолоки, динамической изменчивости является ритмическая игра. Композитор здесь проявляет богатую выдумку и фантазию. Как уже указывалось, «Тучкины штулки» написаны в варьированной куплетной форме, и обновление каждой из

¹ Балтин А. Мое мнение иное. — Сов. музыка, 1964, № 9, с. 24.

последующих строф достигается, главным образом, введением нового ритмического варианта. Этот принцип будет затем широко претворен Таривердиевым в его песнях, где куплетная природа будет требовать сохранения основного напева, но в разных куплетах он будет представлять в ритмически обновленном виде. Сравним для примера аналогичный по местоположению музыкальный оборот в каждом из трех куплетов «Тучкиных штук»:



Композитор то ритмически продлевает отдельные звуки-слоги, то синкопой смещает акцент, всякий раз внося новый выразительный нюанс.

Если образная, да и интонационная связь первой и третьей частей цикла и наличие между ними контрастного лирического интермеццо второй части позволяет объединить их в цельную трехчастную композицию, то четвертая и пятая части образуют свой микроцикл, состоящий из двух драматических монологов, первый из которых является своеобразным предыктом ко второму. В то же время четвертый романс «Послушайте» прямо перекликается с первым, продолжая его не только с точки зрения поэтического содержания (о чем мы уже говорили), но и музыкально. В нем вновь основное место занимает декламационность как средство отображения поэтической манеры Маяковского. Более того, мелодический строй здесь еще ближе к естественной речи, а тип интонирования в духе *sprechstimme* является чуть ли не главенствующим. Это обусловлено драматургической ролью романса в цикле как первого драматического срыва, но в еще большей мере связано с особенностями самого стихотворения. Из всех избранных ком-

позитором, оно наиболее свободно, «разговорно». Рифмы здесь редки, образуют сложную перекрестную систему, а поэтому почти не прослушиваются, четкое деление на строфы отсутствует, количество слогов и ударений в строках произвольно. В принципе, стихотворение можно было бы выписать так: «Послушайте! Ведь если звезды зажигают — значит, это кому-нибудь нужно? Значит, — кто-то хочет чтобы они были? Значит, — кто-то называет эти плевочки жемчужиной?» и т. д. — и тогда читатель, не подозревая, что перед ним поэтическое произведение, воспринимал бы его как прозаический монолог. Но стихотворение написано типичной для Маяковского свободной «лесенкой». И если мы обратимся к его музыкальному прочтению, то заметим, что композитор паузами точно фиксирует смену поэтических строк, иногда вводя еще дополнительные цезуры. На первый взгляд, это может показаться формальным отражением структуры стихотворения, но это не так. За внешним соответствием стоит стремление решить психологическую задачу, раскрыть сложную гамму эмоциональных состояний лирического героя.

Обратим внимание на одно небольшое изменение, внесенное композитором в поэтический текст: вместо «и надрываясь в метелях полуденной пыли» у Маяковского в романсе — «и задыхаясь в метелях полуденной пыли». Подобные вольности крайне редки в произведениях Таривердиева, и в сноске он тактично указывает на допущенную им замену, а тем самым подчеркивает, что она не случайна. Слово «надрываясь» несло в себе оттенок некоторой эмоциональной истерии, абсолютно чуждой Таривердиеву. Слово же «задыхаясь», напротив, достаточно точно определяло манеру произнесения: прерывистую, возбужденную, короткими фразами, отражающую состояние крайнего душевного волнения. Приемом частого паузирования композитор и стремился передать этот нервный, задыхающийся характер речи.

Наиболее глубокая цезура в романсе, связанная с самой долгой паузой и сменой фактуры, возникает после слов: «клянется, что не перенесет эту беззвездную муку». Она делит романс на две части, раскрывающие разные эмоциональные грани, различные психологические повороты в развитии чувства. В первой части происходит непрерывный рост напряжения, и, несмотря на дробность вокальной партии, она складывается в единую линию динамического нагнетания, приводящую к сильной, трагической кульминации отчаяния. Композитор достигает этого целенаправленным восходящим движением, которое при отсутствии точно

фиксированной звуковысотности тем не менее ясно прочерчивается:

ПОСЛУШАЙТЕ, ВЕДЬ ЕСЛИ ЗВЕЗДЫ ЗАЖИГАЮТ...
Не очень быстро

21

8 - 7 По_слу_шай_те! Ве_дь, ес_ли звез_ды за_жи_га_ют_

mf (Л.р.)

зна_чит э_то ко_му_то нуж_но? зна_чит, кто_то на_зы_ва_ет э_ти_пле_

mf

(спросить)

во_ки жем_чу_жи_ной? Зна_чит кто_то хо_чет, чтоб о_ни бы_ли?

ff

*) χ -крестик исполняется в манере речевой интонации.

**) χ -нота, перечеркнутая крестиком, исполняется ближе к вокальной интонации.

Способствует этому и последовательная смена типов интонирования от речевого к вокально-речевому и, наконец, собственно пению. И в момент кульминации («и просит, чтобы обязательно была звезда») возникает ариозное мелодическое построение, эмоционально насыщенное и экспрессивное (композитор уточняет манеру исполнения весьма необычной для вокальной музыки ремаркой — «это нужно петь»).

Во втором разделе романа развитие получает новый поворот. Его определяет поэтическая фраза: «А после ходит тревожный, но спокойный паружпо». Эту же двойственность состояния автор подчеркивает ремаркой: «задыхаясь, но стараясь сдерживаться». Здесь вступает в действие излюбленный у Таривердиева принцип одновременного контраста. Вокальная партия в основе своей остается прежней: те же приемы речитации, та же дробность мелодической линии, передающая внутреннюю тревогу, волнение. Но в сопровождении возникает сдерживающее, равномерное, как удары сердца, остигатное движение. И в кульминации, еще более эмоционально яркой, чем первая, вновь рождается арнозная фраза широкого дыхания, обобщающая все предшествующее мелодическое развитие. В ее утверждающих интонациях, решительных квартовых ходах слышится с таким трудом завоеванная, выстрадавшая убежденность, вера в жизнь, в свет, в свою звезду:



Появление на гребне динамических волн обобщающих мелодических построений играет не только образную, но и важную композиционную роль. Оно способствует преодолению известной деструктивности, возникающей из-за повышенного внимания к деталям поэтического текста. Этому же подчинен принцип арки, перекидывающейся от начала к концу романа. Его последний раздел представляет собой своеобразную зеркальную репризу. В нем возвращается исходный тематический материал, но в обращенном виде: вместо восходящей линии вокальной партии дается нисходящая, противоположную направленность имеет и хроматическое движение в партии фортепиано, да и динамическое развитие дано «с обратным знаком» (*crescendo*, приводящее к *ff* в начале романа, и *diminuendo*, завершающееся *ppp* в коде):

[Не очень быстро]

Зна - чит - это не - об - хо - ди - мо,

(постепенно затихая)

чтоб каж_дый ве_чер над кры_ша_ми за_го_ра_лась

(спросить шепотом)

хоть од_на звез_да ?!

mf *ppp*

Так свободный монолог обретает черты цельной, замкнутой композиции.

Близкую задачу решает Таривердиев и в последней части «Вместо письма». Она также представляет собой монолог сквозного развития с ярко выраженными чертами театральности (вплоть до чисто сценических ремарок типа: «спокойнее, взяв себя в руки», «с яростью», «сквозь сжатые зубы» и т. п.). Только еще большие масштабы, глубина контрастов, сложность композиции превращают эту лирико-трагическую исповедь в развернутую психологическую моносцену, которая могла бы стать кульминационной в опере-драме. Отсюда свободное следование эпизодов, где каждый отражает какую-то одну грань эмоционального состояния «героя», а все вместе раскрывают его внутреннее метания, душевную неуравновешенность, внезапные переходы от отчаяния к нежности, от негодования к безысходной тоске. Такая психологическая, а соответственно и музыкальная детализация могли бы привести к дробности, разорванности композиции, но этого не происходит, и «виной» тому — умение автора создать зоны обобщения, своего рода центры притяжения, к которым устремляется все развитие и в которых оно находит свой логический итог. Они возникают в моменты высших кульминаций и при доминирующей роли декламационности воспринимаются как небольшие лирико-патетические ариозо. Важно и то, что все

эти кульминационные мелодические образования интонационно близки; это заставляет вспомнить об оперном принципе лейтмотивности:

ВМЕСТО ПИСЬМА

[Медленно]

24^а *ff* (с силой) *ff*

Кроме любви твоей, мне не - ту мо - ря

Медленно

24^б *fff* (с силой)

Кроме любви твоей, мне не - ту соли - ца,

[Медленно]

24

Дай хоть послед - ней неж - ность ю вы - стелить

В то же время их последовательность отражает общую динамику развития: рост экспрессии от первой ко второй кульминации и, напротив, спад, ощущение внутренней усталости, боли и нежности — в третьей. Путь к этим высшим взлетам чувства сложен и тернист. Он представляет собой долгие, медленные интонационные подъемы с уступами, внезапными падениями, а затем завоеванием новых мелодических вершин:

[Медленно]

25 *p* (сдерживая себя)

Дым табачный воз - дух вы - ел.

Комната - гла ва в кру - че - ны - хов - ском а - де

Нетрудно заметить, что линия постепенного секундово-го восхождения прямо напоминает начало романса «Послушайте» (см. пример 11), и, таким образом, возникает связь с ним не только эмоциональная, драматургическая, но и интонационная. Кстати, и высшая кульминация «Вместо письма» также вырастает из кварттовых междодических ходов в кульминации предшествующей части и фактически является почти дословным ее цитированием.

Сквозное развитие осуществляется в финальной части и благодаря динамике фортепианной фактуры. Она уплотняется, насыщается ее гармоническое наполнение, обостряется диссонантность, учащается движение, возникают регистровые контрасты, усложняется ритмика. А в предкульминационный момент в партии фортепиано возникает прямая реминисценция из первого романса:

26 [С веселой простотой, стремительно]

[Стремительно]

27 (сжатые зубы)

За - хо - чет - по - ко - я у -

ста - в - ший - слон

О смысле этой реминисценции мы уже говорили, здесь же сделаем небольшое отступление и скажем в целом о

главном принципе создания Таривердиевым музыкальной целостности циклов, поскольку достигается она особым, не совсем привычным способом.

В художественной практике прошлого уже сложились пути, способы достижения единства музыкальной драматургии. Как правило, главный из них — принцип симфонизации цикла, действующий уже в творчестве романтиков, а затем продолженный многими композиторами XX столетия. Суть самого принципа заключается в сквозном развитии интонационных сфер, в их взаимодействии, взаимовлиянии, трансформации, рождении в результате этого качественно новых образов.

Таривердиев не стремится симфонизировать вокальный цикл, его путь в этом смысле отличен. Интонационные связи, возникающие в его произведениях, имеют иной характер, они лишены процессуальности, динамики последовательного роста. Логика музыкального развития в романсах Таривердиева заключается в том, что эти связи не прочерчиваются, а намечаются как бы пунктиром. Они возникают перед слушателями уже в виде конечного результата, минуя этап промежуточных преобразований, который композитор словно сознательно оставляет на долю слушательской фантазии. Очень важно отметить, что все эти интонационные арки, переключки зиждятся на поэтических связях: они, как правило, рождаются в моменты текстовых обобщений, кульминаций, то есть там, где стихи несут наиболее весомую смысловую нагрузку, дают некий вывод, осмысление, итог. И точно так же, как намечаются поэтические параллели и ассоциации, возникают и их музыкально-интонационные «знаки», раскрывающие и уточняющие ассоциативно-образный ряд. Подобные аллюзии словно призваны помочь слушателю за отдельными частными явлениями улавливать их общий смысл, дают возможность в одном образе увидеть другой, часто скрытый в подтексте, нередко более сложный и многозначный.

Возвращаясь к последнему романсу цикла, говоря о его драматургической целостности, необходимо остановиться и на особенностях его композиции. При кажущемся отсутствии собственно музыкальной логики формообразования, свободе, идущей от закономерностей сквозной оперно-театральной сцены, в нем тем не менее присутствует архитектурная организованность и стройность. Романс представляет собой большую трехчастную композицию с серединой разработочного плана и репризой, которая в соответствии с драматургическим планом значительно динамизирована. Момент начала репризы («если бы поэт так из-

мучали») четко обозначен большой цезурой, возвращением к начальному интонационному материалу: в вокальной партии вновь возникает основанное на медленном, поступенном восхождении движение, только диапазон его расширяется от кварты (в экспозиционном разделе) до октавы (в репризном). Изменяется и характер фортепианного сопровождения. В нем появляется равномерное, как тяжелая поступь, аккордовое остинато. Оно вносит момент одновременного контрастирования, создавая противодействие восходящей мелодической линии, которая как бы стремится вырваться из сковывающих ее пут. Кроме того, здесь действует принцип жанрового обобщения, ибо такой тип движения имеет явную маршевую основу, а с появлением пунктирного ритма, тяжелых басов обретает черты собственно траурного марша, знаменующего собой трагический итог романса и всей концепции цикла:

[тяжело]

И в про-лет не бро-шусь, и не вы-пью я-да,

и ку-рок не смо-гу над вис-ком на-жать. На-до мно-ю, кро-ме

(на крике)

тво-е-го из-гля-да, . не власт-но

Цикл на стихи Маяковского стал для Таривердиева рубежным произведением. Он открывал композитору путь ко многим современным поэтам, чье творчество складывалось под сильным воздействием стихов Маяковского, развивало его традиции. Многие из того, что было найдено Таривердиевым в работе над поэзией Маяковского, нашло свое продолжение затем в разных жанрах. Так, приемы декламации, принципы отношения к поэтическому слову претворились в песнях композитора, что в значительной мере определило их самобытность. Яркие черты театральности подготовили искания композитора в области музыкального театра. М. Нестьева писала в этой связи: «Я позволю себе сказать о сфере, к которой, как мне кажется, тянется всеми своими качествами индивидуальность Таривердиева. Я имею в виду музыкальный театр. Во всяком случае, основные свойства камерной музыки композитора: зримость, характерность образов, драматургическая четкость формы, отличное чувство ритма и, конечно, зрелищность — все «голосует» за это»¹. Жизнь подтвердила справедливость этого прогноза.

Самым же непосредственным продолжением романсов на стихи Маяковского стали созданные в 60-е годы камерно-вокальные циклы на стихи поэтов-современников: Е. Винокурова, Л. Мартынова, Б. Ахмадулиной. Им и посвящена следующая глава книги.

НА СТИХИ СОВРЕМЕННИКОВ

Андрей ВОЗНЕСЕНСКИЙ:

— Я помню время, когда считалось невозможным положить на музыку стихи таких поэтов, как Борис Пастернак, Семен Кирсанов, Евгений Винокуров. Таривердиев своими сочинениями доказал, что сложный стих обладает своей богатой музыкальностью. Композитор относится к ткани стиха с большой бережностью. Его грациозная манера не нарушает внутренней поэтической логики, но и не дублирует ее, а всегда дополняет и развивает.

¹ Нестьева М. На пороге музыкального театра. — Сов. музыка, 1964, № 8, с. 38.

Л. Мартынов, Е. Винокуров, Б. Ахмадулина, С. Кирсанов, Б. Пастернак, А. Вознесенский, Д. Самойлов, Е. Евтушенко — вот далеко не полный перечень современных поэтов, стихи которых стали основой вокальных сочинений Таривердиева. Поэты разные, каждый — неповторимая индивидуальность, у каждого свой художественный мир. Но есть черты, объединяющие их и объясняющие выбор композитора. Таривердиев сравнительно редко обращается к стихам, имеющим так называемую «песенную» структуру: квадратное строение строфы, равномерную метрику, строго рифмованные строки. Гораздо больше его привлекают стихи со сложной лексикой, часто порывающие с традиционным классическим стихосложением, обладающие свободной системой рифмовки, а подчас и вообще лишенные ее, приближающиеся к прозаической речи. Особенно же важна для Таривердиева ритмическая организация стиха; здесь он отдает предпочтение ритмам, лишенным регулярности, уравновешенности, острым, подвижным, напряженным. Приведем признание самого композитора: «Обращаясь к творчеству поэтов, которые близки мне по духу, я стараюсь писать музыку на стихи преимущественно со сложной ритмикой. По-моему, «трудные» стихи дают современному композитору громадный простор, их можно, если допустимо такое выражение, «оркестровать». Это интереснейшая задача»¹.

Интерес к «сложной» поэзии, проявившийся уже в романсах на стихи Маяковского, а затем и в последующих вокальных циклах, стремление вскрыть ее внутреннюю музыку, найти соответствующие ее природе собственно музыкальные приемы и средства воплощения — все это обусловило искания композитора в области интонационной, ритмической выразительности, типов вокализации, композиционных особенностей и в целом способствовало стлевому обогащению музыки Таривердиева.

Евгений ВИНОКУРОВ:

— Мне нравится путь, избранный Михаэлом Таривердиевым в его романсах, нравится прежде всего тем, что композитор смело берется за решение совсем не легкой задачи. Он избирает стихи принципиально неромансовые по своему складу, трудные в музыкальном отношении, близкие прозе

¹ Таривердиев М. Из беседы с композитором. — Муз. жизнь, 1978, № 18, с. 19.

и создает на их основе подлинную музыку, строгую и благородную. Композитору словно необходимо ощутить сопротивление материала, и в этом смысле его можно уподобить поэтам, берущим в жизни совсем не поэтические явления и претворяющим их в истинную, высокую поэзию. И там, где Таривердиеву удается преодолеть поставленные перед собой трудности, там, где он ломает им хребет, рождается яркая, наиболее оригинальная музыка. Сложность задачи вознаграждается большим, настоящим успехом, ибо это успех на нелегких, неисхоженных дорогах.

Еще одно качество стихов, привлекающих Таривердиева, — их особая поэтическая емкость, повышенная информационная нагрузка, уплотненность языка, когда каждое слово оказывается весомым, ударным, становится важнейшей смысловой единицей, носителем богатой образности, нередко сочетающей в себе сугубо конкретное и условно-символическое значения. Отсюда пристальное внимание композитора к деталям поэтического текста, разнообразие используемых им приемов декламации. Эта черта, также наметившаяся в цикле на стихи Маяковского и продолженная, по-разному претворенная в романсах на стихи современных поэтов, требует в свою очередь от исполнителей подчеркнута выпуклой, рельефной подачи слова.

Зара ДОЛУХАНОВА:

— Когда я впервые познакомилась с вокальными циклами Таривердиева, я сразу ощутила в них сильную, какую-то особенно концентрированную выразительность, представляющую богатейший материал для камерных певцов. Работая над его сочинениями, я поняла, что они требуют от исполнителя речитативного мастерства, умения донести до слушателя каждое слово. Не случайно композитор всегда использует совершенные поэтические тексты. Не владея речитативным даром, актерскими данными, к его музыке трудно подойти. При этом богатая и тонкая декламационность не исключает в романсах Таривердиева широкой мелодической линии, кантилены. Композитор гибко сочетает эти два типа вокализации, строя на их соотношении внутреннюю драматургию романса.

Нина ЛЕБЕДЕВА:

— Мне довелось быть исполнительницей многих вокальных циклов Таривердиева: «Акварелей», романсов на стихи Е. Винокурова, Б. Ахмадулиной, М. Цветаевой, Л. Мартынова, записать их на пластинку. В его музыке заложена такая образная глубина, что любому певцу, если он склонен думать, размышлять, она предоставляет непочатый край возможностей. Романсы Таривердиева мобилизуют не только вокальные, но и актерские качества исполнителя. Текст и музыка взаимосвязаны в них настолько тесно, что просто петь их нельзя. Эту музыку нужно глубоко прочувствовать, понять, «сыграть». Тонкая в передаче настроений, сложная по мысли, по своему философскому замыслу, она непроста в исполнении, требует осмысленности каждой интонации, зрелости не только вокальной, но и человеческой.

Эта содержательная, философская глубина также в большой мере предопределена в романсах Таривердиева характером избранных стихов. Когда речь идет о том, что композитор тяготеет к сложной поэзии, следует, конечно же, иметь в виду не только ее стилистику, но и строй образов. Размышляя о современной поэзии, Е. Винокуров как-то сказал: «Мне думается, что есть поэты двух категорий: „поэты без тайны“ и „поэты с тайной“... В произведениях последних есть та глубина, к которой хочется возвращаться, которую трудно до конца исчерпать, — так много содержится в подтексте, в самом воздухе этих стихов»¹. Все избранные Таривердиевым поэты — это „поэты с тайной“, и композитор испытывает творческую потребность если не разгадать, то хотя бы приблизиться к этой тайне. В музыкальной интерпретации стихов его интересует прежде всего их глубинное течение, «второй план», их психологический, философский, шире — духовный подтекст, придающий им объемность, многомерность. Более того, оставаясь верным духу избранного поэтического материала, композитор нередко еще более осложняет этот подтекст дополнительными смыслами и значениями. А объединенные в цикл целостным драматургическим решением разрозненные стихи начинают обнаруживать от-

¹ Винокуров Е. Остается в силе. — М., 1979, с. 116.

существовавшие в них ранее связи, складываются в новую, подчас отличную от первоисточника самостоятельную композиторскую концепцию.

Яркий тому пример — цикл на стихи Винокурова. Поэзия Винокурова предоставляла композитору великолепный материал, в полной мере отвечающий его литературным пристрастиям. Стихи, наполненные глубокими философскими раздумьями (по словам поэта, «поэзия — верховный акт мысли»), напряженным познанием истины, таинств мира, тяготеющие к сложной метафоричности, образной многозначности, написанные в свободной ритмической манере, иногда верлибром, — все это открывало перед Таривердиевым широкие возможности музыкального прочтения. Но и при этом решение композитором цикла, от выбора стихов до характера их интерпретации, а главное, объединение в целое, было во многом неожиданным. Три стихотворения Винокурова, вошедшие в цикл, написаны поэтом в разное время, совершенно различны в стилевом отношении. Стихотворение «Я лицо твое стал забывать», ставшее основой последнего романса цикла, написано Винокуровым в ранние годы, относится к числу первых его поэтических опытов и выдержано в основном в традициях классического стихосложения. Напротив, стихотворение, открывающее цикл, «Я ловил ощущение» — это образец поздней философской лирики поэта, написано в сложной прозаизированной манере.

На первый взгляд, мало общего и в содержании избранных стихов. «Я ловил ощущение» — это характерная для поэта тема вдохновения, осмысление мук и таинств творческого процесса. Стихотворение «Окна» (второй романс цикла) воскрешает образы далекого детства и одновременно является размышлением героя о прожитом. «Я лицо твое стал забывать» — пример исповедальной любовной лирики. И все же, при кажущемся отсутствии единства, поэтических связей, цикл на стихи Винокурова едва ли не самое цельное, философски глубокое и емкое произведение Таривердиева.

Евгений ВИНОКУРОВ:

— Когда я впервые услышал цикл Таривердиева, меня прежде всего удивил выбор композитора. Почему именно на этих трех стихотворениях остановилось его внимание? Ведь они взяты из разных времен, из разных поэтических сборников, различны по тематике, по настроению, по стилю. Стихотворение «Я лицо твое стал забывать» написано

мною настолько давно, что я, честно говоря, даже забыл его. Во всяком случае, в свои более поздние сборники стихов я его никогда не включал. Это был период «романсовости» в моей поэзии, от которой я впоследствии отошел. Стихотворение это я считал не из лучших. Оно казалось мне несколько сентиментальным. Но в цикле Таривердиева оно зазвучало совершенно по-другому. Композитор наполнил его драматизмом, живым, сильным чувством. Сложная, несколько жесткая музыка начисто лишила его налета романсовой слащавости. Композитор как бы прозаизировал поверхностную поэтичность этого стихотворения. «Я ловил ощущение» — стихотворение иного периода. Оно более сложное и по мысли, и по форме, находится на грани прозы. И здесь композитор, напротив, пошел по пути поэтизации почти прозаического текста. За счет такого встречного движения эти стихотворения, равно как и третье — «Окна», оказались сближенными, решенными в одном музыкально-поэтическом ключе. Более того, они естественно сложились в цикл. Причем цикл этот, возникший на основе моих стихов, фактически является совершенно самостоятельным произведением, имеющим ко мне весьма косвенное отношение. И мне кажется совершенно правильным, что музыка не иллюстрирует поэтический текст, а, сочетаясь с ним, рождает качественно новые образы и темы. Быть может, композитор об этом не думал, — ведь процесс творчества во многом подсознателен и с трудом поддается логизации, — но три стихотворения, определенным образом музыкально интерпретированные и объединенные в целостный цикл, сложились в совершенно новую тему. Я бы ее определил как тему эфемерности, призрачности, миража. Я бы даже считал возможным так и называть цикл Таривердиева — «Миражи».

Именно эта обобщающая мысль, глубоко скрытая в подтексте каждого из стихотворений, оказалась сквозной в цикле, объединила все три романса в одно целое. В первом из них герой стремится поймать жар-птицу — символ творчества, вдохновения, но она вырывается, оставая в руках его лишь память о себе: одно яркое перо. Во втором романсе герой, бродя по лесной чаще, вдруг оказывается перед домом с золотыми окнами, но... это

всего лишь иллюзорное видение; манящие золотом она оказываются на самом деле отблесками заходящего солнца. В третьем романсе он стремится воскресить в памяти облик любимой женщины, но ее лицо, взгляд, улыбка теряются в тумане. Вдохновенно, красота, любовь — эти высшие ценности человеческой жизни — оказываются миражом. Он дразнит, но его невозможно уловить. Так познает лирический герой цикла прихотливую изменчивость окружающего мира.

Эта тема романтической мечты, поиска идеала впервые зазвучала у Таривердиева еще в «Акварелях», в их мерцающей зыбкости, в мотивах сна, далеких воспоминаний. Но если тематически, да и благодаря некоторым приемам музыкальной живописи романсы на стихи Винокурова продолжают и углубляют образы «Акварелей», то по своему драматически заостренному эмоциональному решению, по силе экспрессии, да и в стилевом отношении (широкое использование различных типов музыкально-речевой декламации, свободная, приближающаяся к естественной речи ритмика) они ближе к циклу на стихи Маяковского.

Уже в первой части цикла «Я ловил ощущение» акварельная живописность фортепианной партии сочетается с заостренным речевым интонированием в вокальной. Звукоизобразительные, сонорные приемы у фортепиано, долго длящиеся, растворяющиеся в полной тишине аккорды, кластерные созвучия, краткие, «звуковые блики» — все создает ощущение мерцающей зыбкости, таинственности. Голос в это время с детализированной тонкостью интонирует каждую фразу, каждое слово. Этому способствует ритмическая расчлененность, частое паузирование, остановки на долгих звуках, передающие состояние взволнованности, эмоционального накала:

29 [Не сна]

я по-вил е-го что-бы пой-мать

(Глубоким звуком)

tr

При всем различии и даже контрасте фортепианной и вокальной партий они имеют в целом единую линию развития, единую направленность, отражающую основную мысль романса, да и цикла в целом — стремление как можно ярче выразить искомый образ, музыкально «сформулировать» его. У голоса это выражается в движении от коротких, декламационных, подчас максимально приближенных к ритмизованной речи, реплик к мелодически ясной, оформленной теме. У фортепиано та же тенденция проявляет себя в переходе от обостренной диссонантности, гармонической неустойчивости к консонантному звучанию. Такая логика позволяет говорить о своеобразной символике гармонического решения. В кульминации композитор стремится создать у слушателя ощущение достигнутой цели: на фоне чистого и светлого до-мажорного аккорда на *fff* у фортепиано голос ведет широкую распевную мелодию, переходящую в вокализ. В это свободное мелодическое развертывание композитор тонко, ненавязчиво вплавляет «классицистские» интонации:

30 [Не спеша]

ждите, пока Но о-но у-ле-та-ло, о-но у-ле-та-ло

звучание не
дойдет до тр

fff

хд.



В камерно-вокальной музыке Таривердиева это первый случай подобного коллажирования. Он здесь содержательно, концепционно обусловлен: «классицизмы» возникают как символ поэтического вдохновения, как образ творчества. Причем они входят в ткань романса не только как стилизованная «цитата», но и включаются в последующее интонационно-драматургическое его развитие. Именно на них строится центральный эпизод, высвечивающий и обобщающий главную идею произведения — идею неуловимости этой постоянно ускользающей птицы-вдохновения. Фортепиано, как эхо, пытается повторить только что прозвучавшую у голоса «классицистскую» тему, но воссоздает ее лишь приблизительно, она звучит как искаженный отзвук того яркого и светлого образа, что был дан в вокальной партии:



И как ощущение потери, разочарования вновь возникает исходный образ: та же сдержанная, сухая речитация, та же никнущая фраза голоса, тот же долго длящийся диссонирующий аккорд у фортепиано, сочетающийся теперь с приглушенно звучащими отголосками темы «вдохновения».

Если первая часть цикла строится по типу свободного монолога, то во второй — «Окна» — явственно оцутимы черты песни. Ее типично бытовая основа, простота, неприязнительность выражения, трогательная душевность, отенок элегической мечтательности в сочетании с темой юности, странничества несут на себе определенный оттенок

шубертианства. Быть может, сам текст, апеллирующий к воспоминаниям детства, невольно обратил Таривердиева к одному из самых ярких музыкальных впечатлений детских лет — песням Шуберта. И эта связь, проступающая не столько в конкретно-музыкальных средствах (хотя в чем-то и в них тоже), сколько в общем эмоциональном строе, еще больше окрашивает произведение в романтические тона.

Черты песенности проявляются в «Окнах» в мелодической линии вокальной партии, в куплетной основе, в типично песенном соотношении голоса и партии фортепиано, поддерживающей мелодию, ее опорные звуки:

3:2 [Не спеша]

Как то вдет .. ство и..дя по кру - чам в да - ле -

(п.р.)

ке над засну - шим пру - дом

При всем этом жанровые признаки песни являются для Таривердиева своеобразной «точкой отсчета», исходным материалом, с которым композитор тонко и своеобразно работает, психологически углубляет, включая песенность в контекст более сложных вокальных жанров. Сами приемы этой работы заслуживают особого внимания — впоследствии композитор будет не раз прибегать к ним в своих песнях, выводя их тем самым за рамки избранного жанра. Обратимся прежде всего к композиционному решению «Окон». Особенностью его является постепенное расшатывание, нарушение присущей песне квадратности, повторности. В романсе два куплета-периода, каждый из которых состоит из двух предложений. Лежащее в основе сти-

хотворение Винокурова имеет песенное строение, равную протяженность строф, относительно равномерную ритмическую пульсацию, периодичность внутреннего членения:

Как-то в детстве, идя по кручам,
Вдалеке над заснувшим прудом,
Я увидел в лесу дремучем
С золотыми окнами дом.

Я дошел, на холме покато
Понял я, средь лесной тишины
Просто-напросто были закатом
Окна в доме освещены.

Поначалу Таривердиев придерживается структурных особенностей стиха. Первое предложение первого куплета, соответствующее двум начальным строкам стихотворения, представляет собой строгий, квадратный четырёхтакт. Но уже во втором предложении (третья-четвертая строки) за счет распева слова «дремучем» симметрия нарушается, оно становится пятитактным. Во втором куплете каждое из предложений еще больше расширяется: первое путем дробления мелодической линии, интонационно-мотивного развития (шесть тактов), второе — благодаря длительному распеву слова «закатом» (семь тактов). Лишь в заключении второго куплета структурно и интонационно повторяется завершающая мелодическая фраза первого. Таким образом, на протяжении всего романса идет единая линия внутреннего разрастания начального предложения, а композиция в целом, преодолевая строфическую основу, приближается к репризной двухчастной форме с развивающей серединой.

Но дело, конечно же, не в формальном усложнении, а в том, что этот процесс, все факторы интонационного и фактурного развития направлены, как обычно у Таривердиева, на выявление основной мысли произведения. Обратим внимание на то, что партия фортепиано, выполняющая на первый взгляд функцию сопровождения, фактически имеет несравненно большее значение. Во-первых, она несет в себе черты изобразительности: равномерное, неспешное движение, чеканный ритм шага становятся своего рода темой странствия. Во-вторых, она раскрывает эмоциональный подтекст повествования, психологически детализирует образ. Поначалу она создает состояние безмятежного спокойствия и уравновешенности. На словах «Я увидел в лесу дремучем» в ней слышится эмоциональный подъем, приподнятость, вызванная необычным, внезапно открывшимся взору видением: меняется фактура, пунктирное остигато уступает место более подвижной триольности. Рост тре-

воги, внутреннего напряжения в начале второго куплета передается уплотнением аккордовых вертикалей, обострением диссонантности. Подобная конкретизация поэтического текста средствами фортепиано особенно важна, поскольку в вокальной партии (это обусловлено ее песенной природой) преобладает более обобщенный характер выразительности. Впрочем, и в ней есть немало деталей, интонационных поворотов, отражающих смысловую логику сочинения. Так, широкая мелодическая линия в начале второго куплета начинает дробиться, распадаться на отдельные декламационные реплики, перекликающиеся эмоционально и характером интонирования с предшествующим романсом, и вновь рождается ощущение неустойчивости, зыбкости, призрачности. Возникающая после этого тематическая реприза является не просто следствием определенных, изначально избранных композиционных закономерностей. Напротив, сами эти закономерности обусловлены содержанием, идеей. Благодаря «дословному» интонационному повтору оказываются сближенными две кульминационные в смысловом отношении фразы: «с золотыми окнами дом» и «закатом окна в доме освещены», где вторая проясняет истинное значение первой, раскрывает иллюзорность заключенного в ней образа. Видение оказывается миражем, и никнушая, с оттенком горького сожаления мелодия становится своеобразным его лейтмотивом. В этой мысли убеждает еще и то обстоятельство, что эта же мелодическая попевка в близком значении будет, как рефрен, проходить в следующем романсе на ключевых его словах — «я лицо твое стал забывать» и «только боль сохранится в груди»:



Я ЛИЦО ТВОЕ СТАЛ ЗАБЫВАТЬ





С подобными тематическими реминисценциями мы уже встречались в камерно-вокальных циклах Таривердиева: в «Акварелях», в романсах на стихи Маяковского, и везде они играли важную роль в установлении ассоциативных связей между различными, а подчас и совершенно далекими образами, в выявлении скрытого в них общего смысла, единой сущности. Такова их роль и в винокуровском цикле. Только здесь этот принцип проведен с большей последовательностью, что и придает всему сочинению особую целостность.

Последний романс цикла — «Я лицо твое стал забывать», — будучи высшей его драматической кульминацией, одновременно является синтезом, образным и интонационным обобщением всего предшествующего развития. Помимо указанной тематической связи со вторым романсом в нем есть и прямые интонационные переключки с первым, причем также в значении, близком к исходному. Так, вокальная тема, открывающая первую часть цикла — «Я ловил ощущение» (см. пример 29), является интонационной основой одного из кульминационных моментов последней части, возникающего на словах «из тумана только грустный твой взгляд» (нисходящее движение по тем же опорным звукам: *ми, ми-бемоль* или *ре-диез, си-бемоль, фа*):



Обобщающая функция последнего романса проявляется и в более широком плане. Две указанные «лейттемы» становятся источником двух интонационных сфер, одна из которых отмечена ярко выраженной декламационностью, идущей от первого романса, а другая — песенностью, связанной со вторым. Первая, воплощающая стремление, попытку достичь желанной цели, имеет тенденцию к сквозному развитию, росту драматизма, волнения, беспокойства. По уровню эмоционального накала последний романс можно сравнить с завершающим монологом из цикла на стихи Маяковского — «Вместо письма»,

Можно даже говорить о близости конкретно-музыкального решения. Таривердиев прозаизирует стихотворение Винокурова, что и проявляется в характере развития первой сферы. Само стихотворение выдержано в духе романсовой лирики:

Что же, значит, вот так расстаемся,
Значит, мне тебя не видеть.
Как ты хмуришься, как ты смеешься...
Я лицо твое стал забывать.

Композитор трактует его как прерывистую речь, дробит на короткит фразы, вводит дополнительные паузы, подчеркивает отдельные слова, используя прием «музыкальной лесенки», найденный им в романсах на стихи Маяковского. Благодаря такому прочтению романс приближается к театральному монологу:



Продвижение этой сферы представляет собой триволн нарастания (в соответствии с трехчастной композицией романса), и каждая последующая оказывается выше предыдущей. Главная же кульминация попадает на динамическую репризу: композитор достигает здесь подлинной экспрессии, передавая состояние крайнего возбуждения, неистовства. Мелодия голоса устремляется вверх, звучит почти как крик в напряженной, высокой tessiture и внезапно, неожиданно скатывается вниз. У фортепиано на *ff* появляются остро диссонансирующие созвучия, охватывающие широкий диапазон (в отдельных случаях композитор даже отказывается от их точного нотирования):

36 [Умеренно]

Как — ты хмуришь ся как

до ч. рн. м. к. д. о. ч. ш. и. л.

ты сме вшь ся

ff

В противовес первой сфере вторая, песенная, остается почти неизменной. Она возникает каждый раз на гребне волны и вносит успокоение, но вместе с ним и ощущение щемящей боли, горечи прозрения, печального осознания недостижимости счастья. И чем выше степень динамического роста первой сферы, тем сильнее воспринимается ее контраст со второй, достигая к концу романа уровня острого психологического конфликта. Так, вокальная миниатюра превращается у Таривердиева в своего рода «минидраму», в которой сталкиваются противоречивые начала, дается внутренний поединок чувств, мыслей, состояний, отражающих более широкие коллизии.

Нина ЛЕБЕДЕВА:

— Циклы Таривердиева очень разные, но есть качества, сближающие все его сочинения. Важнейшее из них, как мне кажется, это драматургичность. Я подразумеваю под этим то, что каждый романс имеет свою внутреннюю драматургию, превращается в маленький спектакль. Может быть, именно поэтому, — я не раз это наблюдала, исполняя произведения Таривердиева на концертах, — люди слушают его музыку с каким-то особо напряженным вниманием. В этой драматургии всегда масса неожиданных поворотов, деталей. Мне

как оперной певичке исполнять его романсы необычайно интересно: в них глубоко и тонко раскрывается богатство внутренних состояний предполагаемого героя, они очень осязаемы, зримы и представляют раздолье для актера.

Именно в таком ярко театральном ключе решена вокальная сюита на стихи М. Малишевского «Скирли». Она представляет собой семь небольших сказочек, в которых действуют различные звери, птицы, но, как обычно в этом жанре, подразумеваются вполне человеческие характеры и типажи. Текст «Скирлей» прозаический, максимально приближенный к обычной разговорной речи. Построен он на чередовании авторского повествования, ироничных комментариев и кратких монологов и диалогов самих действующих лиц. Все это создает великолепные предпосылки и для музыкальной театрализации. Каждая сказка у Таривердиева превращается в миниатюрный quasi оперный спектакль, где композитор разнообразными музыкальными средствами конкретизирует сценическую ситуацию, передает индивидуальную манеру речи каждого из героев, раскрывает особенности их поведения, внешнего облика. Делается это все с большой долей преувеличенности, ярко, весело, подчеркнута характеристично. В музыке сюиты царит игровая стихия, в ней множество комичных подробностей, остроумных находок; и в вокальной партии, и в фортепианном сопровождении постоянно встречаются милые и забавные звукоизобразительные штрихи. Вот композитор создает сцену-диалог дрозда и дрозденка («Беседа»), и мы зримо представляем себе увлеченного, самоуверенного детеныша, вокальная партия которого строится на широких октавных скачках-выкриках, и умудренного старого дрозда, спокойного, невозмутимо-эмоционального — его высказывания максимально приближены к размеренной разговорной речи:

СКИРЛИ

37 (Твердо) (Спокойно)

И во всем ле-су есть ря-би-на. Ну чтож, что в ле-су.

(Восторженно)

то же мо-я. И на всем све-те

f

(Спокойно) (Уверенно) *sub. p*

есть ря-би-на. Ну чтож, что на всем све-те то же мо-я.

p

А сколько юмора и очарования в пьесе «По-грачиному». В вокальной партии дается повествование о том, как неподалеку от колонии грачей поселились другие птицы и начали подражать грачиному пению. Само же действие разворачивается в фортепианной партии — это своеобразный музыкальный концерт, построенный в виде вариаций на основную «грачиновую» тему, веселую и шумную. У каждой из птиц она звучит по-своему, с разной степенью приближения к оригиналу: у вороны коряво и неумело, у сороки суетливо и неритмично, но «хуже всех» (то есть совсем непохоже на грачиное пение, плавно, с руладами и пере-ливами) ее исполняет соловей:

Быстро

ff шимно

mf (суетливо)

[Шутливо]



Замысел вокальной сюиты «Скирли» достаточно скромн, прост и не претендует на постановку каких-либо больших тем, на решение сложных художественных задач. Все здесь предельно ясно, однозначно, лишено так присущих иным произведениям композитора подтекстов, скрытых смыслов. И в то же время сочинение это в своей открыто проявившейся тенденции к театральности чрезвычайно характерно для творческих исканий Таривердиева. И если в сюите, в соответствии с ее общим замыслом, театрализация носит весьма внешний и даже несколько иллюстративный характер, то в других циклах (на стихи Л. Мартынова, Б. Ахмадулиной) она проявляется несравненно глубже и психологичнее.

В поэзии Мартынова Таривердиев нашел сочетание двух качеств, которые со времен «Акварелей» постоянно притягивали к себе внимание композитора. Первое состоит в точной обозначенности отображаемых явлений, в их наглядности, зримой живописности. Каждое из выбранных стихотворений — это красочная зарисовка образов природы: вечерних сумерек, водного потока, бурного дыхания ветра, кружащихся осенних листьев, а иногда и миниатюрное полуфантастическое действо. Второе качество определил в поэтической форме сам Мартынов в одном из своих стихотворений:

Нет, если видеть только то, что зримо,
Весь мир намного кажется бедней.

И действительно, каждый конкретный образ, любое вполне реальное явление, описываемое поэтом, таят в себе множество значений, а пейзажные наброски, перерастая свою изначальную определенность, превращаются в развернутые метафоры, играют разнообразными смысловыми оттенками, предполагают обширный, нередко философский подтекст. Многозначность поэтических символов у Мартынова предоставляет большую свободу в их истолковании. Эту особенность творчества поэта, его художественного

видения мира тонко уловил Таривердиев, ведь она в полной мере отвечала устремлениям композитора. В своих романсах он вслед за поэтом пошел по пути прозрения в единичных образах их философии, тайного смысла, их существенных взаимосвязей. Поэтому, с одной стороны, в романсах явственно проступает тенденция к конкретизации, осуществляемая широким использованием разнообразных приемов музыкальной живописи, привнесением черт театральности. С другой стороны, смысл изображаемых явлений оказывается много шире их исходного значения. Музыкальная интерпретация придает им дополнительные смысловые грани, включает в более сложный образный контекст. И если попытаться определить ту сквозную тему, что встает за лирико-пейзажными музыкальными акварелями, то в самом общем плане ее можно представить как тему красоты в ее эстетическом и этическом значении, красоты истинной и мнимой, живой, внутренне богатой и внешней, мертвой и холодной.

В первом романсе — «Вечерело» — композитор дает возможность слушателю в полной мере насладиться этим чувством, испытать радость неспешного созерцания красоты окружающего мира, точнее, лишь одного его малого проявления — погружающегося в полумрак вечерних сумерек города. В основе романса коротенькое стихотворение, миниатюрное четверостишие:

Вечерело, луч закатный,
Удлинясь мало-мальски,
Прямо в город необъятный
Глянул хмуро, по-февральски.

Композитор раскрывает бесчисленное количество оттенков этого образа. Словно зачарованный открывшейся ему картиной, он неторопливо любит каждую ее деталь, нюансом, игрой светотеней. И из обычного постепенно рождается необычное, завораживающе таинственное, словом, обыкновенное земное чудо. Природа охвачена магией перевоплощения, она живет, дышит, чувствует, — таковой она будет и в последнем романсе «Листья», только там она еще обретет свой голос. И в этой жизни, движении и заключена подлинная красота.

Поэтому при внешней статике романса «Вечерело», призванной передать покой и тишину засыпающего города, в этой лаконичной миниатюре происходит постоянный процесс обновления, все время гибко сменяют друг друга разнообразные музыкальные элементы. Композитор заставляет слушателя прочувствовать каждую художественную деталь, остановить свое внимание на мельчайших

«клеточках» музыкальной ткани. Каждая интонация, аккорд, изгиб мелодической линии, фраза, особенность фактуры, вплоть до отдельных звуков — все тончайшим образом осмысливается, обретая свое поэтическое назначение. Есть нечто импрессионистическое в этом расцвечивании, в этой свободной игре полутонов.

Гибко и прихотливо решена вокальная партия романса. То она стремительно скользит вверх и вниз по звукам минорного и уменьшенного созвучий, приближаясь к инструментальным наигрышам, то медленно, долгими звуками постепенно разворачивается, поднимаясь к своей вершине. Еще большей изменчивостью, зыбкостью отмечена партия фортепиано. Хрупо звучащие во вступлении малые ноты в высоком регистре на фоне глубоких, низких басов, создающие ощущение огромного пространства («город необъятный»), в котором слышится доносящийся издалика колокольный звон, сменяются долго звучащим, растворяющимся в тишине одиноким звуком:

Медленно, хрупо (♩ 52)

Голос

Ве - че - ре - ло. Луч закат - ный,

tr

Ped.

Вот он отзвучал, и тотчас же открывается новая грань: появляется четкое, ритмически равномерное, пульсирующее движение, обостренное малосекундовой «кляксой» в басу. Но и это не надолго, неожиданно вплетаются данные полупонамеком, несколькими штрихами отголоски вальса — приметы городского быта, деталь звучащего пейзажа (прием, близкий Дебюсси, его «Вечеру в Гренаде» или «Прерванной серенаде»). И вновь тишина, покой, остановка на терпко звучащем, истаявшем аккорде:

а [Медленно, хрупко]

3я

Пря - мо в го - роде обья_ят_ный

Во второй части — «Вода» — основная тема цикла осложняется, получает новый поворот. Этот романс является смысловой антитезой первому. В нем тоже возникает символ красоты, но красоты безжизненной, пустой и никчемной. Дистиллированная вода блистает своей чистотой и прозрачностью, но в ней нет движения, она не бурлит, а, по словам поэта, «благоволит литься», она особая, специально очищенная, в ней нет запаха и вкуса, она не может утолить жажду, ей не хватает горечи, волнения, ивы, тала, словом — жизни. В стихотворении заложена издевка, иронический подтекст. И Таривердиев музыкальными средствами развертывает его на протяжении всего романса. Собственно говоря, та основная антитеза, о которой только что шла речь, заложена не только между романсами, но и непосредственно в самой второй части цикла. Композитор использует здесь характерный для него прием музыкально-образной полифонии, единовременного контрастирования.

В вокальной партии дается тип мелодического движения, призванный подчеркнуть искусственность образа. Сначала это декламация, но не обычная, разговорная, взволнованная, так свойственная Таривердиеву, а размеренно-чопорная, церемонно-галантная. Затем она переходит в вокализ — своеобразную концертную мини-арию, построенную на сугубо консонантном движении сначала по квартсекстаккордам («она блистала столь чиста»), а затем по до-мажорному трезвучию. Впрочем, и в эту музыку композитор вносит отдельные тонкие штрихи, придающие «исполненному достоинства» образу оттенок лукавства, насмешки: то вдруг мелодия «спотыкается» на форшлаге, то звучит на стаккато, как веселый смех, то вдруг появляется чисто изобразительный распев, волнообразная линия которого является музыкальной имитацией слов «быть волнистой».

Но основной эффект возникает от соотношения вокальной партии и фортепианного сопровождения. В нем слышится все то, чего так не хватает дистиллированной воде: жизнь, энергия, напор. С первых тактов вступления устанавливается стремительное, бурлящее движение. В нем есть диссонантная терпкость, ритмические смещения, взрывающие остинатную равномерность, неожиданные акценты, смелые перебросы из регистра в регистр:

39 [Стремительно (темп нигде не менять) (♩=152)]

Во - да бла - го - во - ли - ла лить - ся.

О - на бли -

ста - ла стольчи - ста,

220. *

Затем подключаются все новые и новые жанрово-фактурные элементы: то джазовые ритмы, то несколько галопирующая танцевальность, переходящая в откровенную буффонаду. А в заключении именно в партии фортепиано дается основное резюме (излюбленный прием Таривердиева): стремительно-скерцозное движение неожиданно обрывается и звучит благопристойная, «стерильная» клас-

сицистская каденция с характерным группетто в конце, выражающая открытую издевку над «добропорядочностью» дистиллированной воды:

40 [Стремительно]

(Старательно)

sub. p

pp

Подобное решение романа, его образная двуплановость, элемент персонификации превносят в него черты театральности. Но еще явственнее они проступают в последней части цикла — «Листья». Мы словно присутствуем в маленьком театрике. Вот как описывает впечатления от романа М. Нестьева: «„Листья“ постановочны. Нужно только немного фантазии. Серо-голубовато-зеленый цвет. Мерцающие блики. Капающие секунды, „иголки-ноны“. Атмосфера нереальности, загадочности — уже во вступлении. Сперва они закружились в вихревой, яростной пляске, а затем запели, загрузили в томном, полном неги замысловатом мотиве. Есть здесь и пантомима, и балет, и действующие лица, и конфликт. Требуется хороший осветитель, выдумщик-художник — и получится маленькая сказочная миниатюра, жанр которой даже не определишь»¹.

Сказано красочно и метко. Остается только добавить, какими же средствами композитор достигает столь яркого театрального эффекта. Прежде всего, это та красочная изобразительность, которая характерна для всего цикла, но здесь обретает дополнительное значение: она становится своего рода «декорациями» в этом миниатюрном представлении. Существенно и то, что композитор стремится все время передать пластику, движение, словно мизансценируя роман. Поначалу это спокойствие, почти непод-

¹ Нестьева М. На пороге музыкального театра. — Сов. музыка, 1964, № 8, с. 35.

вижность. Затем, после мгновенной паузы, начинается стремительная пляска. Столь же неожиданно, как и возникла, она вдруг обрывается, и на смену ей приходит необузданный, яростный, как вихрь, фортепианный ритурнель. Но и он появляется ненадолго: вновь воцаряется покой, и музыка обретает нежный, убаюкивающий, несколько баркарольный характер. Эти резкие переходы от одного состояния к другому, контрасты между статикой и динамикой создают иллюзию непрерывного изменчивого сценического действия. Но, пожалуй, главным средством создания театральности является индивидуализация «действующих лиц» романса: рассказчика и листьев. За каждым из них закрепляется свой тип интонирования. У рассказчика это ритмически равномерная речитация, передающая повествовательный, отстраненно-бесстрастный характер речи:

41 [Не очень медленно] [♩ = 76]
рассказывая

Они ле-жа-ли на па-не-ли

и вдруг о-ни о-са-та-не-ли

Листья обрисовываются вокализмами несколько инструментального типа, с чертами восточного ориентализма. Все здесь подчеркивает фантастичность, сказочность образа: изощренность мелодической линии, неожиданные ходы на широкие интервалы, эффектные звуковые приемы (нисходящее глиссандирование, постепенный переход вокальной партии на шепот):

Нежно ♩-68

41

Мы (y) , Мы -

лить - я, - а - а - (о) -

В этом лицедействе своеобразно претворяется мир поэзии Мартынова, полный необычайных превращений, перевоплощений, метаморфоз, мир, в котором дышит одухотворенная, очеловеченная природа.

Зара ДОЛУХАНОВА:

— Мне очень дорог цикл на стихи Мартынова. Я была первой его исполнительницей и в течение десяти лет постоянно включала его в свои программы. Собственно говоря, с него и началось мое знакомство с Таривердиевым. Помню, когда он принес мне свои сочинения, — тогда еще совсем молодой композитор, — я сразу ухом опытный певицы услышала в них то, что так дорого нам, камерным исполнителям: необыкновенную тонкость, особо концентрированную выразительность, ритмическую гибкость, интонационную изысканность. Словом, Таривердиев мне открылся как композитор сугубо камерного направления. Но при этом в его музыке сразу же обнаружилось еще одно качество — скрытая сценичность, ориентация на исполнителя, владеющего данными драматического актера. Еще больше характерен в этом плане цикл на стихи Ахмадулиной. Это сочинение, которое также впервые было исполнено мной (уже впоследствии его стали петь многие певицы), требовало специфической камерной инсценировки. Петь его мне было необычайно интересно, а кроме того, я получала удовольствие еще и оттого, что цикл всегда принимался публикой буквально на ура, его слушали, раскрыв рот.

Сочетание камерности и театральности было заложено уже в самих стихах Б. Ахмадулиной. Стремление раскрыть глубоко сокровенные, интимные переживания, передать их во всем богатстве нюансов, в их прихотливой изменчиво-

сти, умение схватить самые малые оттенки душевных движений, тончайшая психологическая наблюдательность в сочетании с необыкновенной легкостью, грациозностью выражения — во всем этом в полной мере проявилась камерная природа дарования поэтессы. Вместе с тем лирическая героиня Ахмадулиной во многих ее стихах (во всяком случае в тех, что выбрал Таривердиев) раскрывает себя не столько во внутренних раздумьях, в самоуглубленной исповеди, сколько в монологах, непосредственно обращенных к невидимому, но подразумеваемому собеседнику, в живой разговорной речи, нервной, импульсивной, эмоционально-выразительной.

Здесь-то и сокрыты те сценические потенции, которые великолепно реализовал Таривердиев в своем вокальном цикле. Каждый его романс — это небольшая, вполне зримая сцена, с ярко выписанными характерами-персонажами, со свободно сменяющимися друг друга эпизодами, отражающими театральную-событийную логику и образующими (особенно во втором и третьем романсах) гибкую, мобильную, несколько импровизационную композицию. Все же вместе романсы образуют подобие драмы, в которой, согласно законам драматургии, есть экспозиция, завязка конфликта, его развитие и доведение до высшей кульминационной точки, разрешение и вывод-итог. На протяжении трех частей цикла перед слушателем проходит один эпизод из жизни героини. Внешне своенравная, беспечно-капризная, а по сути нежная, тонко чувствующая, беззащитно-ранимая, она сталкивается с фальшью, обманом, грубостью, и в этом «поединке» отстаивает себя, свою чистоту и независимость, надевая лишь маску иронии, пряча за ней свою боль, разочарование, одиночество. Так очерчивается сквозная фабула этой камерной, интимной драмы.

И если черты театральной драматургии в камерно-вокальном творчестве Таривердиева заявили о себе еще в цикле на стихи Маяковского (в драматических монологах «Послушайте» и «Вместо письма»), а затем в совершенно ином плане претворились в сюите «Скирли», в романсах на стихи Мартынова, то, пожалуй, в ахмадулинском цикле впервые эта тенденция была проведена композитором с такой последовательностью.

Есть в этом произведении и еще одно качество: никогда ранее столь большую роль в достижении как театральной конкретизации, так и образных обобщений не играл в камерно-вокальной музыке Таривердиева бытовой жанр. Конечно, жанровые элементы встречались и в предшествующих

щих циклах, но, во-первых, лишь эпизодически, во-вторых, это были жанры, далекие от повседневности, романтизированные. Там же, где композитор вводил «низкие» жанры, например, шлягерную песенку на фоне таперского сопровождения в «А вы могли бы» (цикл на стихи Маяковского) или черты эстрадного танца в «Воде» (цикл на стихи Мартынова), он трактовал их в ироническом, несколько пародийном ключе. Такая направленность в работе с жанрами встречается и в романсах на стихи Б. Ахмадулиной, причем она здесь еще более заострена и приводит к открытому обличению. Но есть в цикле и другая тенденция, когда композитор берет «низкий» жанр, почерпнутый из городского быта, давно «скомпрометировавший» себя банальностью многократных повторений, но подает его «всерьез», очищает от многолетних напластований, возвращает ему изначально свойственную искренность, душевность, возвышенную и благородную образность.

Именно на таком претворении жанра основана первая часть цикла — «Старинный романс». Она представляет собой экспозиционную характеристику главной героини произведения, композитору важно было передать ее чистоту, трогательную нежность, затаенную грусть. Основным же носителем такого строя эмоций и стал жанр старинного бытового романса. Таривердиев воспроизводит самые главные, сущностные его черты: плавность, закругленность мелодической линии, «гитарный» аккомпанемент, вальсовый ритм, куплетное строение.

Название «Старинный романс», декларирующее жанровую ориентацию композитора, отсутствовало у Ахмадулиной, да и в самой стилистике стихотворения, кроме его общей лирической направленности, нет ничего, что подсказало бы такое решение. Скорее, напротив, в манере поэтического высказывания есть несвойственная данному жанру некоторая угловатость, резкость. Она проявляется в твердых, акцентных, так называемых «мужских» окончаниях фраз («не задавай», «не задавай»), в преобладающей ямбичности:

Не уделяй мне много времени,

○ ○ ○ ⊥ ○ ⊥ ○ ⊥ ○ ⊥

Вопросов мне не задавай.

○ ⊥ ○ ⊥ ○ ○ ○ ⊥

Лишь в конце первой и третьей строк двусложный размер сменяется трехсложным (см. ритмическую схему). Эти мягкие дактильные окончания придают строке большую плавность, сглаживая некоторую жесткость ямба. В целом же средствами подобной ритмической игры поэтесса мастерски передает подвижность эмоционального состояния героини, постоянное балансирование между желанием быть твердой и решительной и присущей ей женственностью, мягкостью,

Таривердиев жертвует этим столь выразительным приемом ради решения своей задачи. Стилизуя жанр старинного романса, он устанавливает единый сквозной трехдольный метр (размер $\frac{6}{8}$), и это вальсовое кружение, присутствующее в вокальной партии и подчеркнутое фортепианным сопровождением, этот «встречный» музыкальный ритм сообщают образу особую элегическую задумчивость. При этом композитор обогащает бытовой жанр, поэтизирует его. Важную роль здесь играет ритмический фактор. Не следуя детально за изменчивой, нервной, разноstopной ритмикой стихотворения, Таривердиев в то же время сохраняет главное его качество — ритмическую гибкость, но действует она в более крупном плане: не на уровне стоп, а в масштабах фраз, предложений. Каждый новый поворот мысли, поэтического высказывания подчеркивается своим ритмическим движением:

42 Не спеша $\text{♩} = 69$
тpмягко, с грустью

Не у-деляй мне много времени, вoлpасоп

мис не за - да ... вай.

Существенно и то, что простота мелодического рисунка сочетается с тонально-гармонической изысканностью, придающей традиционным, типизированным жанровым формулам свежесть и красочность. Так, уже в первых тактах романса возникает эффект тонального мерцания: в непосредственной близости сопоставляются две отдаленные тональности — си-бемоль минор и ми минор. Подобные внезапные тональные сдвиги будут и в дальнейшем происходить внутри куплетов, всякий раз создавая момент неожиданности, нарушая инерцию восприятия, лишая слушателя возможности продолжить, «допеть» ту или иную фразу (как это обычно бывает при слушании пусть незнакомых, но традиционных образцов старинного бытового романса). Вот только один пример: в конце куплета композитор дает типичный для данного жанра, для его строфической композиции повтор последней фразы («руки моей не задевай»). Он начинается как «дословный», но неожиданно возникает широкий распев, меняется мелодический рисунок, происходит внезапный тональный сдвиг из ми минора в си-бемоль минор:

1:3 [Не спеша]
Ру - ки мо - ей не за - де - вай, ру - ки мо - ей не

Чуть замедляя

Конечно, обогащение бытового жанра не является для Таривердиева самоцелью. Оно направлено на высвечивание наиболее существенных, драматургически важных моментов поэтического текста. Обратим внимание на то, что в каждом из куплетов интонационно, ритмически, тонально выделяется третья строка: движение в ней идет укрупненными длительностями, мелодическая линия достигает звуковысотной вершины, появляется тональность си-бемоль мажор при общей минорной окраске романса:

14 [Не спеша.]

Слова «глазами добрыми и верными» подчеркиваются и даже музыкально обособляются не случайно: ведь именно в них заключена косвенная характеристика второго участника незримого диалога, того, к кому обращены ли-

рические признания героини. Эта скрытая, едва намеченная диалогичность более полно реализуется затем в двух последующих романсах.

Еще более выпукло и рельефно высвечивается третья строка в последнем куплете — «я не из гордости, из горести», точнее, даже не строка, а одно слово в ней — «горести». Оно широко и экспрессивно распевается на протяжении четырех тактов; устремленная к высшей кульминационной точке мелодия внезапно никнет, омрачается тонально (до минор):

45 [Не спеша] не ускорять
Из го... рести

Это, безусловно, ключевой момент романса: ведь именно здесь проясняется смысл всего повествования, происходит полное осознание героиней произошедшего, а возникшая в ее душе «горесть» определяет эмоциональную тональность всего последующего «действия». Что же касается самого жанра старинного романса, то он, благодаря подобной композиторской работе, сохраняя свои изначальные свойства, приближается к монологу, содержащему в себе к тому же элементы скрытой диалогичности. Так, уже здесь обнаруживает себя тенденция к театрализации. Но еще ярче она проявится в романсах «Я думала, что ты мне враг» и «Пятнадцать мальчиков».

Первый из них представляет собой свободный, насыщенный резкими контрастами драматический монолог. Причем это не монолог-размышление, не результат осмысления пережитой драмы. Он и есть сама драма и возникает как ответ в подразумеваемом конфликтном диалоге, как нечто понятое вдруг и выплеснувшееся наружу. Героиня бросает в лицо своему возлюбленному короткие, отрывистые, как пощечины, фразы. Каждое слово, благодаря частому паузированию, выделяется, подчеркивается, звучит ударно:

46 [Быстро (нигде не меняя темпа)] ♩=132

Я ду-ма-ла, что ты мне враг, что ты бе-да мо-я тя-же-ла-я,

Характерны изменения, которые вносит Таривердиев в текст стихотворения. Вот одно из них — в третьей строке у Ахмадулиной: «А вышло так — ты просто враль»; у Таривердиева: «А ты не враг, ты просто враль». Непосредственное соседство, столкновение слов «враг» — «враль» звучит более динамично, вызывающе, с большим драматизмом и ироничностью. Кроме того, фраза: «А вышло так» у Ахмадулиной несла оттенок повествовательности. Композитор, в стремлении к театральности, заменяет ее на более действенную, представляющую собой прямое обращение: «А ты не враг».

Еще одно изменение, внесенное Таривердиевым в стихотворение, показательное в плане придания романсу черт театральной сцены. В двестишести: «кружилось надо мной вранье, похожее на воронье» композитор многократно повторяет слово «кружилось», а затем и всю фразу в целом. Таким образом, она акцентируется, выделяется, музыкально обособляется и складывается в развернутый самостоятельный эпизод, контрастный всему предшествующему. И дело не только в том, что повтор слова «кружилось» к тому же на одной и той же секундной интонации создает зрительный эффект монотонного кружения. Важнее то, что этот раздел романса является косвенной характеристикой второго участника «сцены», а кружащееся «вранье-воронье» олицетворяет всю его фальшь, лживость, неис-

кренность чувства. В качестве индивидуализирующего этот образ средства Таривердиев вновь использует бытовой жанр — вальс, но только это не та нежная и изысканная вальсовость, что звучала в «Старинном романсе», а в корне персозмысленная, грубая, резкая, упрощенно примитивная (весь эпизод проходит на фоне одной неизменной гармонии — тонического септаккорда си минора), напоминающая фальшивую игру садового духового оркестра:

Не спеша
грубо, как городской
духовой оркестр *sf*

17

Кру-жи-лось, кру-жи-лось, кру-жи-лось, кру-

(чуть запаздывая)

жи-лось на-домной уранье,

Так намечившаяся в первой части двухобразность во второй обретает более зримые черты, предстает как контрастное противопоставление двух героев, одному из которых присущи живые трепетные чувства, душевная взволнованность, а другого характеризует эмоциональная опустошенность и лицемерие. Этот контраст еще больше заостряется в третьем разделе романса, когда после тяжело-весно топчущегося на месте вальса музыка вновь возвращается в русло лирики, появляется трогательная и печальная мелодия:

48 [Не спеша]

Но как же все

на ... прас ... но...

М. И. Гусла
Яд.

Этот своеобразный романс в романсе является психологической кульминацией — выводом. Распетая на протяжении шестнадцати тактов фраза: «но как же все напрасно», представляющая собой единую мелодическую волну широчайшего диапазона (дуодецима) с движением, устремленным к вершине, и последующим спадом, передает чувство горечи, отчаяния, боли и по характеру своему, да и по мелодическому рисунку напоминает кульминацию «Старинного романса» (распев слова «горести»), только отмеченную большей драматической заостренностью и экспрессией.

Таким образом, от романса к романсу черты театральной драмы усиливаются и в последней части цикла они предстают в наиболее открытом виде. Уже само стихотво-

рение, избранное Таривердиевым; приближается к своего рода «либретто»: подразумеваемая в предшествующих романах диалогичность здесь становится явной, она заложена в тексте — второй участник действия (в данном случае это суммарный образ пятнадцати мальчиков) наделяется прямой речью. Композитор музыкальными средствами заостряет эту диалогичность, рельефно выписывая образы и поляризуя их.

Есть в стихотворении еще одна особенность, очень близкая Таривердиеву, — оно написано верлибром, это типичный образец стихотворения в прозе, лишенного рифмы, метрической регулярности, со сложной, свободной ритмикой, разнопротяженными строками. Перед композитором, обращающимся к стихам такого рода, как правило, открываются два возможных пути решения: он может средствами речитативной детализации текста, взяв за основу смысловое, синтаксическое его членение и найдя ему эквивалентную музыкальную ритмику, максимально приблизиться к речевой манере произнесения и тем самым усилить прозаическую сторону стиха; либо, напротив, в его власти распеть стих в ариозной, протяженной мелодике, сгладить ритмический рисунок, выровнять метрику, придать ей большую регулярность, иначе говоря, проакцентировать поэтические черты стиха.

Таривердиев реализует обе эти возможности, причем четко дифференцирует их, закрепляя определенный метод омузыкаливания текста за конкретным образом. Мальчики обрисованы в прозаизированной манере: вокальная партия представляет собой прерывистую речитацию, напоминающую суетливо-возбужденную речь, а в кульминации приближающуюся к крику. Так точными и меткими штрихами композитор рисует их испуганно-шумливый облик. Этот «портрет» дополняется резким и стремительным движением в партии фортепиано, изломанной линией баса:

49 Стремительно (♩ = 132)

Пят - над - цать маль-чи-ков ис - пу - ган-ны-ми го-ло-



Каждый образ имеет свою линию развития. Характеристика мальчиков еще более «снижается»; в обрисовке их нарочитой раскованности (на грани развязности), залихватской легкости слышится момент злой издевки. И как главное «разоблачающее» средство вновь выступает бытовой жанр — в кульминации появляется взятая почти цитатно, но в огрубленном, примитивизированном виде ритмоинтонационная формула рок-н-рола:

[Стремительно]
(почти выкрикивая)

Пят-на-дцать мальчиков пре-у-вели-че-но-свобод-но,

В нарочитой диссонантности, в грубой тяжеловесности, в том, как стремительно ворвался танец, «прогремел» и исчез, много общего с предшествующим романсом, где в той же роли выступал садовый вальс. Такой эффект внезапной и яркой жанровой кульминации имеет чисто театральную природу, создает полную иллюзию разворачивающегося перед глазами действия.

Следующий за танцем эпизод представляет собой резкую смену сцен, в центре опять оказывается главная героиня, но дана она здесь по-новому. Словно происходит перелом в ее душе, ирония, надменность уступают место искреннему, глубокому переживанию. Печально, пророчески-потерянно звучит ее голос в трогательной песне сожаления. И опять проступают типично жанровые признаки — это вновь эстетизированный бытовой романс с при-

сущим ему гитарным сопровождением, мягким мелодическим скольжением, переходящим затем в вокализ:

(темп не менять)

52 Не очень медленно (мягко, печально)

Поставлю я твои поднежики встан,

А в коде после долгой паузы на *pp* неожиданно вступает вальс — лейтжанр всего цикла. Он звучит здесь с нежной грустью, как воспоминание, как тема выстраданного одиночества, истаивая, растворяясь в полной тишине:

Вальс (чуть неуклюже ♩=76)

pp (напевная)

А я пойду по улице, по улице.

Подобные резюме-обобщения, возникающие в самом конце произведения, как мы уже говорили, необыкновенно характерны для Таривердиева: вспомним коду романса «А вы могли бы?» на стихи Маяковского, фортепианное послесловие «В тумане утреннем» из «Акварелей» или классицистскую каденцию в последних тактах романса «Вода» на стихи Мартынова. Е. Винокуров, осмысливая природу поэтической выразительности, высказал такую мысль: «Мне нравятся стихи, которые кончаются как бы

многозначием, а не точкой... Последняя строка стихотворения должна быть неожиданна для самого автора, поэтому только она будет неожиданной и для читателя¹. Именно такой «неожиданной строкой» и любит заканчивать свои сочинения Таривердиев. Так завершает он и цикл на стихи Ахмадулиной, оставляя слушателя в состоянии замороженного ожидания.

В заключение, еще раз возвращаясь к проблеме жанровости в цикле, необходимо сделать два важных вывода. Первый состоит в том, что композитор не просто претворяет особенности различных бытовых жанров, — он выстраивает на основе этих жанров сквозную драматургию, отражающую концепционно-образное развитие цикла. Движение от опоэтизированного городского романса, лирической вальсовости к обывательной, огрубленной танцевальности в садовом вальсе и рок-н-ролле, а затем возвращение к исходным жанрам в их лирико-поэтическом облике раскрывает основной конфликт произведения: противопоставление возвышенных, романтических чувств всему будничному, приземленному (тема, идущая еще от романсов на стихи В. Маяковского). Можно даже говорить о своеобразной «жанровой сюжетности»: поэтичная, ищущая в жизни романтический идеал героиня сталкивается с окружающей ее пошлостью, но проходит через все испытания, не теряя своей чистоты и душевного благородства.

Второй вывод выходит за рамки данного сочинения. Сочетание в цикле глубокого психологизма, утонченной камерности и опоры на жанры, имеющие массовое бытование, придает музыке большую демократичность, выводит ее на широкую аудиторию. Цикл на стихи Ахмадулиной является в этом смысле началом того синтеза, который приведет в творчестве Таривердиева к рождению гибридных жанров, возникших на стыке камерной и массовой музыки. Следуя устоявшимся жанровым понятиям, произведения, относящиеся к этим жанрам, обычно называют песнями, хотя определить их так можно лишь с большой долей условности. Возникли они в недрах кинематографа и испытали на себе, помимо камерной музыки, и его сильное воздействие. Поэтому прежде, чем приступить к рассмотрению сочинений этого жанра, мы подробно остановимся на работе композитора в кино и на телевидении. Это — важнейшая сфера художественных интересов Таривердиева, и с нее, наряду с созданием камерно-вокальных циклов, начался самостоятельный творческий путь композитора.

¹ Винокуров Е. Остается в силе. — М., 1979, с. 223.

ПО ЗАКОНАМ ПОЛИФОНИИ

Первые шаги в области кинематографа были сделаны Таривердиевым еще в студенческие годы. Он заканчивал третий курс Института им. Гнесиных, когда случай свел его с дипломниками ВГИКа Э. Абаловым, Э. Шенгелая, А. Курочкиным и А. Сахаровым. Они завершали работу над двухчастным фильмом «Человек за бортом», и им нужно было музыкально озвучить картину. Конечно, можно было бы ограничиться традиционным в таких случаях музыкальным монтажом, но молодые, ищущие режиссеры хотели найти оригинальное звуковое решение фильма. Средств на оплату композитору, дирижеру, оркестру для учебных работ ВГИК не выделял, и тогда начинающие кинематографисты решили попытаться счастья в Гнесинском институте, найти студента-композитора, который просто из желания поэкспериментировать согласился бы написать музыку к фильму и организовать ее исполнение — для записи была представлена одна из студий «Мосфильма». Так и произошла в одном из институтских коридоров эта счастливая встреча. Была горячая сессионная пора, но Таривердиев, любознательный, жадный до всего нового и неизведанного, сразу же загорелся писать музыку. В короткий срок была сделана партитура оркестровых эпизодов. Композитор написал для фильма и несколько песен — это была его первая проба пера в песенном жанре. Исполнителем их стала снимавшаяся в главной роли студентка ВГИКа Людмила Гурченко. Одна из песен — «Бывает так» — обрела вскоре широкую эстрадную популярность. В институте в это время был организован студенческий камерный оркестр, который готовился принять участие в VI Всемирном фестивале молодежи и студентов, руководил им однокурсник и друг Таривердиева Эрик Тяжков. Этим коллективом и воспользовался Таривердиев для записи фонограммы. Дебют оказался удачным: музыкальное решение картины было удостоено первой премии на международном конкурсе студенческих работ в Брюсселе, а для композитора открыло дорогу в кино.

А. Хачатурян отнесся к работе своего ученика в кино с большим одобрением. Он в целом считал кинематограф великолепной школой для молодых композиторов, способной приучить их к организованности музыкального мышления, к содержательной осмысленности каждого вырази-

тельного штриха, к свободному владению самыми разнообразными приемами письма, формами, оркестровыми составами, к особой образной рельефности, точности и лаконизму. Сам Хачатурян в это время активно работал в кино с выдающимися режиссерами С. Юткевичем, М. Роо-мом. В 50-е годы появились такие фильмы с его музыкой, как «Русский вопрос», «Адмирал Ушаков», «Отелло» и др. Огромный опыт учителя не мог хоть отчасти не передаться ученику. В одной из статей, написанных Хачатуряном как раз в этот период, он излагает свои взгляды на специфику работы композитора в кино. Приведем их, поскольку эти принципы он стремился привить и своему одаренному ученику, только вступающему на стезю кинокомпозитора. По мнению Хачатуряна, композитор, работающий в кино, должен:

«Свободно владеть самыми различными формами — от монументальных, симфонических до жанровых, маршевых, танцевальных, песенных и других, включая специфическую для кино форму — музыкальную натуру;

создавать конкретные музыкальные образы, дополнять характеристики людей и событий;

всегда оставаться под контролем основной идеи произведения, то есть писать не просто «хорошую музыку», а музыку, точно попадающую в драматургический фокус каждого кадра;

ориентироваться, в каких случаях следует добиваться полного сочетания с изображением и когда можно контрастировать с ним;

находить моменты, когда только музыка способна делать большие обобщения, и когда кроме нее уже исчерпаны все средства воздействия;

уметь пользоваться возможностями, представляемыми широким составом оркестра;

хорошо знать технику записи, которая, как всякий процесс исполнения, способна усиливать и ослаблять впечатления, помнить, что переделка, дополнения и улучшения после записи невозможны»¹.

Конечно, не все советы учителя могли быть сразу осмыслены, восприняты начинающим композитором, да и не все впоследствии станут для него в равной мере актуальными. Требовались опыт, проверка практикой, выработка собственной позиции. Так, не сразу были осознаны композитором огромные обобщающие возможности музы-

¹ Х а ч а т у р я н А. Музыка фильма. — Искусство кино, 1955, № 11, с. 37—38.

ки в кино, не сразу композитор научился работать, оставаясь, по словам Хачатуряна, «под контролем основной идеи произведения». В своей первой полнометражной ленте «Юность наших отцов» по роману А. Фадеева «Разгром» (постановка Б. Рыцарева) Таривердиев еще далек от создания целостной музыкальной концепции фильма, он идет в основном по пути последовательного омузыкаливания отдельных эпизодов, кадров.

Зрительный ряд фильма достаточно сложен и разнообразен. Здесь и массовые сцены, и батальные эпизоды, и многочисленные пейзажные кадры. Много в картине психологических сцен-диалогов, много крупных портретных планов. И каждому из видеоракурсов композитор попытался найти музыкальный эквивалент. В результате в фильме оказалось много избыточной, драматургически мало оправданной музыки. Объяснялось это, впрочем, и еще одним обстоятельством. Музыкальная партитура фильма, созданная еще в студенческие годы, должна была войти, наряду с циклом на стихи Маяковского, в программу дипломного экзамена, и композитору хотелось в ней продемонстрировать все, чему он научился в классе сочинения. Как правило, возможности исполнения сложных по составу произведений у студентов-композиторов достаточно ограничены. Здесь же «Мосфильмом» было предоставлено Таривердиеву заманчивое право экспериментировать практически с любым исполнительским составом, и композитор не мог от этого отказаться. Он включил в партитуру тройной состав оркестра, два хора, солиста-альта. Это повлекло за собой громоздкость, перенасыщенность звучания, столь не свойственную в дальнейшем манере композитора.

Что касается качества самого музыкального материала, то в нем немало ярких, колоритных, прекрасно оркестрованных фрагментов. В драматургическом же отношении они не равнозначны. Многие из них носят иллюстративный характер, дублируют содержание зрительного ряда. Такова, например, в фильме одна из центральных смысловых кульминаций, апофеоз мужества и героизма: Левинсон, вставший во весь рост с факелом в руках, с горящими глазами, вызывающий в памяти образ легендарного горьковского Данко, партизаны, измученные, отчаявшиеся, загнанные врагом в непроходимое, темное болото, но внезапно воспрянувшие духом, нашедшие в себе силы преодолеть и это тяжелое испытание. В этом эпизоде раскрывается главная идея произведения — идея мужания, становления людей в горниле военных бурь. И композитор

мог средствами музыки подняться на уровень идейного обобщения этой сцены, а вместе с ней и всего фильма. Таривердиев же создал развернутую симфоническую картину, насыщенную множеством изобразительных деталей, рисующую движение людских масс (четкая, подобная шагам, ритмическая поступь, уплотненное звучание оркестровых tutti), вызывающую ощущение жутковато-вязкой болотной тони (нисходящие хроматические ходы, тремоло у струнных) — картину живописную, рельефно-зримую, динамичную, но, фактически, идущую в «унисон» с изображаемым на экране. Немало в фильме и других «звуковых пейзажей», немало музыки, сопровождающей отдельные эпизоды: сцену прорыва партизан, картину партизанского похода.

Однако композитор находит и другие решения, отмеченные более активной ролью музыки. Она выходит за пределы звучащих иллюстраций к изображению и начинает обретать свой голос, становится действенным компонентом кинодраматургии. Происходит это в тех моментах, где композитор попадает в русло более свойственных его дарованию лирических образов, психологических коллизий. Этим и можно объяснить, что далеко не центральная в фильме фигура Вари музыкально оказалась наиболее разработанной. Композитор раскрывает то, что сама героиня не может до конца осознать в себе и тем более высказать: зарождение в ней нового, неизведанного ранее сильного чувства, ее душевную драму, крушение ее мечтаний о настоящей любви. Через весь фильм проходит линия сквозного развития лейтмотива Вари — простой широконапевной темы в духе русских протяжных песен с выразительными подголосками. Поначалу она звучит робко, «в полголоса» (первая встреча Вари с Мечиком в лазарете), затем набирает силу, крепнет и одновременно все более драматизируется. Важно отметить, что в эволюции этой темы главную роль играют ее тембровые преобразования — принцип тембровых характеристик станет впоследствии для Таривердиева одним из характернейших. Тему экспонируют деревянные духовые, но по мере ее разрастания все большее участие начинают принимать струнные, сначала в виде тремолирующего фона (в сцене у реки), а затем — плотных аккордовых наслоений, создающих сильную и ярко экспрессивную кульминацию (сцена Вари и Мечика у костра).

Стремление психологически углубить образ заметно и в музыкальной характеристике Морозки, особенно в сцене у убитого коня. Таривердиев написал музыку, по своей

серьезности, трагической сосредоточенности явно выходящую за рамки выведенного на экране повода. Сдержанный хорал-пассакалия передает глубокие, сложные раздумья этого внешне бесшабашного парня:

[Andante] *espressivo*

mp espress.

mp

ten.

sf

ten.

sf

Фадеев в романе описал эти безрадостные размышления: «Морозка разворошил давнишнюю, сложившуюся пыль воспоминаний и обнаружил, что это совсем не веселый, а очень безрадостный, проклятый груз. Он почувствовал себя заброшенным и одиноким. Казалось, он сам плывет над огромным, вымороженным полем, и тревожная пустота последнего только сильнее подчеркивала его одиночество». Естественно, авторский голос не мог войти в структуру фильма, и его роль взяла на себя музыка.

И еще об одном, пожалуй, самом замечательном с этой точки зрения эпизоде хочется сказать. Это сцена партизанского привала. На экране — темное, ночное небо, лунные блики, горящие костры, люди, греющие руки у огня, Левинсон, незаметно наблюдающий за замечтавшимся дневальным. Казалось бы, все это — прекрасный повод для еще одного музыкального пейзажа. Но Таривердиев увидел здесь возможность рассказать о другом, о том, чего не видит зритель на экране, но что он должен почувствовать, пережить. Композитор сокращает оркестровый состав, оставляя лишь прозрачное звучание струнных и челесты (подобная камерность, работа с малым составом будет в дальнейшем характерна почти для всех оркестровых партитур Таривердиева), вводит приглушенно звучащий мужской хор, на фоне которого возникает вокализ солиста-мальчика:

The image shows a musical score for a scene. It consists of two systems of music. The first system is for 'Canto Solo (дискант)' and 'Coro'. The tempo is marked '[Mesto]'. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The soloist part is marked 'espress. dolce' and 'mp'. The chorus part is marked 'ppp'. The second system continues the music, with dynamics 'mf' and 'p'.

Лирическая проникновенность музыки, чистота и нежность звучания детского голоса создают контраст к сумрачному, ночному пейзажу на экране, но дело не только в этом. Эта по-таривердиевски поэтичная музыка характеризует главного героя фильма — Левинсона, его беспредельную любовь к этим усталым, задумчивым, внешне суровым, но таким добрым, доверчивым, как дети, людям, его необыкновенную душевность, даже нежность, которую он вынужден прятать, ибо для всех он должен быть твердым и непреклонным, человеком «особой породы». Кроме того, в этом эпизоде ощущается позиция авторов фильма, их желание внести тихую, лирическую ноту в бурное, драматическое разворачивание экранного действия.

Словом, уже в этой первой ленте композитора заметно

его стремление с помощью музыки дополнить и углубить психологические характеристики героев, вывести музыку за пределы пассивного следования за изображением. Лишь в отдельных случаях это удается Таривердиеву, но и они очень показательны. В основном же фонограмма фильма складывается из разрозненных «кусков», между собой весьма мало организованных, слишком прямо сцепленных с конкретными задачами отдельных сцен и эпизодов, но не формирующих драматургическое и концепционное целое.

По-видимому, в данном фильме эта задача и не могла быть в полной мере решена композитором, и не только потому, что это была его первая большая работа в кино. Еще важнее то, что сам кинематографический материал, представлявший собой масштабное историко-эпическое полотно, сопротивлялся камерной, лирико-поэтической природе дарования композитора.

Александр ПРОШКИН¹:

— Таривердиев обладает яркой сильной индивидуальностью, своим голосом. Он относится к тем композиторам, с которыми постановщикам фильмов нужно работать только в силу понимания, что именно такой композитор им необходим. С другой стороны, Таривердиев добивается великолепных художественных результатов лишь там, где кинематографический материал близок его натуре. Ему нужно пережить его, испытать сильный эмоциональный толчок, в нем самом должно что-то произойти. Мне кажется, что бытовой, прозаический (определение, конечно, очень условно) фильм не может принести ему настоящего большого успеха. Но зато в поэтическом, лирико-романтическом кино в полной мере раскрывается его талант, его юношеское мироощущение, его свежая, естественная, неповторимая интонация.

К подобного рода картинам и будет в дальнейшем тяготеть композитор. Но на раннем этапе он еще был лишен возможности выбирать «свои фильмы». Такая возможность появилась позже, когда пришло признание, авторитет. И поэтому поначалу Таривердиев пробовал себя в самых разных киножанрах. А о своей первой работе он

¹ Прошкин Александр Анатольевич — кинорежиссер, работал с Таривердиевым над многосерийным телефильмом «Ольга Сергеевна».

высказался впоследствии достаточно строго: «Теперь мне видно, — писал композитор, — сколько в музыке к „Разгрому“ громоздкого и неумелого. Я сочинял музыку по эпизодам. Но вскоре понял, что неверно и недостаточно лишь выражать эмоциональный настрой эпизода. Надо выражать смысл не отдельных частей, а картины целиком, то есть строить музыкальную концепцию. Я помню, что начал работать так с фильма Александра Зархи „Мой младший брат“»¹.

Названный фильм свидетельствовал не только об освоении композитором многих современных законов музыкальной драматургии кино, но и об обретении им собственного голоса, своего понимания жанра, своих устойчивых принципов. Это был большой, настоящий успех Таривердиева, о котором сразу заговорили как о новом слове в его творчестве и шире — в отечественной кинематографии. Вскоре после выхода фильма кинокритик Я. Харон написал о Таривердиеве большую статью, где отметил его «абсолютную кинематографичность, радостное для наших дней понимание той самой «пресловутой специфики» звукового кино, пренебречь каковой столь упорно и безуспешно пытаются иные его коллеги». Главное же, по мысли критика, состоит в том, что «Таривердиев продемонстрировал, помимо многих качеств, самое ценное в художнике — собственный голос, собственный творческий метод»². И. Пырьев, противопоставляя эту ленту многим музыкально-кинематографическим штампам, широко распространенным в современном кино, определил ее как «прекрасный пример новой киномузыки»³.

Подобный успех пришел к композитору не вдруг, не случайно. На пути к нему были годы учебы, проб, исканий. Еще в период работы над «Юностью наших отцов» Таривердиев по совету А. Хачатуряна поступает на только что организованные при Всесоюзном радио и телевидении курсы звукорежиссеров. С этих курсов вышли великолепные специалисты, фактически весь цвет современной советской звукорежиссуры. Композитор, занимаясь на курсах, много узнал и понял. Ему открылись тайны звукозаписи, ее технические приемы, он научился сам записывать свою музыку, освоил новые, неизвестные ранее возможности экспериментирования с различными тембрами, созда-

¹ Таривердиев М. Будет вечная музыка. — Ленинское знамя, 1973, 9 дек.

² Харон Я. Пришел молодой композитор. — Искусство кино, 1963, № 2, с. 94—95.

³ Пырьев И. Пути исканий. — Правда, 1962, 16 дек.

ния самых необычных их сочетаний. Впоследствии своеобразная тембровая драматургия станет одной из характерных примет кинопартитур Таривердиева. Здесь, на курсах он осознал, что композитору, работающему в кино, мало только сочинять музыку, он должен уметь практически доводить свой замысел до полной его исполнительской и технической реализации. Много позже в одной из своих статей он напишет: «Композитору в наше время необходимо знать все возможности записи и перезаписи и пользоваться ими... Я считаю, что настоящий композитор все должен делать сам от поиска темы до ее оранжировки. Более того, он обязан присутствовать и при монтаже уже записанной музыки — и этот процесс не просто техническая часть работы. Если я берусь за музыку к фильму, то прохожу весь путь ее создания от начала до самого конца»¹.

В 1958 году, сразу после окончания Института им. Гнесиных, Таривердиева приглашают во ВГИК вести курс музыкальной драматургии фильма. На занятиях молодого, полного энтузиазма и новых интересных идей педагога аудитория была всегда переполнена. Приходили студенты с самых разных факультетов, курсов. Таривердиев вел занятия увлеченно, горячо. Он учил и одновременно учился сам, для него это было своего рода «высшее образование кинокомпозитора». Вместе со студентами он просмотрел десятки отечественных и зарубежных фильмов, прочел массу литературы, глубже узнал природу кинематографа и его связей с музыкой, роль и место последней в структуре фильма. Здесь, в процессе анализа чужих работ он много нашел для самого себя. Таривердиев узнал, сколь разнообразными могут быть функции музыки в кино, каким мощным средством она может оказаться в передаче авторского отношения к изображаемому, в раскрытии внутреннего мира героев, их психологии, в расширении образно-смысловой ассоциативности видеоряда, в организации отдельных подчас совершенно различных по содержанию кадров в единое драматургическое целое. Главное же композитор понял (и сделал своим основополагающим принципом для всей последующей работы в кино), что музыка должна стать выразителем центральной, решающей идейной проблемы фильма, должна воплощать самую суть драмы, концентрировать в себе основной ее философский смысл, появляясь лишь там, где эту суть и смысл не могут без нее раскрыть

¹ Таривердиев М. Один фильм в год. — Коммунист, 1978, 18 апр.

ни слово, ни изображение. Вот высказывание самого композитора: «Я уверен, что роль музыки заключается единственно в том, чтобы выявлять главную, центральную идею фильма, его обобщающий художественный образ и, если хотите, его философию»¹.

Конечно, процесс овладения искусством писать «кинематографично», выработки своего почерка, своей позиции протекал не только в теоретическом осмыслении, но и в ходе активной практической работы. Таривердиев пишет музыку к целому ряду фильмов, таких, как «Из пепла», «Десять шагов к Востоку», «Длинный день» и др. Не все картины можно отнести к числу удачных, были и откровенные провалы, которые композитор вынужден был разделить со всем постановочным коллективом. Но для Таривердиева каждая работа была своеобразным «учебным полигоном», где он шлифовал мастерство, оттачивал свои приемы, пробовал, искал, экспериментировал.

Именно в этих своих ранних лентах Таривердиев постепенно осознал, что композитор в кино — это не просто человек, сочиняющий музыку, но один из авторов фильма, в такой же степени отвечающий за драматургическое целое, как сценарист, режиссер или оператор, заботящийся о раскрытии основного конфликта драмы, о создании определенной ее эмоциональной тональности. Именно здесь стал складываться камерный стиль его киномузыки. Проявилось это прежде всего в отказе от больших оркестровых массивов, в скупости и лаконизме партитур, в обращении к малым инструментальным составам. При этом каждый тембр приобретает важную выразительную, драматургическую роль, наделяется личностной характеристикой, устойчивым на протяжении всего фильма значением, позволяющим говорить о лейттембровости. Композитор широко использует солирующие инструменты, ищет красочные их сочетания, например, флейты и аккордеона, ревербированной трубы и фортепиано. Впервые Таривердиев вводит здесь старинные инструменты, и прежде всего клавесин (первый шаг на пути к «классицизму»), и сталкивает их с остро современными звучаниями. Наконец, именно здесь возникает первый опыт «гибридного» жанра, синтезирующего черты эстрадной и камерно-вокальной музыки, — это песня-речитатив на стихи С. Кирсанова «Твои глаза». Гибкий, свободный, полупрозаический строй стихотворения с еле ощущаемой рифмовкой, яркие, дерзкие метафоры, вырываю-

¹ Таривердиев М. Музыка навсегда.— Сов. культура, 1980, 15 апр.

щиеся из сферы обыденного, монотонная, подобная заклинанию, речитация голоса на фоне прямих, несколько «размытых» гармоний у фортепиано и приглушенно-пульсирующего, как удары сердца, звучания ритмгруппы — все это рождало в воображении образ несколько странный, необычный, даже фантастичный. Песня сразу же обратила на себя внимание своей новизной, свежестью, принципиальной непохожестью на все ранее слышанное в этом жанре, и, несмотря на сложность, она вскоре же, особенно после записи на пластинку, обрела широкую популярность. Напомним ее читателю:

55 [Сдержанно]

У те - бя та - ки - е гла - за

будто в каждом по два зрачка, как у самых новых машин

В русле этих исканий и возникла музыка к фильму «Мой младший брат». Таривердиеву повезло. В лице Александра Зархи он нашел единомышленника — режиссера, понимающего, какую значительную роль призвана сыграть в его фильме музыка. Поэтому композитор был принят в постановочный коллектив как один из основных авторов картины. Музыка писалась параллельно со съемками фильма. Некоторые музыкальные номера были написаны даже раньше, чем сняты соответствующие кадры, и нередко именно музыка предлагала те или иные режиссерские, операторские решения. Композитор пристально вникал во все подробности съемочного процесса, его интересовало все — от эскизов декораций до игры актеров. Та-

коде вхождение в материал станет для Таривердиева важнейшим принципом работы.

*Виктор ТИТОВ*¹:

— Таривердиев — композитор подлинно кинематографичный. Он через музыку видит весь фильм и во всем горячо, лично участвует. Никто из композиторов, с которыми мне приходилось работать, так заинтересованно не относился, скажем, к эскизам художника, никто так пристрастно не сотрудничал с оператором. В результате его музыка настолько плотно входит в ткань фильма, оказывается в такой мере драматургически активной, что влияет на его структуру, ритм, динамику, а подчас даже на актерскую игру, построение мизансцен, характер монтажа.

Повезло Таривердиеву и в другом. Сценарный, кинематографический материал картины оказался очень близок дарованию композитора, его пристрастиям. Поэтичная, лиричная киноповесть о молодых (сценарий Б. Васильева), об их первых самостоятельных жизненных шагах, первых испытаниях, первых серьезных раздумьях, первой любви предполагала особую трепетность, чистоту, прозрачность и, конечно же, камерность музыкального решения. Оно предельно лаконично во всем — во времени, в фактуре, в форме. Композитор использует малый состав, ограничиваясь в основном аккордеоном, двумя гитарами, челестой (или фортепиано), ударными и контрабасом, иногда добавляя к ним флейту и виброфон или два человеческих голоса — сопрано. Каждый инструмент, вовлекаясь в общее развитие, не теряет присущего ему индивидуального облика, воспринимается как важный образно-драматургический элемент. Более того, глубоко сокровенный, личностный настрой фильма связан с принципом «обнажения» тембров, частого использования солирующих инструментов.

В целом, музыки в фильме сравнительно немного, во всяком случае гораздо меньше, чем было в первой киноленте композитора. Таривердиев отказывается от покадрового озвучивания, от музыки, последовательно сопровождающей экранное действие. Его цель — раскрыть существо концепции фильма. Композитор прочел ее как столкновение поэзии и прозы жизни, высокой духовности, нравственной

¹ Титов Виктор Абросимович — кинорежиссер, работал с Таривердиевым над фильмом «Адам женится на Еве».

чистоты и будничной приземленности, вечных ценностей и повседневности.

Подобная проблематика привлекала Таривердиева, начиная с романсов на стихи Маяковского, а позже станет центром концепции ахмадулинского цикла, оперы «Кто ты?». В фильме такой извечной темой стала тема любви: ведь каждое поколение, по мысли автора, рождает своих Ромео и Джульетту. Музыкальным символом этого высокого чувства, всего, что неподвластно времени, свободно от суетности дня, стали впервые примененные композитором «классицизмы». Таривердиев вводит их цитатно, отталкиваясь от сюжетной канвы: герой фильма слышит органную Токкату Баха, и эта музыка совершает переворот в его душе, помогает глубже понять жизнь, ее проблемы, а главное — свое место в ней. От этого эпизода берут начало бахиянские интонации, которые проникают в оригинальную музыку Таривердиева как элементы его собственного стиля и в контексте фильма, связывая прошедшее с настоящим, становятся своеобразной точкой отсчета, критерием оценки исканий и ошибок молодых героев.

«Бахизмы» выполняют в фильме и важную формообразующую роль. Появляясь впервые в начальной вступительной теме, они пронизывают затем всю музыкальную ткань, звучат в самых разных, внешне не связанных друг с другом эпизодах, приводя их, таким образом, к одному смысловому знаменателю, интегрируя фабульно разнородные сцены в единое целое. Таривердиев при этом тонко и органично сочетает классицистские интонации с оборотами, присущими его индивидуальной творческой манере — манере композитора наших дней. Это проявляется и в особенностях оркестровки, и в гармоническом решении, да и в самом мелодическом облике главной музыкальной темы фильма. В ней, наряду с традиционными ритмоинтонационными элементами баховских сочинений, так явственно слышится типично таривердиевская мягкость рисунка, нежное свободное парение мелодии с такими характерными для композитора щемящими септимальными оборотами:





Этот своеобразный сплав старинного и современного проявляется еще в одном. Несомненно место в фильме занимает так называемая аксессуарная музыка (сцены на пляже, в кафе), написанная Таривердиевым в жанрах популярных в то время танцев: фокстрота, танго, вальса. На первый взгляд, она выполняет чисто фоновую функцию, обрисовывает обстановку действия. Но на самом деле это не так, ибо в ней заключена одна из граней концепции фильма. Ведь именно эти жанры и несут в себе образ повседневности, жизненной прозы, с которой сталкивается герой фильма. Вспомним, что в цикле на стихи Ахмадулиной рок-н-ролл, садовый вальс имеют аналогичное значение с той лишь разницей, что противопоставление высоких и низких жанров в цикле порождает острую экспрессию и драматизм, в фильме же их соединение создает, скорее, ощущение мягкой ироничности. Таково, например, постоянное балансирование в одном из музыкальных номеров между легким вальсовым кружением и баховскими токкатными оборотами:





В фильме «Мой младший брат», как и в других ранних картинах Таривердиева, интерес к тембральной выразительности, поиск новых красок определил преимущественное обращение композитора к инструментальным средствам выразительности. Даже человеческие голоса трактовались им как своеобразные инструментальные тембры. И хотя параллельно с киномузыкой композитор работал над камерно-вокальными сочинениями, поначалу эти две области его интересов не пересекались. В последующих фильмах, таких, как «До завтра», «Добро пожаловать», «Большая руда» и другие, композитор остается верен своему принципу тембровой характеристичности, и все же постепенно в его картинах музыка со словом начинает занимать большее место. Так, в «Большой руде» важную роль играет песня «Ты не печалься», которая становится одним из главных лейтмотивов всей картины. Переломным же в этом смысле явился фильм «Прощай». Начиная с него, многие лучшие работы Таривердиева в кино связаны с привнесением вокального начала, музыкально-поэтических форм, во многом близких его камерно-вокальным сочинениям.

Кинофильм «Прощай» был снят в 1966 году на Одесской киностудии Григорием Поженяном, известным советским поэтом, дебютировавшим в качестве сценариста и режиссе-

ра-постановщика. Своеобразие композиторского решения картины состояло в том, что Таривердиев в данном случае полностью отказался от инструментальных эпизодов, даже таких общепринятых, как увертюра-пролог или эпилог-резюме, и озвучил картину только песнями-речитативами в сопровождении фортепиано или небольшого инструментального ансамбля. Стихи для песен-речитативов были написаны также Пожежняном, исполнял их в фильме сам Таривердиев.

Григорий ПОЖЕНЯН:

— Фильм «Прощай» был моей первой режиссерской работой в кино. И если я обратился к ней, то лишь потому, что мне захотелось сделать необычный фильм — фильм поэтический, философский. Ведь я прежде всего поэт, и стихи в картине должны были нести важную смысловую нагрузку. Но мне хотелось, чтобы они соединились с музыкой. Я не знал точно, с какой именно, но был уверен, что она должна быть новой, непохожей на традиционные песни. Да и написанные мной стихи были совсем не песенными, полупрозаическими, напоминающими свободную импровизацию. В поисках композитора, который бы смог решить такую задачу, я остановился на Микаэле Таривердиеве. Почему? Прежде всего, потому, что в его музыке было всегда что-то неожиданное. В его произведениях, творческой позиции, даже в его облике чувствовалась личность. И потом мне была знакома его любовь к слову, его удивительно тонкая и чуткая интонация, которая всегда подчеркивает главную мысль стиха. Именно из такого синтеза и возникли песни-речитативы к фильму «Прощай». Это был совершенно новый для нашей музыки жанр, весьма непростой для массового слушателя. Но сочинения эти обрели огромную популярность, и, мне думается, прежде всего, потому, что композитор заставлял слушателей думать, вел их в неведомую страну, поверяя им свою тайну.

Действительно, стилистика, жанровое решение музыкального ряда в фильме «Прощай» для того времени были совсем необычными. Философски-метафоричные, свободные по форме, сложные с точки зрения ритмики, синтаксиса стихи Пожежняна требовали соответствующей, не скованной куплетностью, гибко следующей за изгибами

поэтической мысли музыкальной интерпретации. Основным средством выразительности стала изменчивая, пластичная декламационность, которая соединилась с элементами эстрадной музыки, проявившимися в характере инструментовки, в некоторых особенностях мелодики и ритма.

Но не только стилевой фактор определил оригинальность музыки в фильме. Не менее важной была ее драматургическая организация, характер функционирования. Таривердиев, проявив большую изобретательность и смелость, пришел здесь к тому музыкально-драматургическому принципу, который станет главным во всей последующей его работе и который сам композитор определит как полифоничность. Стремление к образной полифонии, двупланивости, к параллельному развитию различных смысловых начал в целом характерно для Таривердиева. Оно проявилось в его камерно-вокальных сочинениях (в соотношении поэтического и музыкального «рядов», вокальной и фортепианной партий), начиная с самых ранних. Кино же в этом направлении предоставляло новые, почти неограниченные возможности.

Еще С. Эйзенштейн на заре звукового кинематографа, в конце 20-х годов, провозгласил принцип «звукозрительной полифонии» (или контрапункта), который он противопоставлял «синхронности», рабскому следованию звука, в том числе и музыкального, за изображением, дублированию одного другим. По мысли выдающегося советского режиссера кино является не просто синтетическим, но полифоническим искусством. Фильмы же, построенные на «гомофонной» основе, когда изображение является ведущим «голосом», а звук, музыка — лишь его сопровождением, плоски и маловыразительны. В подлинном кинематографе все «голоса» (актерская игра, свет, монтаж, музыка и пр.) являются равноправными и самостоятельными, объединенными на уровне общей авторской концепции, а не отдельных кадров. Идеи Эйзенштейна, на много опередившие свое время, были подхвачены и развиты многими прогрессивными деятелями кино последующих поколений. В их числе был и Микаэл Таривердиев. Еще в начале своей кинематографической биографии он писал: «На мой взгляд, кинематограф — искусство полифоническое, и музыка играет полноправную роль в общей конструкции произведения... У музыки должна быть самостоятельная драматургия, иногда идущая вслед за действием, иногда контрастная ему»¹.

¹ Таривердиев М. Из фильма песни не выкинешь. — Сов. экран, 1962, № 24, с. 3.

В фильме «Прощай» этот принцип был реализован композитором ярко, смело и своеобразно. В немалой степени этому способствовал сценарный и режиссерский замысел Г. Поженяна.

Григорий ПОЖЕНЯН:

— По своей фабуле фильм был жестоким. Он рассказывал о войне, о боях за Севастополь и о том, как три друга, черноморских моряка, вынуждают четвертого — Матвея Подымахина — погибнуть, несправедливо приговаривают его к смерти, предлагая ему застрелиться. Считая, что совершают акт правосудия, они фактически сами идут на преступление против человечности. И лишь когда Матвей идет на гибель, но отдает свою жизнь как можно дороже, — топит немецкий парусник, спасая плывущих на нем детей, — друзья начинают понимать всю тяжесть содеянного ими. Мне хотелось, чтобы за всеми событиями, происходящими на экране, звучала бы более широкая нравственная тема, мысль актуальная для всех времен и для нашего в том числе — о необходимости в самых суровых условиях оставаться добрыми и милосердными. Этот второй план влюбую, своими силами я решить не мог. Мне нужна была музыка, которая в сочетании с поэзией приняла бы на себя главную идейную, философскую нагрузку. Таковую роль и выполнили написанные Таривердиевым песни-речитативы.

Своеобразие сочетания этих двух планов, контрапункта зрительного и музыкального (точнее, музыкально-поэтического) рядов состояло в том, что между ними фактически не было прямой, видимой связи. Нигде появление речитативов не обусловлено содержанием данной сцены. Музыка живет своей, весьма отстраненной от изображаемого на экране жизнью. Разумеется, это не означает их полного разрыва. Между ними образуются определенные взаимоотношения, но не внешние, поверхностные, а сложные и глубинные, не «по вертикали», то есть между конкретным кадром и столь же конкретным соответствующим ему звукообразом, а скорее, «по горизонтали», взаимоотношения самостоятельных голосов кинематографической полифонии в масштабах фильма как целого, его концепции, его главной идеи. Контакты между двумя параллельно развертывающимися планами возникают на основе ассоциаций, под-

текстов, скрытых в каждом из них. И здесь нельзя не увидеть принципиальной близости киномузыки композитора с его вокальными циклами, где Таривердиев при помощи метафор, заключенных в сложной поэзии, прочерчивал между различными образами и темами тонкие нити ассоциативных связей, выявляющих одну общую сверхидею. Только в фильме такое выявление становится еще сложнее, поскольку ассоциации возникают как между отдельными песнями-речитативами, складывающимися в некий, проводимый пунктиром quasi сюжет (не случайно они впоследствии были объединены композитором в самостоятельный вокальный цикл), так и между музыкой и изображением. Сочетание последних несинхронно, они принципиально не согласованы во времени, музыкальный «голос» нередко опережает происходящее на экране, забегает далеко вперед, связывает различные по смыслу кадры, позволяет зрителю соотносить в своем сознании отдельные частные факты, улавливать их общий смысл и взаимообусловленность.

Показательно уже начало картины, сразу же создающее эффект двуплановости. Камера панорамирует морской пейзаж, стоящие на рейде военные корабли, вводит в обстановку предстоящих баталлий, давая понять зрителю, что фильм будет рассказывать о войне, о жизни моряков, о морских сражениях. А параллельно с этим звучащая песня-речитатив «Мне хотелось бы» говорит совсем о другом — о доброте, о любви к людям, ко всему живому, о самоотдаче, о человеке, которому для счастья нужно так мало и одновременно так много: чтобы жила подольше мама, чтобы рядом шла любимая, чтобы руки друга не тянулись вверх от страха, но еще и чтобы никогда не мелели моря, не остывала земля, чтобы в отношениях людей и в природе царили мир и справедливость. Доверительность тона, лирическая проникновенность интонации, вплетающиеся в музыкальную ткань песни «бахизмы» — символ гармонии и чистоты — все создает особую атмосферу, настраивает зрителя-слушателя на поэтический лад, вводит его в круг значительных философских, нравственных проблем.

Экранное действие развивается медленнее, нежели музыкально-поэтическое. Первые сцены фильма решены в неторопливой, спокойной манере. У офицеров временная передышка. Еще предстоят бои за Севастополь, а пока что можно отдохнуть в мирной Ялте, поваляться на пляже, провести время в дружеском застолье. И только музыка взрывает эту безоблачную обстановку. Офицеры собрались

на квартире одного из героев фильма Чудакова и его жены Нины. Все, как в доброе мирное время: веселое оживление, домашний уют, спешная беседа друзей, и вдруг возникает суровый, мужественный, в ритме чеканной маршевой поступи речитатив о том, что «тебе уже ничего не страшно, если утром, а не днем и не ночью, один на один с собою ты принял решение»:

Не очень быстро, резко, с внутренним напряжением
(Первые 4 такта можно петь октавой ниже, почти проговаривая)

57 *mf*

Э - тим ут - ром я при - нял ре - ше - ни - е, э - тим

ут - ром я при - нял ре - ше - ни - е,

Он совсем неожиданен в контексте сцены, намного опережает ход повествования — лишь значительно позже главный герой фильма Матвей Подымахин примет решение погибнуть, взяв на таран немецкий парусник. В данном эпизоде экранное действие сознательно уводит от главной проблемы фильма, музыка же заставляет зрителя оставаться в ее орбите, ощущать то, что в полной мере откроется ему спустя целый ряд последующих событий.

Композитор находит в фильме самые разнообразные формы и приемы контрапункта, добываясь каждый раз новых драматургических результатов. Вот еще один замечательный пример полифоничности звукозрительного образа. Вечер в городском саду, играет духовой оркестр, кружатся в танце пары. Казалось бы, композитору самое время ввести сюда аксессуарную музыку, быть может даже

подлинную, времен тех лет, в звучании натурального садового оркестра. Но Таривердиев решает эту сцену по-иному. Ведь для главного героя эта мирная картина является своего рода прощанием с жизнью, и чем оживленнее веселятся отдыхающие, тем грустнее эти часы расставания. Поэтому композитор отказывается от введения внутрикадровой танцевальной музыки, звучание оркестра лишь подразумевается, танцы же проходят на фоне песни-речитатива «Вот так улетают птицы» — грустного, полного боли рассказа-размышления о расставании людей:

57 [Не слыша] (почти проговаривая текст)

Вот так улетают птицы, на

дальние отделиюга, лишь

только почувствуют холод, лишь только приснится,

Музыкальный фрагмент с вокальной линией и фортепиано. Вокальные ноты имеют следующие тексты: *лишь только прини-те-я им вью-га*. Музыкальная запись включает ноты для голоса и фортепиано.

Есть в фильме «Прощай» еще одна тема — это тема детства. Зрительный ряд ее лишь намечает, она проскальзывает в разговоре офицеров в доме у Чудакова (его жена ждет ребенка, и друзья решают не пускать Чудакова в море, чтобы сберечь ребенку отца), в упоминаниях о пленных детях на немецком паруснике. В музыке же она звучит как сквозная, начиная с первого речитатива-заставки («чтобы сын мой на костры смотрел и на солнце немигающими глазами»). Об этом и одна из центральных и, пожалуй, самых популярных песен фильма «Дельфины». Это своеобразная картина мира, увиденного глазами ребенка, трогательный, чистый, наивный рассказ о печальных бедуинах, о любви сороки и оленях, о плачущих дельфинах, загнанных в сети, а фактически — о нежности, о доброте, о человечности:

58 [Мягко.]

Музыкальный фрагмент с вокальной линией и фортепиано. Вокальные ноты имеют следующие тексты: *А дельфины, это те же дети, плачут, если их за-ма-нут в се-ти не кри-*. Музыкальная запись включает ноты для голоса и фортепиано.



И последний, завершающий фильм речитатив «Скоро ты будешь взрослым» — это также обращение к детям, к подрастающему поколению. Он звучит как смысловой итог, как гимн подвигу — подвигу ради жизни, ради мира, ради счастливого детства, ради будущего. Так музыка привносит в драматургию фильма свое образное содержание, свое видение проблемы, придает ему особую объемность, многозначность, философскую глубину.

Последующие картины Таривердиева во многом продолжили найденное им в «Прощай» как в смысле поиска новых музыкальных жанров и форм, так и в плане дальнейшего усложнения, обогащения видов кинематографического контрапункта. Нет возможности остановиться на всех фильмах композитора — их около восьмидесяти, да и не все они в равной мере интересны. Поэтому для дальнейшего разговора мы избираем картины, в которых композитор проявил себя наиболее оригинально, новаторски смело.

Стремление Таривердиева расширить возможности музыки в структуре фильма, сделать ее важнейшим средством раскрытия главной идеи, поиски соответствующих этой задаче музыкальных форм, особая роль вокальных жанров естественно вели композитора к созданию музыкальных синтетических кинокартин, приближающихся к мюзиклу или опере, где именно музыкальная драматургия определяет характер всех остальных компонентов. «Жанр в кино, о котором я мечтаю, — писал он, — своеобразный музыкальный фильм, киноопера»¹. В этом русле и возникли в конце 60-х годов два фильма с музыкой Таривердиева, снятые режиссером Павлом Арсеновым по произведениям драматурга Вадима Коростылева (он же автор сценариев) — «Спасите утопающего» и «Король-олень».

¹ Таривердиев М. Фильм — это музыка. — Сов. экран, 1968, № 14, с. 4.

Первый из них — детский. Тема детства, юности продолжает живо интересовать композитора (до «Спасите утопающего» композитор работал над детскими лентами «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен», «Маленький школьный оркестр»), но здесь она получает новый поворот. Фильм в сатирической, едкой форме высмеивает показуху, казенщину, которые привносятся в мир детей взрослыми. Перед Таривердиевым встала, таким образом, весьма необычная для него задача — создать атмосферу яркой комедийности, и композитор решил ее с удивительной выдумкой и остроумием. В обычное, «прозаическое» экранное действие он ввел большие музыкальные эпизоды, представляющие собой не что иное, как развернутые оперные сцены со всеми необходимыми элементами данного жанра: речитативами, музыкальными диалогами, хорами, ариозо. Подобный прием сам по себе создает достаточно сильный комический эффект, но кроме того важным сатирическим средством становятся постоянные несоответствия между нарочитой приподнятостью, преувеличенной выразительностью и серьезностью оперного стиля и прозаичностью, приземленностью содержания экранного повествования. Характерный, таким образом, для Таривердиева тематический параллелизм, двуплановость музыкального и видеоряда обретают открыто гротесковую направленность.

Вот, как пример, только одна такая сцена. В сухом газетном стиле повествуется о том, как на строительной площадке нового дома бульдозеры снесли старую деревянную хижину, а под грудой ее обломков дети нашли сосуд с кладом. Событие это вызывает у взрослых невиданный прилив восторга, они полны желания представить случившееся как факт огромной значимости, как героический поступок юных пионеров. Музыкально этот эпизод решен так: на фоне возвышенного хорального звучания оркестра возникает степенный и торжественный речитатив рассказчика, который сменяется типично славильным оперным хором:

59 Più mosso

Хор

Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальной партии хора и фортепианного сопровождения. Темп обозначен как *Più mosso*. Вокальная партия начинается с ноты C_4 (ре) и имеет ритмический рисунок: четвертная, восьмая, восьмая, четвертная, восьмая, восьмая, четвертная, восьмая, восьмая, четвертная. Лирические подстрочные знаки: Да мо-лод-цы ре-бя-та мо-лод-цы мо-лод-цы. Фортепианное сопровождение состоит из аккордов, соответствующих вокальной линии.

цы но и дев - чон - ки то же мо - лод - цы

Таривердиев вводит в сцену и арию *lamento* одного из соседей (о том, как он тоже однажды нашел кошелек с деньгами, но не смог обнаружить его владельца), и героическую арию соседки с удивительно смешным, не соответствующим ее музыкальному строю текстом: «Пускай кругом крольчатники горят, пусть золото лежит в земле горшками», и «страстное», «драматическое» миниариозо-обращение к Андрею, который почему-то «не принял участия в подвиге»:

60 Страстно

Не ужто же в тебе так рано все у - гас - ло

Но вся эта торжественность внезапно обрывается простым и прозаичным ответом мальчугана: «А я в магазин ходил покупать подсолнечное масло». Такая обыкновенная будничная фраза, не пропетая, а сказанная тихим мальчишеским голосом, сразу дает почувствовать всю неестественность, надуманность и пустоту этой «взрослой церемонии».

В том же пародийно-оперном стиле решены многие другие сцены: псевдоглубокомысленный разговор одного из персонажей по телефону с инспектором милиции о пропаже Андрея Василькова, хор славления Андрея («Соседям приятно бывает порой, что рядом в квартире прописан герой»).

Но кроме этого плана в картине есть еще один — это небольшие песенки «О начале», «О середине» и «О счаст-

ливом конце». Последняя отличается особым очарованием и изяществом:

61 Изящно, иронично

В ки - но кон - цов не счаст - ных ну прос - то не бы - вает в ки -

но кон - цам счаст - ливым главен - ство вать да - но

Песенки эти являются веселым, ироническим комментарием автора по поводу происходящего, как бы взглядом со стороны. Подобный прием прямого введения авторского слова, в целом мало свойственный кино (где, как правило, мнение автора, его позиция остаются за кадром), для Таривердиева станет одним из излюбленных, а в фильме «Адам женится на Еве» на нем будет строиться вся музыкальная драматургия.

Второй из музыкальных фильмов Таривердиева «Король-олень» является вольным кинематографическим пересказом известной сказки Карло Гоцци о дочери Панталоне — искренней и скромной Анжеле, избранной в жены королем Дерамо, бескорыстно любящей своего супруга, остающейся верной ему, даже когда в его тело вселяется дух отвратительного, порочного и вероломного министра Тартальи, пытающегося погубить Дерамо и занять его место. Создатели фильма ввели в него еще один персонаж, которого не было у Гоцци, — это, как в «Спасите утопающего», голос от автора, добрый, мудрый волшебник и философ Дурандарте. Он по-своему истолковывает события старой сказки, пересказывает ее на современный лад, давая возможность ощутить вечный смысл многих истин и положе-

ний. На этой игре между «тогда» и «сегодня» построен весь фильм. Поэтому вся сказочная фабула дана в нем в иронически-стилизованном виде, с большой долей чисто театральной условности. Это проявляется во всем, начиная с декораций (откровенно нарисованного дворца, игрушечных зверей в сцене королевской охоты) и кончая игрой актеров, которые выступают то как маски итальянской комедии, то как живые, вполне современно мыслящие, чувствующие и действующие люди.

Но, пожалуй, главным средством создания атмосферы игры, временной двуплановости стала музыка. Для Таривердиева такая задача обладала еще и той привлекательностью, что давала ему возможность свободно балансировать на грани «классицизмов» и современного эстрадно-песенного языка, разнообразно и остроумно, с оттенком тонкой ироничности обыгрывая стиливые контрасты и несоответствия. Это сказалось уже в самом жанре произведения, представляющем собой сплав оперы-буффа и мюзикла в кинематографическом варианте. Так, в буффонных традициях решен образ Панталоне, и главным средством его музыкальной характеристики становится речитатив *secco*, исполняемый, как это было принято в опере XVIII века, в сопровождении клавесина. В духе старинных арий написаны признания в любви претенденток на смотринах у короля Дерамо. Черты стилизации ясно выступают в сцене объяснения Клариче и Дерамо, музыкально решенной в духе клавирных сочинений Скарлатти, в эпизоде охоты, музыка которого близка старинным оперным увертюрам. Современная же эстрадная песенность появляется, как правило, в тот момент, когда герои, мысленно снимая с себя сказочный наряд, перевоплощаются в людей наших дней и с сегодняшних позиций высказывают отношение к самим себе, к своей маске, сталкивая давно прошедшее с настоящим. Так решен образ Дурандарте, сказочного волшебника, мага и одновременно обыкновенного, реального, умудренного жизненным опытом человека, с высоты прожитых лет спокойно и слегка иронично глядящего на сумасбродства молодости. Поэтому в его музыкальной характеристике преобладают столь характерные для Таривердиева песни-размышления. Тарталья выведен в фильме как сказочный злодей, но и он на какой-то момент сбрасывает с себя маску, протестуя против той неблагоприятной роли, которая отведена ему в комедии. Этот негодующий протест герой выражает в жанре драматического эстрадного монолога, не лишнего, впрочем, легкого оттенка комедианности:

62 [Решительно]

Мне о-бид-но что и-мя Тар-тиль-и на-ри-

Струны

Tr-be

Git.

Detailed description: This is the first system of a musical score. It features a vocal line at the top with lyrics in Russian. Below it are three staves for piano accompaniment: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate staff for guitar (labeled 'Git.'). The music is in a minor key with a 6/8 time signature. The tempo/mood is marked '62 [Решительно]'.

ца-тель-ным сто-ло в Ита-ли-и

2 Tr-be

Detailed description: This is the second system of the musical score, continuing the vocal line and piano accompaniment from the first system. It includes the same instrumental parts (piano grand staff and guitar) and continues the lyrics. The notation includes various musical symbols like notes, rests, and dynamic markings.

Анжела также музыкально охарактеризована в различных ключах, в разных временных измерениях. То она дана как вполне современная девушка, деятельная и энергичная, подтрунивающая над голубыми, умеющими лишь «охать и ахать» героньями давно прошедших эпох, и тогда она раскрывается через эстрадно-опереточные куплеты. То она предстает как персонаж из старых сказок и рыцарских легенд — чистое, хрупкое и немного эфемерное создание. Композитор здесь тонкими, чуть заметными штрихами стилизует старинные танцевальные сюиты — такова очаровательная, исполненная обаяния и нежности баллада Анжелы, напоминающая своей мелодической грациозностью, характером движения изысканный лирический гавот:

6.3 Не спеша, мягко

p

у е хал слав - ный
(струны)

ры - царь мой пят - над - цать лет на - зад, но

Старинное и современное в музыке «Короля-олени» в одних случаях контрастно противопоставлено, в других сплавлено в единый интонационно-жанровый комплекс, в третьих образует изящный контрапункт. Так, в песне-танце короля Дерамо инструментальные разделы написаны в духе старинной прелюдии импровизационного характера, вокальная партия представляет собой современную шуточную песенку, а в ее оркестровое сопровождение также проникают элементы «классицистской» прелюдийности:

6.4 Изящно

V-ni

V-c. + V-le

C-b.

64

Лю - бовь э - то то, лю - бовь э - то то, что ре - бя - там до -

нять ис - дя - но

V-ni

+ Fag.

Таривердиев писал музыку к «Королю-олению» с большим азартом и увлеченностью, она отвечала его творческим устремлениям, и он до сих пор считает ее одной из самых любимых своих работ, но и... одним из самых крупных огорчений. Фильм, несмотря на прекрасную, свежую музыку, блестящую плеяду актеров (в нем снимались О. Ефремов, С. Юрский, О. Табаков, Ю. Яковлев, В. Малявина, Е. Соловей), в целом не удался. После выхода фильма на экран, а он ожидался с большим интересом, во многих рецензиях прозвучала нота разочарования. Критики справедливо отмечали многочисленные просчеты авторов картины, главный из которых состоял, пожалуй, в излишней увлеченности постановщика чисто театральными приемами, в недостаточной их органичности в условиях кинематографического действия, не допускающего столь большой степени театральной условности. Словом, сама поэтика кино и театра вступили здесь в явное противоречие. Это тем более обидно, что музыка в фильме своей элегантностью, обаянием, яркой мелодичностью может быть отнесена к числу значительных творческих удач композитора, что также было отмечено критикой. Она обладает фактически самостоятельной художественной ценностью, есть в ней и своя драматургия.

Андрей ПЕТРОВ:

— Я считаю одним из главных достоинств Таривердиева как кинокомпозитора его умение удовлетворять творческие пожелания режиссера, писать музыку как необходимый, важнейший компонент фильма, неразрывно связанный со всеми другими его составляющими, и в то же время создавать законченное музыкальное произведение, обладающее самостоятельной ценностью, жизненностью, драматургической целостностью. Не случайно его киномузыка, сойдя с экрана, обретает впоследствии свою вторую жизнь, причем не в виде отдельных номеров, песен, а как цельное завершённое произведение, как цикл.

Нет сомнения в том, что вторую жизнь могла бы обрести и музыка «Короля-оленья», но для этого она требует иного постановочного решения, и скорее всего на театральной сцене. По-видимому, композитору стоит подумать о создании новой версии произведения, предназначенной для музыкально-драматического или оперного театра, но непременно такого, где актеры бы сочетали вокальные данные с драматическим амплуа.

Чем полнее и шире раскрывалось дарование Таривердиева в кино, тем очевиднее становилось его тяготение к камерным фильмам, где динамика экранного действия уступала бы место психологическому анализу, пристальному рассмотрению внутреннего мира героев, где даны они были крупным планом, и все внимание авторов, а вслед за ними и зрителей было сосредоточено на раскрытии тончайших движений души центральных персонажей. Таковы многие картины Таривердиева 70-х годов, и, пожалуй, одна из самых показательных в этом плане — «Старомодная комедия», снятая по пьесе А. Арбузова (он же автор сценария) режиссерами Э. Савельевой и Т. Березанцевой.

В фильме только два действующих лица — Лидия Васильевна и Родион Николаевич (их играют А. Фрейндлих и Б. Владимирова). Но если быть более точным, то можно сказать, что их три, и третьим «героем» картины является музыка. Она выступает в роли рассказчика, ведет разговор «от автора», внося в фильм свою тему. Картина представляет собой трогательный, поэтичный и немного сентиментальный рассказ о любви, пришедшей к двум пожилым людям и вдруг неожиданно наполнившей их жизнь, осветившей ее. Музыка же вносит в этот рассказ дыхание детства, молодости, нерастратченной нежности. Этот мотив,

близкий всему мироощущению композитора, проходящий через все его творчество, заставляет зрителей почувствовать, что в каждом из них, как и в героях фильма, живут отголоски детства, и именно оно изначально влечет людей к каким-то самым чистым понятиям, к искренности, доверчивости, доброте. Сам композитор так определил свою задачу: музыка должна «вызвать у зрителей не только симпатию к героине, но и нежность, ассоциируя ее чистый мир мыслей и чувств со своим собственным детством»¹.

Две музыкальные темы, проходящие в разных вариантах через весь фильм, раскрывают этот идейный мотив. Первая — «Песенка о цирке» на стихи Б. Ахмадулиной. Ее появление обусловлено содержанием картины — ведь Лидия Васильевна в прошлом артистка цирка, но дело не только в этом. Мысль, заложенная в песне, глубже — именно в цирке все, даже самые солидные и серьезные люди становятся немного детьми:

65 Не спеша

Те - ра - ра - ра за - быть по - ра все на - ши сло - ры и при -

дир - ки Мы все до - бры как

¹ Таривердиев М. Из беседы с композитором. — Муз. жизнь, 1978, № 18, с. 18.

дет во ра мы все дружны ког- да мы в цир- ке

Вторая тема — оркестровая — интонационно близка песне о цирке, ее инструментальным ригурнелям, но является их еще более лиризованным вариантом:

66 Adagio
Piano

Появляясь уже во вступлении к фильму в прозрачном звучании скрипок, арфы и вибратона, она в дальнейшем варьируется, но не теряет своей чистоты, мягкой приветливости, душевной открытости.

«Старомодная комедия» была снята для «большого» экрана, но по своей поэтике (камерность, интимность эмоционального строя, ограниченность двумя персонажами, преобладание крупных планов) она, пожалуй, ближе природе телевидения. Участие Таривердиева в ее создании в этом смысле особенно характерно, поскольку композитору в эти годы в целом свойственно все большее и большее тяготение к телевизионным фильмам.

МУЗЫКА КРУПНЫМ ПЛАНОМ

Поворот в сторону телевидения, — а именно с ним связаны такие крупные удаchi Таривердиева 70-х — начала 80-х годов, как «Семнадцать мгновений весны», «Ольга Сергеевна», «Ирония судьбы», «Адам женится на Еве», — в творчестве композитора вполне объясним. Камерность как доминантное качество художественной индивидуальности композитора, интимно личностный склад образов, господствующих в его музыке, ее сокровенный лиризм — все это создавало определенную предрасположенность именно к телевидению с присущей этому виду искусства доверительностью, способностью обращаться к каждому зрителю в отдельности, максимально приближаясь к нему, создавая атмосферу большой эмоциональной отзывчивости. Кроме того, доминирующий в телефильмах крупный план, представляющий собой отнюдь не внешнюю их черту, как это иногда считают, ограничивая пространство и движение, выдвигает тем самым на первое место психологические задачи, а роль музыки в этих условиях становится особенно важной. Как справедливо писали Т. Корганов и И. Фролов, «роль музыки усиливается благодаря крупности плана, его приближенности к зрителю и его статичности. Здесь музыка может особенно проявить острый психологизм, глубину проникновения в духовный мир героя»¹.

Телевидение не потребовало от Таривердиева творческой перестройки; напротив, оно создавало наиболее благоприятные условия для раскрытия его индивидуальности. Композитор пришел сюда во всеоружии сложившихся творческих принципов, сохранив все наиболее ценное, что было накоплено им в кино, и прежде всего — понимание фильма как произведения полифонического и музыки в нем как одного из самостоятельных «голосов». Именно так выстроена драматургия «Иронии судьбы» — картины, за которую композитор вместе с авторами сценария Б. Брагинским и Э. Рязановым (он же — режиссер-постановщик) и исполнителями главных ролей А. Мягковым и Б. Брыльской был удостоен Государственной премии СССР.

¹ Корганов Т., Фролов И. Кино и музыка.— М., 1964, с. 218.

«Ирония судьбы» была написана Б. Брагинским и Э. Рязановым как сценическое произведение. В таком виде оно пользовалось достаточно большой популярностью, было поставлено более чем в ста театрах. Но игралось оно как чисто комедийное, развлекательное произведение, лишённое сколько-нибудь серьёзных мыслей и проблем.

Эльдар РЯЗАНОВ:

— Когда я решил делать картину «Ирония судьбы», то сразу же задумал наполнить ее песнями. Быть может, я изголодался по этому жанру. Ведь после «Карнавальной ночи», «Гусарской баллады», «Девушки без адреса» я много лет ставил фильмы, где было много музыки, но совсем не было песен. Но, пожалуй, главная причина заключалась в другом. Те театральные постановки «Иронии судьбы», которые я видел, меня очень огорчали — это были эдакие лихие водевили. Мне же казалось, что в пьесе заложены весьма серьёзные мысли, поэтому и фильм захотелось сделать трагикомическим. Но для этого мне нужны были песни, написанные на стихи настоящих поэтов, наполненные глубоким, сложным содержанием. Тогда я обратился к Таривердиеву, музыка которого мне просто нравилась как слушателю. А кроме того, я знал, что он любит и прекрасно знает поэзию, доказав это многими своими произведениями. Мы вместе с Таривердиевым окончательно утрясли выбор стихов. Некоторые предлагал я, другие — он. Мы шли друг другу навстречу, и я с самого начала почувствовал, что мы понимаем картину одинаково. Многие мои коллеги, которые знали о нашей работе, говорили, что неуместно в такую легкую комедию вводить стихи Пастернака, Цветаевой. И единственным человеком, кто одобрил такой замысел и безоговорочно меня поддержал, был Микаэл Таривердиев. Он сразу же ощутил жанр, в котором мне хотелось решить эту картину.

Легкость и естественность, с какой Таривердиев принял поначалу не вполне обычное предложение режиссера, объяснялась пристрастием композитора к высокой, философской поэзии. Но помимо этого сам принцип, когда музыкальный или музыкально-поэтический ряд оказывался в весьма отстранённом положении по отношению к экранному действию и жил самостоятельной жизнью, пре-

внося в фильм свою тему, был близок Таривердиеву. Именно на его основе строилась драматургия картины «Прощай». В «Иронии судьбы» этот принцип придал фильму еще большую объемность, стереоскопичность.

Жанр картины действительно достаточно сложен. Поначалу она развивается как типичная комедия положений с присущей ей неразберихой, путаницей, смешными ситуациями. Главного героя фильма Женю в канун Нового года подпаивают друзья в честь наступающего праздника и предстоящей женитьбы и нечаянно сажают в самолет. Так в новогоднюю ночь Женя оказывается в точно таком же доме, как и его, в таком же районе-новостройке, на улице, имеющей то же название, в аналогичной квартире, обставленной совершенно похожей на его собственную мебелью, но только не в Москве, а в Ленинграде — к величайшему удивлению и огорчению хозяйки квартиры Нади, которая ждет своего жениха Ипполита. Путаница выясняется не сразу. И вот на протяжении двух серий, действие которых происходит в течение одной новогодней ночи, с присущей телевидению пристальностью, крупным планом раскрывается вся сложная гамма чувств Жени и Нади. Авторы подробно идут по лестнице их взаимоотношений, ведут героев от неприязни случайной встречи (ведь они находятся на полюсах другого чувства: у героя есть невеста в Москве, у героини — жених, более того, в эту ночь и у тех и других должна состояться помолвка), через постепенное разрушение старых связей к установлению новых, как чудо, возникших в новогоднюю ночь, к большой, неожиданно проснувшейся в них любви. Так жанр фильма модулирует от фарса к лирической драме с чертами романтической сказки, где за внешне достаточно простой фабулой авторы фильма стремятся раскрыть сложный мир человеческих чувств и отношений. Картина говорит о том, что счастье может вдруг, без предупреждений настичь каждого, что два человека, созданных друг для друга, даже если они живут где-то в отдаленных уголках земли, могут, благодаря самому неожиданному стечению обстоятельств, встретиться, и тогда жизнь начинает походить на сказку, — а поэтому надо верить в чудо.

Эльдар РЯЗАНОВ:

— Нам хотелось сделать картину, которая протестовала бы против стандартов не только в архитектуре, в мебели, но и в образе жизни, мышления, в области чувств — ведь еще очень развиты представления, что надо жить, как все, чтобы все было,

как у людей: квартира, жена, взаимоотношения. Всему этому мы старались противопоставить атмосферу нежности, влюбленности, очарования, новогоднего флера. И вот созданию такого магнитного поля фильм прежде всего обязан музыке. Я не говорю сейчас о качестве песен Таривердиева, оно общеизвестно, доказано их огромной популярностью, и я тоже считаю, что они превосходны. Главное, что композитор создал музыку по принципу контрапункта, которая придала картине щемящую, трогательную ноту, внесла настроение рождественского чуда, создала атмосферу преддверия, ожидания, предчувствия любви, а затем и того большого чувства, которое выпало на долю наших героев. И поэтому я считаю Таривердиева одним из главных авторов фильма.

Особенность музыкального решения картины состояла в его принципиальной несинхронности экранному действию. Последнее развивалось, как уже говорилось, от откровенной комедийности к тонкой лирической драме. Композитор с самого начала фильма вводит зрителя-слушателя в круг сложных человеческих проблем. Картина открывается песней на стихи Е. Евтушенко «Со мною вот что происходит» — лирическим и грустным раздумьем о том, как не просто, порой парадоксально складываются отношения людей, о «разобщенности близких душ» и, напротив, «чужих людей соединенности» (см. пример 67).

Песня эта сразу же создает резкий контраст к веселой непринужденности происходящего на экране — к шумной сцене друзей в бане, к забавному эпизоду в аэропорту и

67 Умеренно *mp* *mf* *f*

Мне нра-вит-ся, что вы боль-ны не мной. Мне

ра-вит-ся, что я боль-на не ва-ми,

всему последующему. Но зритель, заряженный током высокого напряжения, идущим от песен-размышлений, уже совсем по-иному воспринимает комедийность первой половины фильма, ожидая чего-то более глубокого. И эти ожидания оправдываются. Два «голоса» — музыкально-поэтический и экранный — как бы движутся навстречу друг другу: в музыку проникают шутка, озорство (песни «На Тихорецкую состав отправится» и «Если у вас нет тети»), а события на экране обретают все более серьезный характер.

Не считая двух только что названных шуточных песен, Таривердиев написал для фильма еще шесть — на стихи Б. Пастернака, М. Цветаевой, Б. Ахмадулиной, Е. Евтушенко, В. Киршона. Поэты необыкновенно разные, но композитор задался целью связать их единством темы, драматургии, музыкально-стилевого решения. Задача не из легких, но Таривердиеву помог в этом опыт, накопленный в вокальных циклах, где создание единого, цельного сочинения на основе различных по содержанию и стилю стихов было одним из главных творческих принципов. Правда, в каждом из циклов Таривердиев обращался к произведениям одного автора, но сознательно избирал при этом стихи настолько разные, что между ними подчас не обнаруживались видимые точки соприкосновения (вспомним «Тучкины штучки» и «Вместо письма» в цикле на стихи Маяковского, или «Я ловил ощущение» и «Я лицо твое стал забывать» в винокуровских романсах). Собственно говоря, музыкальную драматургию «Иронии судьбы» и можно уподобить вокальному циклу, и в этом проявляется ее относительная самостоятельность в контексте фильма. Как и в циклах, композитор устанавливает ассоциативные связи и проводит их пунктиром через все песни. От «Со мною

вот что происходит» протягиваются нити к песне на стихи Цветаевой «У зеркала» с звучащей в ней болью разлуки, мотивом расставания. Эта же тема развивается и в ахмадулинской песне «По улице моей» — вновь прощание с близкими, уход друзей, одиночество, — но только здесь она окрашивается в настроения печального смирения, светлой грусти, мудрой созерцательности, иными словами — в тона умиротворенной философской лирики. Новый поворот теме дает песня на стихи Пастернака «Никого не будет в доме»: приятие одиночества как жизненной неизбежности, воспоминания о прошлом сменяются в ней ожиданием, надеждой, предчувствием чуда:

Ты появишься у двери
В чем-то белом без причуд,
В чем-то впрямь из тех материй,
Из которых хлопя шьют.

И так каждая из песен становится частью некоего скрытого сюжета, который проходит параллельно с экранной фабулой, вступая с ней в тонкие, сложные и разнообразные взаимоотношения, где-то полностью противопоставляя себя ей, где-то, напротив, совпадая, в одних случаях вскрывая ее подтекст, в других — давая содержанию зрительного ряда новое освещение.

Связывая всю музыку фильма сквозной линией развития, Таривердиев, наряду с единством темы, стремился и к жанрово-стилевому объединению. Мы до сих пор называли вокальные номера фильма песнями. Скажем теперь, что это не совсем точно. Скорее всего их следовало бы определить как песни-романсы, возникшие на стыке современной гитарной песни и русской бытовой романсовой лирики. Нам еще предстоит в главе о песнях Таривердиева анализировать и эти сочинения, поэтому не будем сейчас подробно останавливаться на их стилистике. Отметим лишь, что здесь безусловно прослеживается линия, идущая от цикла на стихи Ахмадулиной с его бытовой жанровостью, поэтизацией старинного русского романа. В «Иронии судьбы» эта тенденция усилена еще и характером исполнения: все песни поются под гитару (композитор достигает в этом максимального самоограничения), в манере домашнего музицирования, очень просто, в полголоса. С этой задачей блестяще справились приглашенные Таривердиевым для озвучивания фильма певец Сергей Никитин и тогда еще малозвестная певица Алла Пугачева. И когда слушаешь в ее исполнении песни из фильма, например, ставшую по

степени популярности почти «шлягером» — «Мне нравится, что вы больше не мной» на стихи Цветаевой, то ощущаешь удивительный аромат этого сочетания старинного и современного.

Андрей ПЕТРОВ:

-- Произведениям Таривердиева, в том числе и его киномузыке, свойственна тяга к возвышенному, приподнятость над повседневным, устремленность ввысь. Это подтверждается и текстами, к которым он обращается, — в них всегда есть символика, обобщенность, элемент философской поэзии. Но в то же время в его сочинениях есть и другая черта, в чем-то противоположная — опора на бытовые жанры. Этот стык для Таривердиева естествен и органичен, ибо он рожден романтическим мироощущением композитора, присущим ему стремлением к поэтизации бытового. Именно с этим связано возрождение Таривердиевым жанра старинного романса, который долгое время считался третьесортной музыкой. Такого рода романсами, но интерпретированными в современном ключе, являются вокальные номера из «Иронии судьбы». Они вполне могли бы родиться в прошлом. Конечно, тогда они были бы другими (нет сомнения, что их написал композитор нашего времени), но эстетика их, как и способ воспроизведения стихов в основе своей те же. Композитор чутко уловил возможность такого слияния старинного и современного, проявив в нем вкус и такт.

Если «Ирония судьбы» с ее камерным строем, тонким психологизмом, лирической фабулой была картиной, в которой Таривердиеву работалось легко и привольно, то участие композитора в создании телевизионного фильма «Семнадцать мгновений весны», поставленного режиссером Т. Лиозновой по одноименному роману Юлиана Семенова, было, на первый взгляд, совершенно неожиданным. Казалось, что общего могло быть между остросюжетным, почти детективным повествованием о работе советского разведчика Исаева-Штирлица в самом логове фашистов — имперском управлении в Берлине и сугубо лирическими пристрастиями композитора, его склонностью к поэтическому кинематографу. И действительно, на предложение Лиозновой принять участие в работе над фильмом Таривердиев вначале ответил отказом.

Татьяна ЛЮЗНОВА:

— Я понимаю, почему Таривердиев не сразу согласился писать музыку к «Семнадцати мгновениям» — он не мог себе представить, как ему с его лирическим дарованием найти место в этом остро-сюжетном фильме. Но я не случайно обратилась именно к Таривердиеву. Я хорошо знала его музыку, любила ее, она привлекала меня своей удивительной проникновенностью, щемящей нежностью. Мне были знакомы и взгляды Таривердиева на роль музыки в кино: ведь я была слушательницей его лекций, когда он преподавал во ВГИКе, а я там училась. И мне нужен был именно такой композитор, который бы не шел вслед за материалом, а силой своей индивидуальности, своего мироощущения привнес бы в картину то, чего ни я, ни оператор, ни актеры не смогли бы выразить.

Такая возможность и открылась Таривердиеву при более пристальном изучении сценария, в беседах с режиссером. Он находил все больше и больше точек приложения своих творческих принципов к образной системе фильма. Но для этого нужно было полностью отказаться от традиций детективного жанра, где роль музыки, как правило, предельно однозначна и исчерпывается драматизацией действия, нагнетанием страха, сопровождением наиболее напряженных по фабуле эпизодов. Композитор увидел в будущем фильме два содержательных пласта, первый из которых носил сугубо событийный характер, разворачивался по законам детективного жанра, второй же был связан с раскрытием психологии героев и прежде всего нравственного, духовного мира Максима Исаева. Этот второй план и предполагал большую роль музыки, открывал огромное поле деятельности. Ведь на протяжении всего фильма герой прячет от всех тайну своего сердца, не может, не имеет права открыть ее даже наедине с собой. Он — Штирлиц, офицер германского рейха. А его чувства, воспоминания о родной земле, которая недосягаема сегодня, но всегда живет в сердце как источник силы и одновременно острой тоски, его внутренние возвращения в этот такой далекий и такой близкий мир, его усталость и жестокая необходимость преодолеть ее, его тревожные состояния, предчувствия провала, поиски выхода — все это могла раскрыть только музыка. И вот эта возможность рассказать о самом сокровенном, спрятанном глубоко внутри увлекла Таривердиева.

Работа над картиной была сопряжена с огромными сложностями. Это был первый в истории советского кино и телевидения столь большой по протяженности, состоящий из двенадцати серий фильм. Опыта работы над подобным сериалом ни у кого из постановщиков не было. Привычные эстетические установки и конструктивные приемы оказывались часто неприемлемыми. Приходилось открывать для себя совершенно новые законы драматургии, бесчисленное количество раз возвращаясь к переделкам, перемонтировкам. Эпизоды, снимавшиеся вначале, попадали затем в последние серии и наоборот. Все это требовало постоянных изменений и музыкально-драматургического плана. Композитором было записано более пяти часов чистого звучания музыки — в картину вошло меньше половины. Он написал восемь песен на стихи Р. Рождественского для разных серий — в фильме осталось только две. Теперь вряд ли даже сам композитор сможет точно вспомнить, сколько раз ему приходилось перестраивать заново эту сложнейшую музыкальную конструкцию. Достаточно сказать, что когда был закончен монтаж шести серий, Таривердиев почувствовал, что в музыкальной партитуре не хватает чего-то главного — не было музыки, которая раскрывала бы постоянно сопутствующее Исаеву ощущение риска, опасности провала. Тогда возник еще один музыкально-тематический комплекс, а с его появлением пришлось почти полностью переписывать уже законченную партитуру, осмысливая ее по-новому.

Татьяна ЛИОЗНОВА:

— Эта работа была мучительно трудной для всех нас. Нужно было мысленно иметь в виду всю драматургию фильма на протяжении двенадцати серий. Нам нередко отказывала профессиональная память. Как и где главная тема будет уступать место другим, какое место займет тот или иной эпизод — все невозможно было сразу учесть. Поэтому многое приходилось переставлять, заново монтировать, менять местами. И если учесть, что музыка писалась одновременно со съемками, а иногда и опережая их, и для меня было необыкновенно важно знать, где она возникнет, где нужно мне как режиссеру замолчать, чтобы дать возможность ей прозвучать сильнее, так как в этом месте она может выразить больше, чем я с актерами, — то можно представить себе, как была сложна работа ком-

позитора. Это был нечеловеческий, колоссальный труд. Сколько раз Таривердиеву приходилось заново перестраивать музыкальную драматургию, композицию, отказываться от написанного, сочинять новую музыку. Он приезжал на студию рано утром, а уезжал за полночь, работая с редкой отдачей, с какой-то самоотверженной одержимостью. И ночью работа продолжалась. Среди ночи он мог позвонить мне по телефону, чтобы я послушала новую мелодию. Он проигрывал ее в телефонную трубку, мы тут же ее обсуждали, принимали. А утром он привозил на студию совершенно другую, новую, считая, что первая была неудачной, даже просто плохой.

Помимо огромного количества технических трудностей, возникавших в процессе работы над фильмом, были и другие — концепционные. Главная из них состояла для композитора в том, что ему нужно было выстроить музыкальную драматургию каждой серии в отдельности как некоего вполне законченного идейно-смыслового целого и в то же время осмыслить его как часть общей концепции картины, создав единое, стройное музыкальное здание всего сериала. В организации разнообразного звукозрительного материала фильма композитор пошел по свойственному ему пути драматургической полифонии, причем приемы контрапункта в «Семнадцати мгновениях» еще более усложнились. Не только в соотношении видео- и музыкального рядов, но и в собственно музыкальном решении Таривердиев, не ограничиваясь одной сквозной линией развития, объединил несколько относительно самостоятельных течений. Наслаиваясь одно на другое, переплетаясь, взаимодействуя между собой, они проходят через все двенадцать серий, становятся мощным средством их интеграции.

Если быть более точным, в музыкальной партитуре картины можно выделить шесть таких пластов, каждый из которых неоднозначен в драматургическом отношении, многофункционален. Различен и характер их взаимоотношения с экранным действием. В одних случаях образуется более прямая и тесная зависимость зрительного и музыкального рядов, и тогда последний начинает играть конкретизирующую роль. В других музыка, напротив, обретает более отстраненное и независимое звучание, внося в фильм авторское обобщение. В таком движении от конкретного к обобщенному мы и рассмотрим подробнее музыкальную драматургию сериала.

Первый, наиболее конкретный пласт — это аксессуарная, достоверная музыка тех лет, точно указывающая на определенный период, обстановку. Она служит таким же историческим свидетельством времени, как и элемент документальности, активно включенный режиссером в игровую ткань фильма. Пласт этот внутри себя достаточно разнороден: это и музыка всевозможных ресторанов, кабаков, ревю, характеризующая немецкий быт (марши, вальсы, фокстроты и т. д.), это и популярные в то время джазовые и эстрадные мелодии, и церковная музыка в сценах с пастером Шлагом, и музыка, доходящая до Исаева по радио, с берегов далекой отчизны, это и мотивированные содержанием кадров классические произведения. Чаще всего весь этот материал дается цитатно, но там, где того требует смысловая нагрузка отдельных эпизодов, композитор изменяет его тонкой авторской обработкой. Кроме того, стилистически эти «коллажи» органично влетают в ткань оригинальной музыки Таривердиева. Так, джазовая импровизация оркестра Глена Миллера, доносящаяся по радио (сцена в загородном коттедже Штирлица, 2-я серия), перекликается с импровизационностью, занимающей большое место в развитии композитором ряда собственных музыкальных тем; звучание органных хоральных прелюдий в сцене отпевания Карла Плейшнера (3-я серия) образует стиливую параллель с «бахизмами», являющимися и здесь важным элементом оригинальной музыки Таривердиева. Но главное, пожалуй, состоит даже не в этом. В уже цитированной книге Т. Корганова и И. Фролова, посвященной проблемам киномузыки, авторы писали о том, что «музыкальный аксессуар следует считать типичным вспомогательным элементом, необходимой принадлежностью быта, а не подлинно драматургическим фактором»¹. Не будем вступать сейчас в теоретические споры. По-видимому, авторы правы в том отношении, что в реальной кинематографической практике чаще бывает именно так. Но для Таривердиева подобное отношение к мотивированной музыке совершенно не характерно. Напротив, он активно включает ее в процесс драматургического развития, выходя и здесь на уровень обобщения. Нередко начиная звучать внутри кадра, являясь сюжетно обусловленной, аксессуарная музыка перерастает затем рамки ситуации, мотивировавшей ее возникновение, обретает более глубокий смысл.

Вот только два примера. Штирлиц один в своем коттедже (4-я серия), он устроил себе выходной: ведь сегодня

¹ Корганов Т., Фролов И. Кино и музыка, с. 238.

праздник, его праздник — День Красной Армии. Как внутрикадровая звучит из репродуктора народная песня «Ах ты, степь широкая». Это весть с Родины. Лицо героя становится открытым, распрямляются складки на лбу, он выходит на крыльцо не в мундире, застегнутом на все пуговицы, как обычно, а в белоснежной рубашке, свободно развивающейся на ветру — Исаев счастлив. А народная песня все ширится, растет и постепенно переходит в мелодию «Песни о далекой Родине» — встреча, внутренняя встреча героя с Родиной состоялась.

Другой пример: Штирлиц и Шлаг едут к швейцарской границе (8-я серия). В машине по радио звучит голос Эдит Пиаф — она поет знаменитого «Милорда». И та экспрессия, то потрясающее ощущение трагизма, что идет от песни, внешне контрастирует со спокойным, поэтичным горным ландшафтом за окном автомобиля, а по сути, точно передает эмоциональную атмосферу эпизода, психологическое состояние героев, напряженность этого ответственного момента. Но и этим функция данной «цитаты» не исчерпывается. Она становится своеобразным музыкальным импульсом, и, подчиняясь этому импульсу, события на экране переносятся на несколько лет назад во Францию, где Штирлиц был накануне ее оккупации фашистами.

Подобные временные переключения достаточно часты в фильме, и в их создании, в более точной и наглядной их обозначенности большую роль также играет музыка. Помимо многочисленных цитат, о которых мы уже говорили, важное участие в этом принимает лаконичный тематический комплекс — это и есть второй музыкальный пласт, — представляющий собой равномерные удары литавр и барабана, к которым добавляются сухое пиццикато контрабасов и короткие реплики клавесина. Этот комплекс постоянно сопровождает документальный материал фильма, тайные ведомственные характеристики фашистов, иначе говоря, то, что для Штирлица составляет «информацию к размышлению». Функция данного тематического образования не однозначна. Прежде всего необходимо отметить важную конструктивную роль, которую оно играет, отделяя документальный материал от игрового, прошедшие события от настоящих. Но в этом комплексе заложено и определенное психологическое начало. Острые интонационные ходы, пульсирующие удары являются не только музыкальным символом «информации к размышлению», но и передают само размышление главного героя, когда от напряженнойнейшей мыслительной работы словно кровь начинает стучать в висках.

В таком звучании эта тема сближается с еще одной, составляющей третий музыкальный пласт фильма, определить которую можно как тему тревоги, мрачных предчувствий, опасности провала. Близки они и интонационно и по характеру инструментовки (контрабасы, ударные). Отличает же тему тревоги большая интенсивность развития, и, чем драматичнее складывается ситуация, чем большего нервного и умственного напряжения требует она от героя, тем активнее и динамичнее развивается данная тема. Яркие примеры ее интонационных преобразований: сцена ожидания Штирлицем встречи с Борманом (5-я серия) и эпизод засады гестаповцев в коттедже Штирлица (8-я серия). Но наиболее яркая кульминация — сцена Штирлица в гестаповской тюрьме (10-я серия). Он один в камере, на грани полного провала. Сейчас все зависит от того, сумеет ли он придумать убедительную версию, как его отпечатки пальцев оказались на чемодане с рацией русской радистки. И вся эта нечеловеческая по своей напряженности интеллектуальная работа передается развитием темы тревоги. Мелодическая линия заостряется, ломается, проходит на фоне диссонантных созвучий у электрооргана, дробится на отдельные звенья, из них складываются все новые и новые варианты:

68 [Настороженно]

Ионика

Ударные

Бас-гитара

Мы почти физически ощущаем процесс кристаллизации мысли. Но вот она сформировалась. Музыка замолкает, и герой произносит только одно слово: «стоп!», — но мы уже знаем, каких невиданных усилий стоило ему это «стоп», знаем и о том, что решение найдено. Обо всем этом рассказала музыка.



Микаэл Таривердиев, 1962 г.



С учителем Арамом Ильичом Хачатуряном,
1953 г.

На репетиции оперы «Кто ты?».
Учебный театр ГИТИСа, 1966 г.



В классе А. Хачатуряна.
Слева направо: А. Хачатурян, М. Таривердиев, И. Космачев





Работа над музыкой к спектаклю
в Театре им. Моссовета, 1968 г.



Исполнительница романсов М. Таривердиева
Е. Камбурова, 1967 г.



В Доме композиторов Ленинграда, 1970 г.



На выставке картин М. Сарьяна. Слева направо:
М. Сарьян, Ю. Силантьев, М. Таривердиев, Р. Тихомиров, 1970 г.

В жури телевизионного конкурса «Алло, мы ищем таланты...»



Донецк, 1974 г.



На авторском вечере
А. Вознесенского,
1974 г.





С исполнителями С. Тараненко и Г. Бесединой, 1976 г.

М. Фрадкин, А. Петров, М. Таривердиев
на пресс-конференции газеты «Асахи» в Токно, 1979 г.





М. Таривердиев, М. Фрадкин и А. Петров
в студии грамзаписи «Виктор» в Токио, 1979 г.

На одном из концертов, 1979 г.





М. Таривердиев и А. Пономарев — участники агитпоездки на БАМ, 1971 г.

С группой исполнителей, участников Фестиваля советской музыки в Сочи. Слева направо: Д. Дубинский, М. Таривердиев, Е. Комарова, Т. Никитина, С. Никитин, 1982 г.



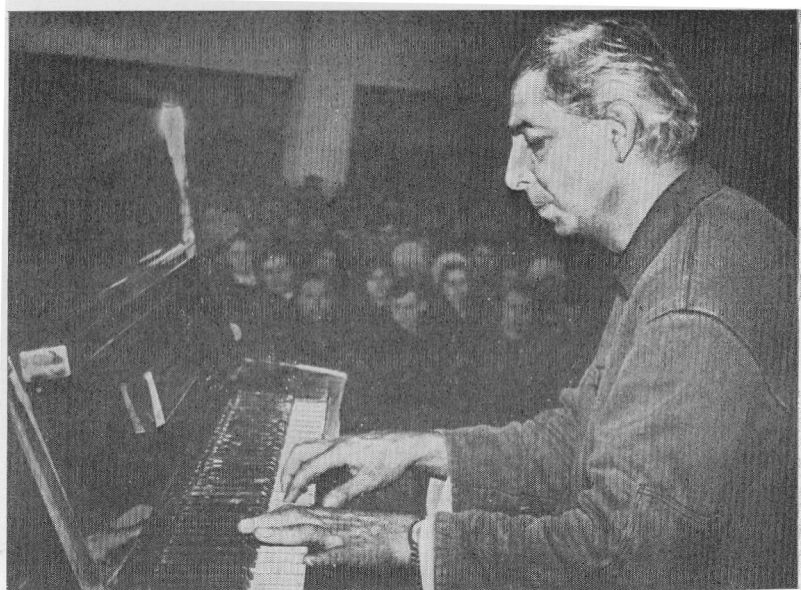
Работа над новым диском с трио «Меридиан»
на студии грамзаписи «Мелодия».
Слева направо: Н. Сметанин, Н. Лукашевич, В. Ситанов, 1982 г.





Выездной секретариат СК в городе Чебоксары.
Слева направо: М. Таривердиев, Я. Френкель,
А. Пахмутова, В. Казенин

Встреча со слушателями города Мыски Тюменской области, 1983 г.



В красном уголке шахтеров Донецка, 1974 г.

Перед спуском в шахту в Донецке, 1974 г.





С рабочими БАМа, 1981 г.





Микаэл Таривердиев, 1983 г.

Четвертый музыкальный пласт эмоционально контрастен только что рассмотренному третьему, даже в чем-то противоположен ему. Тревоге, сумрачности здесь противопоставлен светлый лиризм, безмятежный покой, радость отдохновения. В фильме он нередко связан с дорогой, движением, машиной. Ведь они — самые надежные друзья героя в этом враждебном мире, они предостерегают, охраняют его, дают возможность расслабиться, сесть за руль и провести несколько минут в лесу, хоть ненадолго вернуться к себе — от Штирлица к Исаеву. В то же время интонационно эта лирическая тема является не чем иным, как вариантом темы тревоги, только более мягким и плавным по мелодическому движению, диатонизированным, по-настоящему инструментованным (с преобладающей ролью скрипок):



И подобная тематическая связь не случайна. Она дает возможность зрителю за кажущимся покоем постоянно слышать подстерегающую опасность. Поэтому-то на развитии лирического варианта темы тревоги строится вся линия развития образа Плейшнера в 7-й и 9-й сериях. Музыка придает ей психологическую мотивированность. Плейшнер попал в Швейцарию, не знавшую войны, его пьянит сладкий воздух свободы, мрачные застенки Германии кажутся ему не более, чем страшным сном. Он полон безмятежных настроений, ждет от жизни только хорошего. И его состояние выражает эта широко льющаяся лирическая тема. Но своей явной связью с мотивом тревоги она говорит зрителю то, о чем забыл герой: что надо быть начеку, что

где-то рядом опасность. Плейшнер же поддался обманчивой атмосфере мира и покоя, и это привело его к провалу и гибели. Композитор часто балансирует на грани двух вариантов темы: сумрачно-тревожного и лирического (Шлаг переходит через границу — 8-я серия, сцена на вокзале, отъезд Кэт — 12-я серия), передавая сложную гамму чувств героев, усиливая психологизм их характеров.

Пятый музыкальный пласт фильма связан с «Песней о далекой Родине». Полная ласковой, мягкой лирики и одновременно щемяще-ностальгических настроений, она и раскрывает всю ту нежность, боль, острую тоску, которые вызывают в душе героя воспоминания о Родине:

[Не скоро]

70 *tr*

Я прощай, хоть не на - долго,

Грусть мо - я, ты по - кинь ме - ня

Режиссером были введены в фильм ряд эпизодов, отсутствовавших в сценарии, которые должны были приоткрыть зрителю тайные, спрятанные ото всех чувства героя: вот он следит за свободным полетом птиц, летящих на Родину, или вслушивается в звонкую тишину леса, почти такого же, как дома, в Подмоскowie, или, как в детстве, печет картошку. Но все эти сцены, не лишённые метафоричности, бессловесны и лишь намекают на тайну души героя. Песня же раскрывает ее впрямую, говорит о ней

открыто и сильно. Композитор вводит ее как один из центральных лейтмотивов фильма и не только в звучании голоса, но и в многочисленных инструментальных вариантах, интонационных, тембровых модификациях, заставляя звучать ее в моменты наивысших смысловых кульминаций.

Роберт РОЖДЕСТВЕНСКИЙ:

— Мне посчастливилось работать вместе с Таривердиевым над песнями для фильма «Семнадцать мгновений весны». Я считаю, что композитор и его музыка стали главными героями фильма наряду с прекрасными актерами Тихоновым, Броневым, Пляттом, Евстигнеевым, Табаковым. Собственно говоря, до прихода Таривердиева в картину в ее успехе еще можно было сомневаться. Доля его участия в создании психологизма, недетективности огромна. Герой фильма нигде не говорит о своей тоске, боли, но та щемящая нота, которая звучит в музыке и разворачивается огромно, мощно контрапунктом к сюжету, придает картине глубину и объемность.

Всем, кто видел фильм, памятна сцена свидания Исаева с женой (3 я серия). Небольшой кабачок, нарочито бытовая обстановка, бармен у стойки с напитками, слегка тахмелевские посетители. Герои сидят за разными столиками, безмолвная, как бы случайная встреча — ни жестом, ни словом пельзя выдать друг друга, говорят только глазами... и музыка (тема «Песни о далекой Родине»), пронзительная, эмоционально наполненная, передающая высочайший накал чувств — столько в ней нежности, чистоты, боли.

И наконец, шестой музыкальный пласт. Он также связан с песней — тревожной, мужественно-суровой песней «Мгновенья» на стихи Р. Рождественского:

71 [Не очень быстро]

Не ду-май о се-кун-дах свы-со-ка



Она тоже проходит в фильме как в вокальном, так и в инструментальном вариантах, трансформируется, обретая то более жесткий, строгий и чеканный облик, то, напротив, звучит тихо и нежно, приближаясь к лирическому ноктюрну (конец 8-й серии). Но драматургическая функция этого музыкального материала иная. Он, за отдельными исключениями, не имеет прямых связей с содержанием экранного действия, играет роль авторского обобщения, несет в себе более широкую философскую, нравственную идею всего произведения — это раздумье о человеческой жизни, о долге, о времени, и еще о сопряжении каждого человека с судьбой его Родины.

Вячеслав ТИХОНОВ:

— В фильме есть немало музыки, так или иначе связанной с происходящим на экране, с судьбой моего героя Исаева-Штирлица. Но есть и такая, которая точно прочувствована в материале картины, обогащает ее и одновременно перерастает ее значение. Такова песня «Мгновенья» Таривердиева и Рождественского. Она вышла за рамки фильма не только в том смысле, что обрела самостоятельную жизнь на эстраде или на радио, но и в более широком понимании: ведь она сама по себе говорит об очень многом, о чести, о человеческом долге, о том, как нужно прожить жизнь, она учит всему этому молодежь.

Фильм «Семнадцать мгновений весны» имел огромный успех. Миллионы зрителей, которых в течение двенадцати вечеров невозможно было оторвать от телеэкрана, сразу же приняли и полюбили картину, ее героев, ее музыку. В 1982 году, то есть почти через десять лет после созда-

ния фильма, когда на телевидении была введена рубрика «Фильм назвал зритель», предназначенная для повтора наиболее любимых картин, первым был показан сериал «Семнадцать мгновений весны» как собравший наибольшее число зрительских симпатий. В том же году создателям фильма были вручены высокие правительственные награды. Исполнителю главной роли В. Тихонову было присвоено звание Героя Социалистического Труда. Микаэл Таривердиев был награжден орденом Трудового Красного Знамени.

Обогащенный опытом работы над сериалом, Таривердиев вскоре же после завершения «Семнадцати мгновений» приступил к написанию музыки для восьмисерийного телевизионного фильма «Ольга Сергеевна» — картину ставил режиссер А. Прошкин по сценарию драматурга Э. Радзинского. Лента рассказывала о людях науки, о нравственных критериях их деятельности. В центре ее фабулы несколько лет жизни героини — талантливого ученого, ее счастливая научная, но нелегкая личная судьба. Главное, что привлекло композитора в работе над картиной, — это стремление ее создателей остро и прямо поставить более широкие современные этические проблемы: человек перед судом собственной памяти, личность с присущими ей субъективными представлениями и мир науки с его объективными и вечными законами, научная честность и житейская практичность. Здесь было над чем думать, было то подводное течение, без которого Таривердиеву становится практически не о чем писать, поскольку тавтология в картине, когда музыка лишь повторяет и дополняет изображаемое на экране, ему в корне чужда.

Работа над картиной была долгой и трудной. Достаточно сказать, что столь опытный композитор, как Таривердиев, имевший к тому времени за плечами около шестидесяти фильмов, писал музыку к «Ольге Сергеевне» не менее двух с половиной лет. Среди многочисленных линий, перекрещивающихся в картине, композитор далеко не сразу нашел те, где именно музыка смогла с наибольшей силой и полнотой донести до зрителя-слушателя свою проблему, не дублируя ни режиссера, ни актеров.

Александр ПРОШКИН

— Кино уже давно перешло на промышленные рельсы, и киномузыка стала частью этой машинерии — есть строгие сроки, графики, надо успевать. Таривердиев, при всем его огромном опыте и зна-

нии всех тонкостей кинопроизводства, совершенно не приспособлен к этому машинному существованию, к обычным производственным отношениям между режиссером и композитором, когда режиссер заказал, композитор просмотрел отснятые кадры и через несколько дней принес уже готовую музыку. Я понял, работая с ним над фильмом «Ольга Сергеевна», какой это для него болезненный и сложный процесс. Особенно труден первый этап вживания в материал. Пока такового не произойдет, пока материал в нем самом не вызовет каких-то тонких внутренних движений, результатов не будет. Все сроки летят, а музыки нет. Таривердиеву нужен очень сильный музыкальный толчок, и он обладает замечательным качеством дожидаться этого толчка. И тогда из-под его пера рождается музыка, которая входит в картину на правах одного из главных героев.

Сложность композиторской задачи состояла в «Ольге Сергеевне» еще и в том, что картина складывалась из многочисленных, различных по сюжетной направленности монтажных кусков, структура ее отличалась большой дробностью, линии, раскрывающие судьбы отдельных героев, развивались параллельно, подчас без видимой взаимосвязи и лишь в конце завершались единым финальным «аккордом». Музыка в этих условиях должна была способствовать композиционной организации фильма, цементированию его драматургии. Композитор избрал уже апробированный в «Семнадцати мгновениях» путь сквозного развертывания на протяжении всего сериала нескольких взаимодействующих музыкальных планов, индивидуализированных с точки зрения инструментовки и исполнительского состава.

Один из них более прямо связан с сюжетом, с судьбой главных героев, с узловыми моментами в их взаимоотношениях. Впрочем, говорить о дублировании, о музыке как сопровождении, существующей на «гомофонных» началах, не приходится и здесь. Так, в эпизоды достаточно жесткие с точки зрения происходящего на экране, драматически заостренные по сюжетной коллизии она вносит свою интонацию, атмосферу нежности, чистоты и благородства, и зритель начинает ощущать то, что составляет доминантные, пусть не всегда открыто и прямо выявленные качества главной героини. Характерно инструментован данный музыкальный план (этой стороне, начиная с ран-

них фильмов, композитор уделяет особое внимание) — исполнителем его является ансамбль скрипачей Большого театра СССР. Такова, в частности, покоряющая своим широким мелодическим разливом инструментальная ария:

72 *Adagio cantabile*

The musical score is presented in three systems. Each system contains a single treble clef staff for the melody and a grand staff (treble and bass clefs) for the piano accompaniment. The tempo is marked 'Adagio cantabile' and the dynamics are 'p' (piano). The first system begins with a treble clef and a piano dynamic. The second system features a triplet of eighth notes in the melody. The third system continues the melodic line with various rhythmic patterns and dynamics.

Второй план — излюбленные таривердиевские «классицизмы», инструментованные для небольшого камерного ансамбля с участием клавирина, своеобразно сочетающегося с виброфоном. Как обычно, композитор вводит их, стремясь перевести возникающие в фильме проблемы сегодняшнего дня на язык вечных нравственных истин, показать сопричастность героев ко всему, что происходит в окружающем их мире.

Третий план — это песни. Их в фильме три: «Тишины хочу» и «Не исчезай» на стихи А. Вознесенского и «Па-

мать» на стихи Д. Самойлова. Роль последней особенно велика. В фильме есть документально снятая сцена встречи ветеранов войны в День Победы. Для нее композитор и написал песню «Память». Любопытно, что положенное в ее основу стихотворение к теме войны отношения не имеет, — это, скорее, лирическая исповедь, память о любви. Вот что рассказал сам композитор в одном из своих интервью: «Когда делался фильм «Ольга Сергеевна», к которому я писал музыку, в поисках стихотворения для будущей песни обратились к замечательному поэту Давиду Самойлову. Но пока он писал что-то специально для фильма, мы пашли в его новой книге изумительное стихотворение «Память». Было тридцатилетие Победы. Я ездил по Москве вместе со съемочной группой, я видел людей, встречавшихся после долгих разлук, я видел их лица, их глаза. Это было удивительное впечатление, и, когда я писал песню «Память», вероятно, все это сказалося. Я не изменил в стихотворении Самойлова ни одной строчки. Но у меня получилось нечто совсем иное, чем было у поэта, — я писал о памяти войны. Самойлов очень удивился: «У меня ведь были стихи лирические — память о пережитом чувстве... Можно еще раз послушать?» Я сыграл еще и еще раз. Самойлов сказал: «Мне это очень нравится, хотя, по-моему, не имеет никакого отношения к тому, что я написал...» Повторяю, я не изменил ни слова!»¹. Таким образом, поместив стихотворение в контекст фильма, композитор уже одним этим наполнил его новым смыслом; но главное, он дал ему иное музыкальное толкование, в результате чего интимно-лирическое стихотворение превратилось в сдержанный, мужественный и немного грустный монолог-размышление:

7:3 Умеренно

Я за-рас-та-ю па-мя-тью, как

¹ Цит. по кн.: Петров А., Колесникова Н. Диалог о киномузыке. — М., 1982, с. 35—36.

ди...сом за-рас-та-ет пустошь, и

пти-цы па-мять по-ут-рам по-ют,

В сюжетном разворачивании картины военная тема дана лишь как эпизод, в музыке же она звучит как сквозной лейтмотив, привносит в фильм новое измерение, возвращая к событиям героического прошлого, становится своеобразным критерием оценки поступков и мыслей героев, их верности гражданскому долгу, их нравственной чистоты и достоинства.

Есть в «Ольге Сергеевне» еще один музыкальный пласт. Он не зафиксирован в партитуре, не имеет определенной смысловой направленности, но, начиная с фильма «Мой младший брат», присутствует во многих картинах Таривердиева — это его авторские импровизации на фортепиано, клавесине, челесте на темы фильма.

Александр ПРОШКИН:

— Мне было безумно интересно, как Таривердиев создавал свои импровизации. Он не готовился к ним заранее, это было его принципом, запись производилась в студии с первого и единственного исполнения. Их главную ценность и составляла спонтанность. Ряд эпизодов фильма делался так: я наговаривал композитору целый поток впечатлений, своих представлений о снимаемом материале, он сидел за инструментом и тут же начинал иг-

рать. Находившиеся рядом контрабасист и ударник должны были естественно войти в его импровизацию. Это напоминало настоящий джазовый джемсейшен, хотя к джазу прямого отношения не имело.

Казалось бы, музыка эта в «Ольге Сергеевне» сравнительно нейтральна по отношению к содержанию фильма, но она наполняет его особым ароматом, вносит некое поле нежности и лиризма, и без нее что-то неминуемо утерялось бы в эмоциональной атмосфере картины.

Музыкальное решение нового сериала стало еще одной большой удачей композитора. Музыка к фильму сразу же обрела популярность, самостоятельную жизнь, была записана на пластинку у нас в стране и за рубежом, а на международном конкурсе телевизионных фильмов в Лос-Анджелесе была удостоена специального приза.

Среди работ Таривердиева последних лет в жанре телевизионного фильма хочется остановиться еще на одном интересном, своеобразном произведении — это двухсерийная лента «Адам женится на Еве», снятая режиссером В. Титовым по комедии Р. Штраля. Пьеса немецкого драматурга по своей фабуле достаточно проста. Двое молодых людей решают пожениться, но вместо загса они попадают в суд, где прежде, чем зафиксировать их брак, им предлагают доказать подлинность и стойкость их чувств по всем законам юриспруденции, с участием прокурора, судьи, заседателей, адвоката. И в ходе этого судейского разбирательства молодые герои раскрывают свои нравственные представления, свое прошлое, мысли о будущем, отношение к семье, к любви, друг к другу. Пьеса построена во многом по водевильным законам: в ее ткани есть стихи, предназначенные для пения, предполагающие исполнение их самими персонажами. Но от такого решения постановщики фильма отказались.

Виктор ТИТОВ:

— Мне показалось, что в пьесе Штраля можно найти многоэтажность и построить на ее основе более сложное произведение, которое бы заставляло зрителя размышлять, расширяло круг его представлений, мир его добра, справедливости. Словом, нам хотелось сделать картину, которая, говоря о любви, затрагивала бы более сложные проблемы. Для этого нужно было отказаться от водевильности пьесы, от песенок, которые там предполага-

лись, и ввести вместо них совершенно иной музыкально-поэтический голос. Я обратился к Таривердиеву — он один из самых кинематографических композиторов из тех, кого мне доводилось встречать. Кроме того, он чрезвычайно одарен мелодическим талантом, ярко и рельефно ощущает интонацию до мельчайших частных частей, умеет музыкой раскрыть тончайшие оттенки чувств, ощущений, заложенных в поэтическом тексте. Литературной основой его музыки должны были стать сонеты Шекспира, которые именно такого отношения и требовали.

К сонетам Шекспира Таривердиев обращался еще на раннем этапе творчества, в студенческие годы, и уже тогда он стремился средствами музыки воссоздать возвышенный, обобщенный строй их лирики. Работая над музыкой к фильму, он нашел в сонетах Шекспира еще одно качество, которое помогло ему глубже понять их поэтику, а главное, осмыслить их место в драматургии картины. Композитор услышал в сонетах не непосредственное излияние чувства, не мгновенный, сиюминутный порыв сердца, а лирику особого рода, явившуюся плодом долгих и многотрудных раздумий, вылившуюся в ясные и стройные формы, в которых она предстает в виде извечных философских, нравственных истин. Такой лирике должна была соответствовать и особая музыкальная интонация — ясная, стройная, сдержанная. Найденная Таривердиевым, она стала выражением чувств человека, умудренного жизненным опытом, познавшего Любовь, верящего в Любовь, утвердившегося в бесконечных проявлениях Любви. И еще: есть в этой интонации удивительная теплота и доверительность, словно умный, взрослый человек, прошедший через многие жизненные испытания, открыто и просто делится самым сокровенным с каждым из героев фильма, с каждым из зрителей.

В таком ключе решены все восемь сонетов. И в то же время все они разные и имеют свою внутреннюю драматургическую последовательность, образующую, как это чаще всего и бывает в фильмах Таривердиева, контрапунктирующий голос по отношению к экранному действию. Пролог цикла — сонет «Увы, мой стих не блещет новизной» (см. пример 74).

Характер неспешного музыкального интонирования, тонко «инкрустированные» в ткань сопровождения «классицизмы», инструментальная импровизация в баховском стиле, наконец, само поэтическое резюме — «Все то же

74 Не спеша

Canto

У - вы мой стих не бле - щет но - виз - ной

P-но

Разно - образ - ем пе - ре - мен не ждан - ных не поис -

ка - ть ли мне тро - пы и - ной при - е - мов

M

но - вых, со - че - та - ний стран - ных

солнце ходит надо мной, но и оно не блещет новизной» — подчинены раскрытию главной проблемы, поднятой в фильме, которая уходит своими корнями в глубь веков, актуальна для всех времен. Звучание сонета естественно гармонирует с интерьером старинного особняка, где происходит действие, с изображением на стене плачущих Адама и Евы, словно сошедших со страниц библейской легенды, и в то же время оно контрастирует сугубо современному облику молодых героев, их ультрамодной и даже несколько экстравагантной одежде, их внешнему легкомыслию. Так с первых кадров фильма возникает контрапункт старинного и современного.

Есть в музыкальной драматургии фильма и своя завязка (сонет «Мешать соединенью двух сердец»), есть драматическая кульминация («Любовь слепа и нас лишает глаз»), есть скерцозное интермеццо — очаровательный, с оттенком доброй, слегка иронической улыбки сонет о курице (в фильме он самым неожиданным, внешне парадоксальным образом сочетается со сценой драки), есть лирический центр — сонет о любви («Люблю, но реже говорю об этом»), его тема является лейтмотивом всего фильма, есть, наконец, музыкальный эпилог — сонет об Адаме и Еве, который договаривает то, что не смог решить суд, оказавшийся несостоятельным в ведении «дела о любви»:

75 [Не очень быстро]

Canto

Р-но

Что ж, бу-ду жить при-ем-ля как усло-вие,

что ты вер-на, хоть ста-ла ты и-ной,

но тень люб-ви нам ка-жет-ся лю-бо-вью

не серд-цем, так гла-за. Ми будь со мной.

В итоге музыкальный «голос» обретает в фильме такую степень самостоятельности, что возникает ощущение постоянного присутствия еще одного персонажа, который на расстоянии наблюдает за происходящими событиями, комментирует их, вскрывает их подтекст, дает им свою оценку, заставляя зрителя еще раз задуматься не только над тем, что он видит на экране, но и, переводя проблему в более широкий временной план, над тем, каковы были проявления любви, скажем, триста лет назад, насколько столетия видоизменили их, и насколько они остаются незабываемыми во все эпохи. Роль этого «персонажа» в драматургии фильма оказалась настолько значительной, что постановщики решили вывести его на экран. Так, впервые за весь многолетний период работы в кино композитор (он же исполнитель сонетов) оказался не за кадром, а в кадре, крупным планом.

Виктор ТИТОВ:

— Музыка сонетов была написана до начала съемок и активно влияла на весь постановочный процесс. Была сделана черновая фонограмма, где сонеты пел сам композитор. Я познакомил с ней актеров, чтобы они точно знали, где, в каком

Эпизоде появляется тот или иной сюжет. Это должно было подсознательно повлиять на их игру. И действительно, когда Зиновий Гердт, Александр Калягин или Лена Цыплакова получали импульс от музыки Таривердиева, вся их психофизическая система, исполнительская манера перестраивались. И такая необычная ситуация подсказала единственно правильное решение, к которому мы пришли в конце работы над картиной: никто иной не сможет реально существовать в фильме, как только сам Микаэл Таривердиев. До этого мы хотели переписать черновую фонограмму с профессиональным певцом, но музыка оказалась столь авторской, а данное исполнение настолько привязанным к материалу, что именно эту, самую первую черновую запись было решено оставить в фильме, наложив на нее прозрачное звучание оркестра; в противном случае утерялась бы та искренность и первичность ощущения, которая в ней слышалась. Более того, у меня появилось твердое убеждение, что Таривердиев должен быть и в кадре. Никто другой не смог бы так органично войти в роль человека, который, останавливая действие, задавал бы зрителям вопросы от имени авторов, беседовал бы с ними умно, ненавязчиво, искренне. И именно благодаря этому доверительному разговору, благодаря музыке фильм наполнился глубоким философским смыслом, без которого картина нам была бы просто не нужна.

Когда автор пьесы Штраль смотрел наш фильм, я очень волновался, ведь его пьеса изменилась кардинально. Но он пришел в восторг и прежде всего от музыки, от того, насколько она раскрыла совершенно новый ракурс его пьесы, изменила угол зрения.

В таком активном вторжении в материал, в умении индивидуально, по-своему, очень лично прочесть его состоит одна из характерных особенностей художественного метода Таривердиева. Таков он в своих камерно-вокальных сочинениях в трактовке поэтического текста. Таков — в отношении к сценарному и экранному материалу в кино и на телевидении. Таков Таривердиев и в произведениях песенного жанра, большая часть которых и сошла с кино- и телеэкрана.

СЛОЖНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ПРОСТОГО ЖАНРА

Песня — один из самых массовых, демократических, самых общительных жанров, наиболее простых как по своей стилистике, форме, так и с точки зрения слушательского восприятия — без этого нарушилась бы ее природа, характер ее социального функционирования. И в то же время не будет преувеличением сказать, что песня — один из самых загадочных жанров, где за кажущейся простотой кроется целый комплекс сложных и во многом не решенных еще сегодня вопросов. В чем, например, причина живучести одних песен и стремительного старения других, казалось бы, не имеющих видимых отличий друг от друга? Как в условиях доминирования привычных, широко бытующих интонаций, ритмических формул проявляет себя индивидуальный почерк того или иного композитора? Каковы возможности и пределы обновления устоявшейся песенной стилистики, какова диалектика соотношения в ней традиционного и новаторского, простого и сложного? Как осуществляется миграция давно усвоенных массовым слушателем мотивов, как перерастают они в нечто качественно новое? Каковы формы синтеза поэтического и музыкального образов в песне? Эти и многие другие вопросы обретают особую остроту в последние два десятилетия, ставшие периодом активного поиска путей обновления песенного жанра, обогащения его содержания и стилистики. В русле этих исканий возникли многие талантливые произведения А. Островского и А. Пахмутовой, А. Петрова и В. Гаврилина, Д. Тухманова и Р. Паулса (перечень имен можно было бы продолжить). Одним из композиторов, стоявших у истоков этого процесса, и был Таривердиев.

Известность пришла к нему в конце 60-х — начале 70-х годов, когда с киноэкрана, с эстрады зазвучали его песни, сразу же пришедшие по душе миллионам кинозрителей и любителей музыки. Первые произведения незнакомому еще вчера композитора, созданные им в песенном жанре, такие, как «Золотые сумерки», «Бывает так», «Знакомая песенка», «Ты не печалься» были приняты и подхвачены слушателями. О Таривердиеве заговорили. Его музыка стала все чаще звучать на концертах, в радио- и телепередачах, к ней обратились многие популярные эстрадные исполнители. В 1963 году песни Таривердиева,

наряду с сочинениями А. Пахмутовой и А. Флярковского, были отмечены премией на Всесоюзном смотре творчества молодых композиторов. Вскоре Таривердиев стал лауреатом еще целого ряда песенных конкурсов и фестивалей, как Всесоюзных, так и международных, пластинки с его произведениями расходились огромными тиражами. Словом, успех — внезапный, стремительный — был очевиден. Позже композитор будет достаточно сдержанно отзываться о своих первых песенных опытах, а об одном из них — «Ты не печалься» из кинофильма «Большая руда» — он напишет: «Эту работу, ставшую, кажется, популярной, я считаю своей неудачей, потому что песня получилась не столько простой, сколько банальной и ее успех меня огорчает»¹.

Успех в области песни (шире — массовой музыки) — как эфемерен, как непрочен он часто бывает, как трудно порой отличить здесь победу от поражения! Кажалось бы, произведение завоевало популярность, обрело широкую эстрадную жизнь, попало в орбиту массовых средств пропаганды (радио, телевидение, пластинки). Ну разве не убедительная победа? Бывает, да, а бывает самое тяжкое поражение. Популярность, мода становятся хозяином положения, диктуют свои условия, и композитору не хватает творческой убежденности, чтобы противостоять им. Томимый пусть безотчетной, а иногда и осознаваемой жаждой известности, славы, он начинает ориентироваться на то, что звучит сегодня, что модно, создает сочинения по заготовленным кем-то ранее рецептам, воспроизводит привычные, многократно повторенные стереотипы, удовлетворяя властную потребность массовой аудитории вновь и вновь слышать знакомое и близкое, но теряя при этом самое дорогое, что есть в искусстве, — собственную индивидуальность.

В 60—70-е годы в нашей критике велась горячая полемика о состоянии современного песенного искусства. Многие видные советские музыковеды, композиторы в своих статьях, отмечая достижения в развитии жанра, критиковали низкое качество стихов, пошлость, халтуру, ремесленничество многих песенных поделок, невзыскательность, а подчас и дурной вкус в отборе интонаций. Но постепенно, в особенности по мере катастрофически быстрого распространения в нашей эстраде вокально-инстру-

¹ Таривердиев М. Фильм — это музыка. — Сов. экран, 1968, № 14, с. 4.

ментальных ансамблей с их ориентацией на «поп-музыку», на ритмы «биг-бита», на так называемый стиль «диско», все яснее стал вырисовываться главный и, пожалуй, наиболее опасный порок — стандартизация творческого процесса. Собственно говоря, творческим в точном смысле слова его и нельзя назвать, поскольку индивидуальный поиск здесь нивелируется, подменяется набором готовых формул. Любой выразительный элемент, подобно детали в детском конструкторе, может быть благополучно перенесен из одной композиции в другую, чьи-то обладавшие некогда первичной свежестью находки, будучи ввергнутыми в систему «поточного производства», теряют образную неповторимость, самобытность. Многократно тиражированные мощными техническими средствами современной массовой информации, они формируют слушательские вкусы, потребности. Образуется некий замкнутый круг, где воспроизводится то, что модно, а модно то, что воспроизводится. Чтобы выйти из этого круга, вести свою линию в искусстве, нужно обладать яркой индивидуальностью, немалым мужеством и волей, принципиальностью и устойчивостью творческих позиций и обязательно верой в слушателя, в его высокие культурогенные возможности.

Таривердиев оказался сполна наделен этим комплексом качеств. В одной из своих статей он писал: «В искусстве стандартизация просто пагубна... Музыкальный ширпотреб обладает какой-то поразительной способностью убивать индивидуальность. И зачастую мы видим, как тот или иной композитор, начиная работать по рецептам поп-жанра, теряет своеобразие, начинает выполнять заказ на ожидаемую от него развлекательность. А он не должен, не имеет права растворяться, потому что сама суть художника заключена в том, чтобы создавать для людей новое, неповторимое»¹. Эта убежденность была результатом собственных многотрудных творческих исканий. Она-то и позволила Таривердиеву, объективно оценив в свое время природу успеха его первых песенных опусов, милых, но достаточно традиционных, а подчас и действительно находящихся на грани банального, отойти от давно апробированных образов и средств и прийти к созданию песен-монологов, песен-размышлений, песен-романсов, песен-речитативов, песен-баллад. Композитор обратился

¹ Таривердиев М. Войти в страну прекрасного.— Комсомольская правда, 1979, 27 февр.

в них к подлинной, высокой поэзии, заговорил с массовым слушателем о больших и важных проблемах человеческой жизни на языке более сложном, интонационно обостренном, ритмически прихотливом, заключив эти новые темы и образы в нетрадиционные, далекие от чистой песенности формы.

Сегодня все названные разновидности песенного жанра с усложненной образностью и стилистикой обрели полноправную жизнь, широкое бытование. К ним обращаются многие современные композиторы, стремясь претворить их по-своему. Но в начале 60-х годов тенденция к радикальному обновлению жанра была нова и непривычна, следовать ей было нелегко, требовались выдержка, терпение, уверенность в правильности избранного пути. Принципы свои приходилось отстаивать с боем, сталкиваясь с непониманием, недоверием, а иногда и открыто враждебным отношением. Один из таких эпизодов весьма красочно описал сам композитор. Это было во время проведения традиционного московского Дня кино в Зеленом театре парка им. М. Горького. Таривердиев должен был исполнять там три песни-речитатива на стихи Г. Поженяна из кинофильма «Прощай». Когда композитор «сел к роялю и полупропел, полупродекламировал какие-то слова о том, что он другое дерево, что не хочет, чтобы с него сдирали кожу, сначала возник недоуменный ропот, а потом просто раздражающие крики: „Не надо больше!“, „Что это такое?“...» «Я бы, конечно, ушел сразу, — вспоминает он дальше, — но пути к отступлению были отрезаны — ведь я объявил три песни. И вот под это улюлюканье я все три песни спел»¹.

Это был далеко не единственный случай неприятия публикой нового, нетрадиционного жанра. Были и другие. Еще были письма. Они приходили в адрес музыкальных редакций и лично композитору, обидные, раздраженные, негодующе-вопрошающие: «Разве это песни?», «Где же здесь мелодия?», «Это что — футуризм в музыке?» Но композитор оставался верен себе, своим убеждениям и вопреки течениям моды настойчиво и целеустремленно отстаивал свое видение жанра. И когда принятые поначалу в штыки песни на стихи Поженяна нашли все же доступ к сердцам слушателей, а пластинка с их записью разошлась двухмиллионным тиражом, это была победа, и победа не мнимая, а подлинная.

¹ Таривердиев М. Профессия — композитор. — Московский комсомолец, 1979, 21 янв.

Александра ПАХМУТОВА:

— Я очень люблю музыку Таривердиева. Люблю за тонкость, за красоту, за искренность и свежесть. Его песни, возникшие на стыке двух жанров: собственно песенного и камерного, чрезвычайно интересны, но и трудны для массового восприятия. И вот заставить широкого слушателя повернуться к твоему сочинению, которое так непривычно и сложно — это задача не из легких. Таривердиеву удалось ее решить, и в этом я вижу одно из самых значительных его завоеваний.

Не «Ты не печалься» или «Знакомая песенка», а произведения именно такого рода, написанные на стихи Г. Поженяна, С. Кирсанова, Л. Ашкенази, Э. Хемингуэя, А. Вознесенского, и выделились своей сугубо таривердиевской интонацией. Именно они, будучи далекими от традиционных средств современной эстрадной песни, обрели широкую популярность и, кстати сказать, особенно среди молодежи, казалось бы, столь подверженной влияниям моды. Этот факт весьма поучителен и заслуживает самого пристального внимания.

Роберт РОЖДЕСТВЕНСКИЙ:

— Часто бывает так: появится песня, три-четыре месяца ее всюду поют, она звучит и на радио, и по телевидению, а потом проходит, как дождь. Никто сильно не радовался ее появлению и никто особо не огорчается, что она ушла. Популярность Таривердиева совсем другая — подлинная, настоящая и при этом нелегкая. Композитор прекрасно знает все современные течения, но не работает на потребу слушателя, не заискивает перед ним. Это не потому, что он считает себя выше слушателей, нет, — он всегда вместе с ними. Он стремится рассказать им о чем-то очень важном и всегда своем. Поэтому даже самые новые и необычные песни Таривердиева никогда не бывают нарочитыми. Просто композитор так думает и умеет выразить себя.

Песни Таривердиева выдвигают свои достаточно сложные и специфические проблемы. Главная из них состоит в том, что сочинения композитора, которые прямо или с известной степенью условности мы относим к песенному жанру и в которых так полно проявилась творческая самобытность Таривердиева, представляют собой явление синтетическое. Составляющие этого синтеза различны,

жанровый и стилевой диапазон их чрезвычайно широк: от оперы до самодеятельной гитарной песни, от русского бытового романса до элементов барочной музыки. Но в качестве основных каналов обогащения песни в творчестве Таривердиева должны быть выделены два. Первый — это аккумуляция песней приемов и средств, идущих от всевозможных разновидностей камерно-вокальной музыки. При этом иногда возникают такие формы сплава (например, в ряде вокальных сочинений на стихи М. Цветаевой или А. Вознесенского), что определить точно их принадлежность к камерному или песенному жанру вообще не представляется возможным, и все решает, в конечном счете, не произведения сами по себе, а манера их исполнения. Другим источником обновления песни является кинематограф и его младший собрат — телевидение. И дело здесь не только в том, что многие песни Таривердиева сошли с теле- и киноэкрана. Существеннее другое: они вобрали в себя некоторые присущие кинематографу черты поэтики и драматургии. На пересечении закономерностей камерно-вокальной музыки, киноискусства и песенного жанра (представленных, конечно же, в индивидуально-авторском преломлении) и возникли наиболее оригинальные и смелые произведения Таривердиева в интересующей нас области.

Связь с камерно-вокальной музыкой проявилась прежде всего в отборе композитором поэтического материала для своих песен и в отношении к нему. Как известно, существует так называемая песенная поэзия — либо изначально предназначенная для того, чтобы быть спетой, положенной на музыку, либо просто отвечающая необходимым требованиям песенного жанра. Поэзии этой свойствен определенный тип содержательности, тяготеющей к простоте, афористической точности выражения мысли, незашифрованности, концентрированности и обобщенности. Присуща ей и своя стилистика, лексика, синтаксис: квадратность размеров, ясная рифмованность строк, плавность, округлость строфы, уравновешенность ритмики. «Чем отличается стихотворение песенного склада, если отвлечься от его сюжетики, образов и сосредоточить внимание только на ритмической стороне? — пишет В. Васина-Гроссман. — Прежде всего совпадением синтаксических и ритмических граней: логической завершенностью строфы и даже строки, часто совпадающей с грамматическим предложением»¹.

¹ Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово. — М., 1972, с. 25.

Если обратиться с этой точки зрения к песням Таривердиева, то нетрудно заметить, что к песенной поэзии он обращается крайне редко. Собственно говоря, выбор Таривердиевым поэтических произведений для песен мало чем отличается от того, что имеет место в его вокальных циклах. Попытавшись одним словом определить поэтические пристрастия композитора, можно сказать, что в песне, как и в камерной музыке, его привлекает сложная поэзия. Сложная прежде всего с точки зрения образного содержания, отличающаяся особой смысловой емкостью, богатой метафоричностью, поднимающая большие и серьезные темы, наполненная множеством семантических обертонов, поэзия, по словам Таривердиева, «замешенная на дрожжах философской глубины»¹. Сложная и в смысле структуры, лексики, ритмики, на первый взгляд совсем мало пригодная для пения, подчас лишенная рифм, метрической регулярности, предельно прозаизированная: таковы, например, использованные Таривердиевым в его песнях «стихотворения в прозе» Людвиг Ашкенази, Эрнеста Хемингуэя.

Помимо указанных авторов назовем и других поэтов, чьи произведения получили претворение в песенном творчестве композитора — Марина Цветаева и Борис Пастернак, Михаил Светлов и Семен Кирсанов, Бэлла Ахмадулина и Евгений Евтушенко, Андрей Вознесенский и Роберт Рождественский. Перечень имен далеко не полный, но и так совершенно ясно — в песню приходит подлинная, высокая поэзия.

Роберт РОЖДЕСТВЕНСКИЙ:

— Замечательно, что Таривердиев имеет творческую смелость писать песни на стихи больших поэтов. Это очень непросто, требует исключительного вкуса, такта, по-рыцарски бережного отношения к ткани стиха, умения музыкально дополнить и развить его. И Таривердиеву это удается. Удается, потому что для него это не форма защиты, не желание, «ухватившись за ногу классика», добиться популярности (скорее напротив, благодаря его песням многие стихи, интересные для узкого круга любителей, обрели массовую известность), для него это естественная и прекрасная потребность.

¹ Таривердиев М. Песня — дверь в музыку. — Коммунист, 1976, 16 мая.

Галина БЕСЕДИНА:

— Я считаю, что Таривердиев делает великое дело, обращаясь к поэтической классике, к крупным поэтам-современникам. Песни его обладают большим воспитательным воздействием. Они обрели широчайшую популярность. Нам приходилось исполнять их в самых разных городах, поселках, селах, и везде их встречали как старых, добрых знакомых, а молодежь слушала с особенным вниманием. По реакции зала, по запискам, которые мы получали, было видно, что слушатели уже прекрасно знают и сами песни, и стихи, на которые они написаны. В отличие от бесчисленных ВИА, так часто исполняющих песенные поделки без мысли, без темы, каждое сочинение Таривердиева — это яркий и глубокий поэтический образ, это всегда новое познание, новое открытие.

Обращение композитора к сложной современной поэзии обусловило обновление интонационного строя его песен. Стихи, богатые прихотливыми ассоциативными ходами, ассонансами, необычными рифмами (или вообще лишенные их), не могли уложиться в «прокрустово ложе» традиционной песенной мелодики. Здесь требовался иной мелодический стиль, способный гибко следовать за поэтической мыслью, за манерой произнесения стиха. Сама задача такого рода была ближе специфике камерно-вокального жанра, нежели песенного. А. Сохор, размышляя о жанровых отличиях песни и романса, писал о том, что в песне «музыка проходит мимо детального раскрытия текста от строфы к строфе», а потому «в обобщенности образного воплощения и состоит специфика песни»; в романсе же, в особенности написанном в сквозной форме, напротив, «новому тексту постоянно соответствует новая музыка», а следовательно, «специфика романса — в индивидуализации образного воплощения»¹. Таривердиев и в песне идет по пути индивидуализации, детализации текста, повышенного внимания к слову, что естественно влечет за собой усиление декламационного начала; музыка как бы непосредственно «выводится» из живой разговорной речи.

Наиболее открыто это проявляется в песнях-речитативах на стихи С. Кирсанова, Г. Поженяна, Э. Хемингуэя,

¹ Сохор А. Романс и песня. — Сов. музыка, 1959, № 9, с. 9.

Л. Ашкенази, где максимальная приближенность к говору, подчеркнутая авторскими ремарками — «рассказывающая», «шепотом», «почти проговаривая», «напряженно выговаривая каждое слово», predeterminedена прозаической структурой самих стихотворений. Вот, как пример, одно из стихотворений Л. Ашкенази, которое вполне можно было бы представить в прозаическом прочтении:

В один прекрасный день человек узнает, что он представляет собой. Поколение начинает носить ковбойку, или «конский хвост», или томик Рембо, или гитару и кеды... (и т. д.)

Или другой, близкий по степени прозаизации пример — стихотворение Г. Поженяна «Я такое дерево»:

Ты хочешь, чтобы я был, как ель, зеленый,
всегда зеленый, зимой и осенью.
Ты хочешь, чтобы я был гибкий, как ива,
Чтобы я мог, не разгибаясь, гнуться...

И Таривердиев, чутко следуя за особенностями стихов, строит мелодическую линию своих песен на основе сдержанного, весьма аскетичного, «сухого» речитирования:

76 [Энергично]

По-ко-ле-ни-е на-чи-на-ет но-сить ков-бой-ку, и-ли: кон-ский хвост,

76 [Почти проговаривая] (свободно)

Ты хочешь, что-бы я был как ель зе-ле-ный

tr (ритм жесткий)

все - гда зе - ле - ный зи - мой и о - сень - ю.

Ты хо - чешь, что - бы я был гиб - кий, как и - ва ,

что - бы я мгн не - раз - ги - ба - ясь гнуть - ся.

Очень важную роль играет здесь тип ритмической организации мелодии, пришедший в песню также из камерно-вокальной музыки композитора, отличающийся гибкой изменчивостью, свободой, отходом от песенной «квадратности». И подобно тому, как было в циклах на стихи Маяковского или Ахмадулиной, композитор, дробя мелодическую линию многочисленными паузами, стремится весомо и акцентно подать поэтическую мысль, выделить в стихотворении каждое предложение, фразу, отдельные ключевые слова.

Так построена, например, вокальная партия в песне «Ты уходишь, как поезд» (ст. Е. Евтушенко). Обилием как логических, так и эмоциональных цезур композитор подчеркивает важность тех или иных участков текста, в особенности же ударных слов: «поздно» и «поезд». Кроме

того, прерывистость мелодии, ее короткое дыхание индивидуализируют образ, передают взволнованность, нервную возбужденность речи героя произведения, приближая песню к типу лирико-драматического монолога:

77 Не очень быстро

Поздно, мне лю_бить те_бя по_здно, ты у_хо_дишь, как
по_езд, по_езд, по..езд, но_езд,
И о_дни на пер_ро_не дождь и я.

Елена КАМБУРОВА:

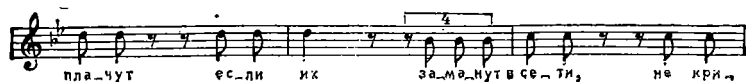
— Для меня как исполнительницы очень важно в песнях Таривердиева то, что в них всегда слову свободно дышится; это связано в значительной степени с его ритмическим чувством в подаче слова. Как это ни странно, у многих композиторов это часто бывает не так, и исполнителю приходится исхитряться, чтобы слово прозвучало. У Таривердиева я впервые ощутила такую объемность его звучания, такое уважительное к нему отношение. Он прокладывает русло речевым интонациям, музыкально решает каждую фразу, знаки препинания: запятые, точки, многоточия. В этом одна из главных черт песенного стиля композитора, и идет она от точного прочтения стихов. Таривердиев музыкально интерпретирует их, как драматический актер, и психологически настраивается на последующее исполнение их не просто певцом, но обязательно драматическим актером. Кстати, он сам их поет именно в такой манере.

Эта полунапевная, полуразговорная манера, тесная связь музыкальной и речевой интонаций, тон доверительной беседы создают эффект общительности, который в более традиционных песнях достигается простотой, напевностью, легкой запоминаемостью мелодии. И все же проблема от этого не снимается: при всем усложнении



Немаловажно, что эта мелодическая фраза высвечивает ключевые слова: «друзей моих медлительный уход» (в первом куплете) и «друзей моих прекрасные черты» (в последнем), концентрируя в себе всю ту нежность и боль, с какой героиня обращается к уходящим из ее жизни людям.

Точно также в песне-речитативе «Дельфины» (ст. Г. Поженяна) широким мелодическим ходом подчеркивается поэтическая фраза, обращающая слушателя к теме детства, важной в данной песне и особенно в контексте фильма «Прощай» (о чем мы уже говорили):



Иногда песенные обороты прорастают сквозь декламационную основу на протяжении всего произведения, расширяя свой временной и звуковысотный диапазон и выливаясь в широкую мелодическую кульминацию. Так

построена песня «Память» (ст. Д. Самойлова). Начинается она как сдержанная декламация, как размышление вслух, негромкий разговор со слушателем. Мелодия словно остановилась на одном звуке, лишь изредка захватывая соседний, отстоящий на полтона. Но уже в конце первой фразы на словах «по утрам поют» возникает более широкий мелодический ход:

[Умеренно]

Я за-рас-та-ю па-мя-тью, как ле-сом за-рас-та-ет
лу-стошь, и пти-цы па-мять по-ут-рам по-ют,

Во второй поэтической строфе он разрастается в песенную фразу, представляющую собой мелодическую волну:

И в э- том од-но-крат-ность бы-ти-
я и од-но-крат-ность у-то-ле-нья жа-жды,

Затем мелодическая линия становится еще шире, распевнее и обобщеннее, на смену мелкому интонационному штриху приходит более крупный и лапидарный, а весь последний, завершающий раздел проходит на одном дыхании как эмоциональный и смысловой итог-кульминация, усиленный к тому же двукратным повторением. Так, в условиях песенного жанра с присущей ему расчлененностью на куплеты, их замкнутостью и завершенностью в произведениях Таривердиева (мы еще не раз будем это наблюдать) проявляет себя логика сквозного драматургического развития — качество, также пришедшее в песню из камерно-вокальных сочинений композитора.

По-иному соотносятся песенность и декламационность в песне «Мне нравится, что вы больны не мной»

(ст. М. Цветаевой). Каждая ее интонация напевная, простая и знакомая, а мелодия в целом далека от чисто песенной. В ней ощущается внимательное вслушивание в характер произнесения стиха: короткие, разной длины фразы, расчлененные паузами, свободный, изменчивый ритм, идущий от разговорной манеры, — все это скорее характерно для романса-монолог с присущей ему интонационной детализацией:

81 Умеренно

Мне нра-вит-ся, что вы боль-ны не мно-ю. Мне нра-вит-ся, что я больна не ва-ми, что нико-гда тя-же-лый шар земной не у-плы-вет под на-ши-ми но-га-ми.

По мере развития речевая природа интонирования, поначалу завуалированная песенностью слагаемых элементов, все более обнажается и приводит в среднем разделе к откровенному речитированию на одном звуке:

82

Спа-си-бо вам и серд-цем и ду-шой за то, что вы ме-ня, не зна-я са-ми, так лю-би-те,

Интересно с точки зрения интонационного содержания решены песни на стихи Р. Рождественского из фильма «Семнадцать мгновений весны». Одна из них — «Мгно-

весьма сложный интонационно-жанровый сплав, и в этом секрет большой смысловой и эмоциональной емкости произведения. Песня складывается из коротких, рубленых фраз, имеющих ясно выраженную речевую природу, связанных с интонациями возгласов-призывов, что подчеркивается ямбическими восходящими квартовыми ходами. В то же время, если представить вокальную партию без расчленяющих ее пауз, она сложится в плавную и закругленную мелодическую волну¹:

83 Не очень быстро

Не ду-май о се-кун-дах свысо-ка,

На-ступитере-мя, сампой-мещь, на-верно-е,

Сви-стят о-ни, как пу-ли у вис-ка,

МГНО-ве-ни-я, МГНО-ве-ни-я, МГНО-ве-ни-я,

Подобная интонационная разноплановость в значительной мере обусловлена жанровой неоднозначностью песни. Активные, призывные мотивы, придающие произведению открытую публицистичность, связывают его с ритмоинтонациями марша, с традицией «песен-манифестов». В то же время все более явственно прорастающие в мелодии секундовые интонации, опора на минорную сексту лада уходят своими истоками в жанр лирического романса. Героическое таким образом тесно переплетается в песне с лирико-интимным, что так в природе дарования композитора.

¹ По меткому наблюдению В. Зака, в его книге «О мелодике массовой песни», созданию мягкости, «плавности перерастания лирических мотивов» здесь способствует то обстоятельство, что «соединение первой и второй фраз подкреплено двойной формой связи: «повторность начал» плюс равноступенный переход» (М., 1979, с. 149).

«Песня о далекой Родине» отличается более широким мелодическим дыханием. Вокальная партия разворачивается плавно и неспешно, в пластике ее мелодического рисунка, в мягких секвентных ниспаданиях можно услышать связи с традицией лирического тематизма Чайковского, Рахманинова. Непрерывности мелодического тока способствует полифоническая природа темы: она построена по типу скрытого двухголосия, где каждый из голосов образует свою линию, основанную на малосекундовом нисходящем движении:

Не скоро
в а тр

Я про-шу, хоть не на - дол-го,
грусть мо-я, ты по-кинь ме-ня!
об - ла-ком, си-зим об - ла-ком

В то же время нетрудно заметить, что основная интонационная ячейка, из которой вырастает тема и которая постоянно обновляется вариантно, имеет речевое происхождение. Ее можно определить как «мотив мольбы», что конкретизируется и начальной поэтической фразой: «Я прошу», и последующими оборотами, также связанными с обращением-просьбой: «Грусть моя, ты покинь меня, «берег мой, покажись вдали», «ты, гроза, напои меня». Таким образом, песенность и здесь формируется на декламационной основе, а в результате рождается своего рода «говорящая мелодия», или, по определению Мусоргского, «мелодия, творимая говором человеческим».

В сочетании простого и сложного в таривердиевских песнях важную роль играет и метроритмический фактор. Здесь мы также наблюдаем тонкое взаимодействие чисто песенных принципов и иных, осложненных воздействием камерно-вокальной музыки. С одной стороны, это тяготение к квадратности, к периодичной повторяемости фраз, предложений, к совпадению метрических и синтаксических цезур, с другой — свобода, частая смена ритмических формул, направленная на детализацию текста, непредска-

зуемость обновления метроритмического рисунка. При чем обе эти тенденции, как правило, действуют параллельно, и на их взаимоотношении складывается своеобразная ритмическая драматургия.

Рассмотрим с этой точки зрения строение первой строфы в песне «У зеркала» (ст. М. Цветаевой). В стихотворении она представляет собой четверостишие, складывающееся из четырех равномасштабных строк. Но, при общей равномерности, ритмическое строение каждой из строк необыкновенно гибко и мобильно. Здесь можно увидеть фактически все основные разновидности стоп — от ямба до анапеста. Приведем стихотворную строфу и ее ритмическую схему:

Хочу у зеркала, где муть и сон туманящий,
Я выпытать, куда вам путь, и где пристанище.
Я вижу мачты корабля, и вы на палубе.
Вы в дыме поезда: поля в вечерней жалобе.

○ 1 | ○ 1 ○ ○ | ○ 1 | ○ 1 | ○ 1 ○ ○

○ 1 ○ ○ | ○ 1 | ○ 1 | ○ 1 | ○ 1 ○ ○

○ 1 ○ | 1 ○ | ○ ○ 1 | ○ 1 | ○ 1 ○ ○

○ 1 ○ | 1 ○ ○ | ○ 1 | ○ 1 ○ | 1 ○ ○

Таривердиев чутким поэтическим слухом улавливает это сочетание равномерности в масштабах более крупных построений и изменчивости мелких структурных единиц. Соответственно этому он строит период из четырех фраз по типу пары периодичностей. Такая структура одна из самых характерных для песенных куплетов (напомним хрестоматийный пример построения по типу: а, а—b, b—песня «Во поле береза стояла»). Но внутри фраз он изменяет метр, чередуя трехдольность и двухдольность:

я5 Не очень быстро.

Хочу у зеркала, где муть и сон туманящий, я

Музыкальный фрагмент с нотами и текстом: **вы_ пы_тать, ку_да вам путь и гдѣ при_ста_ни_ще.**

Кроме того, постоянно обновляются ритмоформулы мотивов. Так, третья фраза состоит из четырех мотивов и все различные: здесь и равномерное движение четвертями, и синкопа, и пунктир:

86 [Не очень быстро]

Музыкальный фрагмент с нотами и текстом: **Я ви_жу? ма_чта ко_раб_ля и вы на па_лу_бе.**

В песне «Эхо» (ст. А. Вознесенского) метроритмическая регулярность и изменчивость ритмического рисунка даны одновременно. Вокальная партия строится по типу свободной, лишенной ритмической упорядоченности прозаизированной речи; у фортепиано, напротив, остигатоно выдерживается единая ритмическая формула:

87 [Не очень быстро]

Музыкальный фрагмент с нотами и текстом: **Не воз_вра_щай_тесь к бы_лым воз_люблен_ным бы_лых воз_люблен_ных на све_те нет!**

От куплета к куплету она еще более выравнивается, превращается в равномерную триольность и начинает оказывать воздействие на вокальную партию. Линия голоса ритмически смягчается, укрупняются длительности, на смену коротким обрывистым репликам приходят более протяженные фразы — достаточно сравнить тему в первом куплете с ее вариантом в последнем:

88 [Не очень быстро]

Не по-ри-дай-те сво-их воз-

люб-лен-ных бы-лых возлюблен-ных на-

све-те нет

Таким образом, на ритмическом так же, как и на интонационном уровне мы наблюдаем в песнях Таривердиева тенденцию к сквозному развитию. Это еще одно проявление воздействия на них камерно-вокального жанра. Для традиционной песни с ее склонностью к обобщенному омузыкаливанью текста, когда нескольким поэтическим образам (чаще всего близким друг другу) соответствует

один музыкальный, свойственно куплетное строение. Более сложные композиционные решения, являющиеся результатом индивидуализированного прочтения текста (нередко содержащего значительные образные контрасты), — это прерогатива камерно-вокальной музыки.

Среди песен Таривердиева есть такие, где он полностью отходит от куплетности, строя музыкальную композицию как единое, неделимое целое. Это характерно для некоторых песен-речитативов на стихи Л. Ашкенази, Г. Поженяна с присущей им детализацией образного содержания и манеры произнесения текста. Но чаще композитор сохраняет куплетность как сущностный признак песенного жанра, но подвергает ее столь значительным модификациям, что в итоге на ее основе рождаются иные структуры.

Так построена песня «Со мною вот что происходит» (ст. Е. Евтушенко). Ее первые два куплета почти идентичны: второй является ритмическим вариантом первого, и его отличия обусловлены ритмом стиха. Но в конце второго куплета возникает новый интонационный оборот, который сразу же обращает на себя внимание, поскольку он дан в кульминационной точке и отмечен большим эмоциональным напряжением:

$\text{я}^{\text{а}}$ [Умеренно.]

И наш раздор не-объясним, мы дол-го му-ча-емся сним.

$\text{я}^{\text{б}}$ Умеренно

Та, у ко-то-рой я украден, вот-местку то-же ста-нет красть!

Кроме того, первый куплет заканчивается тоникой, мелодия второго приводит к неустойчивой второй ступени и сразу же без перерыва переходит в третий куплет. Возникает ощущение нагнетания, роста экспрессии, более сжатой и концентрированной выразительности. Третий куплет вносит более радикальные изменения, расширяется звуковой диапазон, усиливается тонально-гармоническая динамика, и в кульминации возникает новый мелодический материал — полная драматизма, долго сдерживаемой, но прорвавшейся, наконец, боли тема:

89 [Умеренно.]

О, сколько нер-ных и не-нуж-ных свя-зей!

На этой кульминации, собственно, и можно было бы закончить произведение (ею завершается стихотворение Евтушенко), но тогда нарушилось бы жанровое равновесие, произошла бы необратимая модуляция от песни к романсу. Таривердиев же возвращает слушателя в исходный жанр — он повторяет начальное четверостишие, а вместе с ним и музыку первого куплета. В итоге складывается форма, балансирующая между куплетностью и трехчастностью с динамизированной, контрастной серединой.

Обратим внимание и на то, что этот контрастный раздел высвечивает ключевые слова стихотворения, а своим драматическим прорывом вносит элемент театральности. Это и не удивительно. Большинство песен Таривердиева, в том числе и рассмотренные выше, возникли как составляющие драматических произведений (в театре, в кино, на телевидении) и естественно испытали на себе их влияние. Поэтому так часто они обретают черты монолога. Поэтому же некоторые песни рождают ощущение наличия зрительного ряда, и важную роль в этом также играет характер их композиционного решения.

Песня «Никого не будет в доме» (ст. Б. Пастернака) решена в подчеркнуто песенной манере (применительно к

произведениям Гаривердиева такая фраза отнюдь не является тавтологией): простая, непритязательная мелодия, сопровождение в духе гитарного аккомпанемента:

90 Живо *tr*

Ни-ко-го не бу-дет в до-ме

кро-ме су-ме-рек. О-дин

В прямом соответствии с этим находится и форма: первые три куплета почти «дословно» повторяют друг друга. У слушателя создается инерция неизменной куплетности. И тем неожиданнее воспринимается четвертая строфа, в которой в корне преобразуется музыкальный материал, появляется выразительная речитация, дробная ритмика, новая тональность (ми минор после господствующего в предшествующих куплетах си минора):

- 91 [Живо] *mf*

Но не-ждан-но по порть-е-ре про-бе-жит втор-же-нья дрожь.

Возникает ярко театральный эффект вторжения, точно передающий характер поэтического образа: «но неожиданно

по портюре пробежит вторженья дрожь». Композитор схватывает миг, стремится музыкально зафиксировать его, анеллируя не только к слуховым, но и к зрительным представлениям слушателя. А дальше в стихотворении Пастернака продолжается развитие этого образа, его конкретизация, описание: «ты появишься у двери в чем-то белом без причуд...». Композитор же, вскрывая поэтический подтекст, создает ощущение мимолетности возникшего видения. Возвращением к начальному музыкальному материалу он рисует столь же внезапное исчезновение образа, как и появление, подчеркивает его иллюзорность, эфемерную призрачность (тема, чрезвычайно характерная для камерно-вокальных произведений композитора, вспомним «Акварели» или цикл на стихи Е. Винокурова).

Усиление зрительного начала — не единственное качество, позволяющее говорить о воздействии на песни Таривердиева синтетических жанров и, прежде всего, кино. Мысль, высказанную в начале главы о том, что песенные сочинения композитора возникают на пересечении принципов камерно-вокальной музыки и киноискусства, пожалуй, лучше всего подтвердить анализом песен еще в одном ракурсе. Здесь мы вплотную подходим к имеющей принципиальную важность проблеме соотношения в них вокального и инструментального начал. Уже при первом взгляде на песни Таривердиева сразу же обращаешь внимание на развитость их фортепианной партии¹, на ее фактурное разнообразие, богатство гармонических красок, широкое использование полифонии, и все это, безусловно, свидетельствует о влиянии более сложных вокальных форм. Но специфика трактовки композитором фортепианной партии состоит не просто в ее усложнении, а прежде всего в той роли, которую она играет в драматургии песни, в характере взаимоотношения ее с линией голоса.

Обратимся к одному из самых первых оригинальных произведений композитора в этом жанре — песне-речитативу «Твои глаза» (ст. С. Кирсанова). Мелодия ее подчеркнута разговорна, развивается свободно и непринужденно, гибко следуя за естественной, прозаизированной речью. В то же время в самом стихотворении есть нечто, выводящее его из сферы обыденного, — неожиданные сравнения, смелые метафоры:

Понимаешь, твои глаза —
Двух земный полушарий карта,

¹ Мы рассматриваем песни в клавирном варианте, но все сказанное в равной мере относится и к их ансамблевому исполнению.

Ты когда закрываешь их,
Погружается на ночь экватор.

И именно партия фортепиано вносит этот необычный, романтический колорит: последования из разбухших аккордовых комплексов от септ- до ундецимаккордов, сложные альтерированные созвучия, внедренные в вертикаль неаккордовые звуки, элементы политональности и в целом большая роль колористической гармонии — все это погружает в мир, полный загадочности и фантастики:

92 [Сдержанно]

По-ни-ма-ешь, твои глаза

Иначе говоря, фортепианная партия создает свой самостоятельный образно-смысловой план, который развивается параллельно с линией голоса, выдержанной в простой и доверительной манере. Во многих последующих песнях композитора этот эффект двуплановости еще более усиливается. Основание для него Таривердиев находит в тексте, а еще чаще в подтексте избранного им стихотворения. В последнем случае видимые, лежащие на поверхности связи между поэтическим образом и образом, заключенным в фортепианной партии, могут отсутствовать, два плана разворачиваются как бы независимо друг от друга. И подобно тому как в фильмах Таривердиев стремится создать полифонию экранного действия и музыкального ряда, в песнях аналогичную роль выполняют поэтический текст и инструментальное развитие. Сам композитор пишет об этом так: «Я не стараюсь раскрыть смысл стихотворения, 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»¹. Иными словами, опять же, как и в кино, между различными образно-смысловыми «рядами» при их кажу-

¹ Таривердиев М. Из беседы с композитором. — Муз. жизнь, 1978, № 18, с. 19.

щейся взаимной необусловленности возникают глубинные контакты, но не прямые, а ассоциативно опосредованные, не «гомофонные» — по вертикали, а «полифонические», то есть такие, где поэтический и музыкальный «голоса» ведут каждый свою линию, но, складываясь в сознании слушателя в единое целое, формируют одну общую идею.

Проиллюстрируем сказанное на примере песни «Я ей прямо так и сказал» (ст. Л. Ашкенази)¹. Текст произведения нарочито бытовой — это повседневная житейская драма любви молодой девушки к женатому человеку, и рассказ о ней ведется в подчеркнуто прозаическом тоне:

Я ей прямо так и сказал:
Об этом, Верок, не может быть и речи,
Он же женатый человек.
А она все плакала, все плакала.

В таком же ключе он интонируется и вокально. Параллельно с этим в партии фортепиано возникает самостоятельный образ, стилистически выдержанный в духе баховских полифонических пьес:

93. Не очень быстро.

p строго, классично

trill

Эта возвышенная и строгая классическая музыка контрастно контрапунктирует с вокальной партией, представляющей собой гибкое, взволнованное речитирование, раскрывает высокий этический подтекст произведения. Композитор сталкивает поэзию и прозу жизни, стремится увидеть в будничной, приземленной коллизии подлинную духовность и благородство, раскрывает нравственную красоту и чистоту героини произведения.

¹ Как и ко многим другим аналогичным произведениям Таривердиева, применение жанрового определения «песня» здесь достаточно условно. Сам автор назвал сочинения на стихи Ашкенази «вокальными повеллами».

Примеры подобной двуплановости с применением «классицизмов» можно было бы продолжить, мы встречаемся с ними и в других «вокальных новеллах» на стихи Ашкенази, в песнях на стихи Поженяна, Вознесенского, Хемингуэя (к некоторым из них нам еще предстоит обращаться). Здесь же подчеркнем, что их использование, как правило, связано со стремлением композитора вырваться за рамки обыденного в мир возвышенной, поэтической образности. И в этом стремлении, заявившем о себе еще в цикле на стихи Маяковского (вспомним: «Я сразу смазал карту будня, плеснувши краску из стакана»), проявляется романтическая направленность всего таривердиевского творчества.

Поэтому естественным для него было появление таких песен, как «Маленький принц» (ст. Н. Добронравова) с ее удивительной чистотой, прозрачностью, устремленностью ввысь, в страну звезд, света и доброты, или «Музыка» (ст. В. Орлова), где прямо возникают реминисценции романтического стиля — интонации фортепианных произведений Шопена, отголоски его Первой баллады.

Характерный таривердиевский тип интонирования с короткими выразительными фразами, способствующими акцентной, выпуклой подаче отдельных поэтических оборотов, предложений, слов, и элементы шопеновского стиля: широкая кантилена, группетное кружение, переходящее в плавное мелодическое ниспадание, — также образуют полифонию двух планов. Они не контрастны друг другу, и тем не менее появление в вокальной партии второго (шопеновского) плана композитор выделяет ремаркой, которая призвана подчеркнуть пространственный эффект: «очень тихо, как бы издалека». Линии голоса и фортепиано постоянно взаимодействуют, то сливаясь, то мягко переходя одна в другую, то образуя выразительный, вдохновенный мелодический дуэт:

94. [Не очень быстро] (очень тихо, как бы издалека)

(Па - ра, па_ра_па_та, нам - па - та - ра - па,

рам-ла-та, па-за-лам па-ра - ра - это му-зы-ка!

Песни Таривердиева — явление ярко новаторское еще в одном отношении. Как правило, песенный жанр был достаточно нейтрален в передаче индивидуальной, стилиевой манеры того или иного поэта. Впрочем, в этом и не было особой необходимости, поскольку песня, в основном, обходила большую философскую поэзию. Таривердиев, много и плодотворно работая в области камерно-вокальной музыки, всегда стремился проникнуть в глубь поэтического стиля избранного им автора, найти музыкальное решение, которое бы не только раскрывало собственную композиторскую концепцию, но и передавало бы своеобразие образного видения мира поэта, его индивидуальную интонацию и даже его манеру чтения. Поэтому так отличны друг от друга «Акварели» на стихи японских поэтов и цикл на стихи Маяковского, романсы на стихи Винокурова и Ахмадулиной. И это свое тонкое поэтическое чутье композитор перенес в песенный жанр. Понятно, что полнее всего задачу музыкально интерпретировать индивидуальные стилиевые черты различных поэтов композитор смог решить в своих песенных циклах. Кстати, тенденция к цикличности — еще одна черта, роднящая песенное и камерно-вокальное творчество композитора. И хотя цикличность проявила себя в современной песне (триада песен Л. Островского на стихи Л. Ошанина — «А у нас во дворе» и др., или цикл А. Пахмутовой на стихи Н. Добронравова «Созвездие Гагарина»), но циклы Таривердиева — явление несколько иного порядка. В них гораздо больше черт, роднящих с камерно-вокальными циклами: единство поэтической и музыкальной драматургии, — а не просто общность темы, — система интонационных арок, глубинная жанровая, композиционная, стилиевая взаимосвязь частей, обусловленная характером литературного материала, его неповторимо индивидуальными особенностями. Поэтому, подобно камерно-вокальной музыке композитора, так не-

похожи друг на друга его песенные циклы, такие радикальные различия лежат между произведениями на слова Э. Хемингуэя, М. Светлова или А. Вознесенского.

Двенадцать песен-речитативов на стихи Хемингуэя (в переводе Вознесенского) были созданы Таривердиевым к спектаклю Московского театра имени Ленинского комсомола «Прощай, оружие» (по одноименному роману Хемингуэя). В спектакле их исполняют четыре безымянных солдата — своеобразный «хор»-комментатор. Музыкальное решение, найденное композитором, было сродни его принципам работы в кино. Музыка должна была войти в спектакль на полифонических началах, не дублируя происходящее на сцене, а образуя свою драматургическую линию, свой голос — лирический голос автора, суровый и страстный, сопереживающий и осуждающий, полный ненависти к бесчеловечной, жестокой войне и сострадания к ее жертвам. О спектакле в свое время критика много и горячо спорила, но в оценке музыки, ее драматургической роли, всей линии «хора» мнение было единым. Наиболее полно его выразил в своей рецензии Константин Симонов: «К сценической композиции «Прощай, оружие» М. Таривердиевым написана замечательная музыка. И в тесной связи с этой музыкой через весь спектакль проходят четыре солдата, присутствующие при всем, что происходит на сцене, и говорящие речитативом или поющие текст Хемингуэя, взятый из его прозы и из его ранних стихов... Все это, конечно, даже больше, чем спорно. Но для меня, например, проза Хемингуэя, положенная на музыку Таривердиевым, великолепно звучит со сцены. Звучит одновременно и как голос автора, и как голос поколения, и как голос войны. И эта война существует для меня на сцене не тогда, когда по ней бегают итальянские военные жандармы, расстреливая потерявших свои части офицеров, а тогда, когда на сцене четверо солдат поют прозу Хемингуэя — это самое для меня дорогое и интересное в спектакле»¹.

Драматическая самостоятельность музыкального ряда спектакля и позволила композитору объединить впоследствии песни в цикл, который по степени стройности и цельности не уступает камерно-вокальным циклам и зиждется в большой мере на тех же принципах. Поэтому и анализ

¹ Симонов К. Еще одно мнение. — Московская правда, 1970, 31 янв.

его также целесообразно начать с поэтической драматургии.

Подобно циклу на стихи Маяковского, Таривердиев группирует литературный материал таким образом, что через все части проходит ряд сквозных лейттем. Одна из них — это тема военной шагистики. Она возникает в первой песне («топот ног, топот ног, топот ног, он шагал, он шагал, сколько мог»), продолжает свое развитие во второй («гибнут люди, шагая по разрытой боями земле») и последующих частях, достигая кульминации в одиннадцатой песне:

В ногу, в ногу, ближе к цели,
В ногу, в ногу, ближе к богу,
Ноги липнут, как магниты.
Страшно гибнуть, помогите.

Даже из приведенных фрагментов стихов видно, что рядом с этой темой звучит другая — трагическая тема гибели, обреченности. Экспонируясь в первых двух песнях, она получает свою развернутую разработку в двух последующих. Третья часть — это жестокий и страшный рассказ о раненом, которого «пытались поставить к дереву, но он сполз в лужу и так лежал», надеясь, что, «может быть, все-таки придут санитары». Четвертая часть продолжает предшествующую почти сюжетно: «он лежал неподвижно, уткнувшись лицом в песок, закрыв голову руками» (санитары так и не пришли). Почти во всех последующих частях даются различные «вариации» на эту главную тему: гротесковая в седьмой песне («А мы все сегодня поляжем, хвала рождеству»), лирическая — в восьмой («Мы тратим, что не создано для трат»), трагическая — в завершающем реквиеме-эпиллоге («Этой ночью мертвые спят в холодной земле»). В унисон с темой смерти как символ мрака, отчаяния обреченности звучит «лейтмотив» дождя, мокрой земли: «дождь и грязь, дождь и грязь, тяжело» (в первой песне), «по мокрой земле шлепает дождь» (в третьей). Есть в цикле и другой дождь, питающий землю, согревающий ее: «а весной пройдет дождь, и земля станет теплой» (в последней части). В целом же вся указанная лексика придает тексту совершенно определенную эмоциональную окраску, вся она связана с образом войны, с ее страшным ликом.

Есть в цикле и другой, прямо противоположный комплекс «лейттем»: любви, милосердия, сострадания, надежды, которые вводятся, начиная с третьей песни (надежда на приход санитаров), а затем разрастаются на едином

crescendo, раскрывая целую гамму чувств от безнадёжного одиночества (шестая песня «Чем отличается ночь ото дня?»), иронической издевки (седьмая «Хвала рождеству») к лирическому прозрению (восьмая песня «Единственная любовь моя»), воспеванию любви (девятая «Любовь и сострадание») и наконец, к торжественному гимну, полному веры в свет, в человека, в его бессмертие (последняя песня «Вечно живые»).

Поэтические связи частей обусловили и музыкально-образное единство цикла. Через все произведение проходят две основные интонационно-жанровые сферы, первая из которых связана с темой войны, а вторая — лирическая раскрывает тему любви. Они противопоставлены друг другу, но композитор сталкивает их, строя на их взаимодействии двуплановую музыкально-поэтическую драматургию цикла.

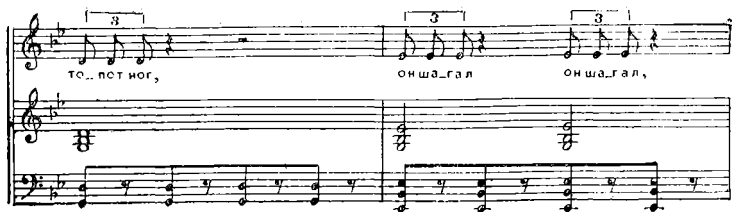
Елена КАМБУРОВА

— Тема войны и мира дана в этом цикле необычно: с одной стороны, война, которая разлучает, хоронит, губит все живое, а с другой — любовь, пытающаяся прорасти через весь этот ужас, через смерть. Композитор нашел удивительно точные средства воплощения, созвучные роману и стихам Хемингуэя: щемящая, трогательно беззащитная мелодия, раскрывающая чистую и нежную любовь, и беспощадно суровый, жесткий речитатив, звучащий с болью и гневом, рисующий свинцовый лик войны.

Первый план — образ войны — представлен в первой песне «Топот ног» чеканной маршевой поступью, сухим, рубленным речитативом, неумолимо злым скандированием одного звука:

95 В темпе марша, резко

Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальной и фортепианной партий. Вокальная партия имеет ритмический рисунок, соответствующий маршу, с акцентами на первом и третьем тактах. Фортепианная партия поддерживает ритм с помощью четких ритмических фигур. Динамика меняется от *mf* к *f*.



Близкий комплекс выразительных средств дан во второй песне «Зачем?»: маршевость, жесткая речитация, гневное повторение одних и тех же сверлящих мозг вопросов — только звучат они здесь с еще большей публицистической силой и гневом, и мы узнаем в них мужественный, суровый, негодующий голос самого Хемингуэя:

pp [Не спеша]
 За_чем, за_чем, за_чем, по_че_му, по_че_му? для че_го,
 для че_го, для ко_го? для ко_го, для ко_го?

В третьей песне «По мокрой земле» прерывистая, сухая речитация продолжает тему войны, но именно в ней впервые заявляет о себе вторая образная сфера нежности, любви, сострадания, противопоставленная своей гармоничностью, чистотой и лиризмом сумрачному колориту первой. Представлена она в партии фортелиано строгим «классицистским» прелюдированием и образует, по типу

кинематографической полифоничности, самостоятельный второй план:

[Не очень быстро.]

97

tr

По мок-рой земле шле-па-ет дождь,

ручь-я-ми сте-ка-ет по го-лым ска-лам,

Приведем интересное и точное наблюдение В. Васиной-Гроссман: «Текст ее (песни. — А. Ц.) лаконичен и информативен, в нем как будто бы даже не выражено отношение автора к событиям. И так вплоть до последней строки, где только и появляется надежда на сострадание и помощь, скупое и лаконично выраженная: «А может быть, все-таки придут санитары?». А в той «классицистской» прелюдии, которую представляет собой партия фортепиано, этот хрупкий и несмелый голос надежды звучит как постоянный фон, вернее, как второй план повествования»¹. Этот образ в дальнейшем в цикле музыкально обособляется, предстает в своем чисто лирическом облике: то в виде щемящего и хрупкого вальса («Единственная любовь моя»), то как возвышенный, строгий и светлый хорал, выдержанный опять же в «классицистских» традициях («Любовь и сострадание»):

¹ Васиной-Гроссман В. О песнях Микаэла Таривердиева. — В кн.: Мастера советской песни. М., 1977, с. 143—144.

88 Мягко, не очень скоро

Единственная любовь моя,

мы трагично, трагично, трагично

[Ровно и светло]

99

Только любви, только любви

любовь, только любовь и сестра-даниэ

На протяжении цикла между различными образами складываются сложные и разнообразные взаимоотношения. В одних случаях они сталкиваются друг с другом, в результате чего возникают резкие, контрастные эмоциональные сдвиги, внезапные повороты. Так, песня «Убитый» — одна из самых трагических частей цикла — не-

Ожиданно завершается хоральной инструментальной постлюдией, постепенно растворяющейся от fortissimo до pianissimo. В ней есть что-то от траурного набата, и одновременно она переключает развитие от страшных описаний человеческих воплей, крови, предсмертной агонии в область возвышенной торжественности. Этим она предвосхищает последнюю часть цикла «Вечно живые», где гимническая хоральность воспринимается как символ веры в человека, в счастье, в любовь.

В других случаях даются иные, «полифонические» формы взаимодействия тем любви и смерти. Так, в песнях «Я бросаюсь к тебе» и «Мы несем любовь в себе» в самом поэтическом тексте заключено их прямое столкновение:

Я бросаюсь к тебе,
 А мне кажется, будто навстречу
 Ко мне ты бросаешься тоже...
 Я бросаюсь к тебе,
 А затем возникает преграда,
 Мы видеть друг друга не можем,
 Нас разлучила война.
 (*«Я бросаюсь к тебе»*)

Как трудно нести тебя, любовь моя,
 Ноги не слушаются, ноги цепки...
 Ноги ноют, ноги молят,
 В дно земное бьют, как молот.
 Все мура и брось скулеж.
 Холм. Ура! И здесь умрешь.
 (*«Мы несем любовь в себе»*)

Музыкально же в каждой из частей этот образный «поединок» решен по-разному. В песне «Я бросаюсь к тебе» — это резкий жанровой контраст, заключенный прежде всего в партии фортепиано между агрессивной маршевой и «классицистской» прелюдийностью, причем столкновение их возникает после ключевых слов: «нас разделила война»:

100 Быстро.

Нас раз - де - ли - ла вой...

на зем-ля ли-ру-ет се-год-ня

зем-ля го-лод-на

В песне «Мы несем любовь в себе» образуется полифонический контраст по вертикали интонационно-жанровых сфер: аккордовой хоральности, элементов маршевости в партии фортепиано и суровой аскетичной речитации у голоса:

101. [Не очень быстро]

тяж-ко дви-гаться так

Так



В песне «Хвала рождеству» гимническая хоральность у фортепиано полифонически сочетается с речитативно поданным издевательским текстом о рождественских празднествах в окопах, уничтожающе злым, грубым, почти жаргонным. Подобная несовместимость создает эффект беспощадно едкого трагического гротеска.

Елена КАМБУРОВА:

— Помню, впервые песни на слова Хемингуэя я услышала в спектакле «Прощай, оружие». Они были его нервом, его сердцевиной. В них был такой накал, такая сила, которые невозможно забыть и сегодня. А потом мне посчастливилось исполнять этот цикл, записывать его вместе с Таривердиевым на пластинку. Это была моя первая большая работа. Она требовала огромной степени сопереживания, когда ты растворяешься в герое, становишься на уровень его сознания. Без этого невозможно было передать страшный трагизм бодряческого гимна в песне «Хвала рождеству», ощущение с трудом сдерживаемой боли в «Раненом», трепетность и щемящую нежность в песне «Единственная любовь моя». Многого мне не удавалось. У меня еще не было опыта, и я не могла выразить все, что требовал композитор и сама музыка. Но я училась на этом сочинении, оно было для меня хорошей школой, и сегодня я по-прежнему люблю эту работу и дорожу ей.

В цикле Таривердиева на стихи М. Светлова мы попадаем в совсем иной мир — добрый, полный лирической теплоты, мягкой улыбчивости и одновременно романтической героики. З. Паперный — один из самых чутких исследователей творчества Светлова, бывший с ним в близкой дружбе, дал своей книге о поэте очень характерное название: «Человек, похожий на самого себя». В этих словах заключена важнейшая черта человеческого и по-

этического облика Светлова — его удивительная естественность, простота, чуждость какой-либо позе, будь то в жизни или в стихах. Таривердиеву это качество Светлова было хорошо известно и дорого. Будучи знакомым с Михаилом Аркадьевичем, он имел возможность наблюдать его не только в официальной обстановке (где, кстати сказать, Светлов был столь же непосредственным, обаятельным, непринужденным, как и в любой другой), но и в обычных, домашних условиях. Эту же удивительную органичность, естественность и сердечность композитор открыл для себя и в стихах поэта.

И все же, несмотря на личные контакты и даже на то, что прямым импульсом к написанию композитором цикла стала смерть поэта, обращение Таривердиева к поэзии Светлова было в большой мере неожиданным. Композитора привлекала всегда иная поэзия: более сложная, стилистически смелая и новаторская. После Маяковского, Пастернака, Цветаевой, Винокурова, Вознесенского стихи Светлова с их очень обыденной интонацией, классичностью ритма и рифмы, отсутствием острых метафор, сложных ассоциативных образных ходов, с преобладанием песенного характера стихосложения для Таривердиева были, казалось бы, слишком простыми и мало увлекательными с точки зрения их музыкальной интерпретации. «Его (Светлова. — А. Ц.) строчка, — пишет З. Паперный, — лишена тех пульсирующих толчков, той ступенчатости, которая сделала возможной ритмическую лесенку Маяковского. Светловская строка неделима — она музыкальна, напевна, звучит почти песенно»¹. И тем не менее Таривердиев нашел в поэзии Светлова то, что было близко ему как художнику, что всегда будило его композиторскую фантазию: романтичность. Качество это у Светлова особого рода, его романтизм лишен буйных страстей, преувеличенных эмоций, острых драматических ситуаций, но наполнен удивительной нежностью, верой в светлое и доброе, гармонично сочетает в себе обыкновенное, реальное, житейское и высокое, поэтичное, поднятое над повседневностью. На таком параллелизме построены и стихи, включенные Таривердиевым в цикл. Мы встречаемся с ним в «Далеких красногвардейцах», где рядом с описанием «озябшего часового» дается образ «висящего мироздания», или в стихотворении «Я другом ей не был», в таком, скажем, четверостишии:

¹ Паперный З. Человек, похожий на самого себя. — М., 1967, с. 94.

Чтоб ты не страдала от пыли дорожной,
Чтоб ветер твой след не закрыл,
Любимую на руки взял осторожно,
На облако я посадил.

По тому же принципу в стихотворении «В разведке» постоянно соседствуют два плана, два действия — одно на земле, другое на небе:

Поворачивали дула в синем холоде штыков,
И звезда на нас взглянула из-за дымных облаков.
Наши кони шли понуро, слабо чужа повода.
Я сказал ему: «Меркурий называется звезда».

Эта романтическая тональность избранных стихов определила общую лирическую окраску их музыкального воплощения. Причем Таривердиев, как обычно, задался целью передать не только образный строй стихов, но и авторскую манеру их произнесения. Так было и в его предшествующих вокальных сочинениях, начиная с цикла на стихи Маяковского. Поэтому общий принцип здесь остался прежним, но его конкретное наполнение в корне изменилось. Если, скажем, в романсах на стихи Маяковского композитор искал музыкальный аналог приподнятой, ораторской речи поэта, то здесь, напротив, основой всего стиля цикла стала чисто песенная интонация, почти не осложненная привнесением речитативных элементов, задушевная, негромкая, несколько приглушенная. Современники Светлова вспоминают, что именно в такой манере он читал свои стихи. З. Паперный пишет о том, как ему приходилось наблюдать процесс складывания стихотворений у поэта: «Михаил Аркадьевич встает с кресла и, напевая, почти неслышно «мурлыча», незаметно помахивая рукой, как будто дирижируя маленьким и негромким невидимым оркестром, начинает ходить по комнате в такт рождающемуся стиху... В таком полупеве рождались его стихи»¹.

Лирический песенный стиль, господствующий в цикле, обусловлен еще одним моментом, пожалуй, определяющим с точки зрения концепционной направленности произведения. Обратим внимание на то, что композитор объединил в цикле ранние и поздние стихи поэта, стихи, написанные вдохновенным юношей, комсомольцем 20-х годов (такие, как «Гренада», «В разведке») и зрелым человеком, умудренным жизненным опытом, но оставшимся верным идеалам своей героической молодости («Далекие красногвардейцы», «Песня старых комсомольцев»). Такое

¹ Паперный З. Человек, похожий на самого себя, с. 96.

сочетание не случайно и имеет для композитора свой большой смысл. Если попытаться одним словом назвать главную тему цикла, то ее можно определить как тему воспоминаний. Это не столько непосредственный показ героических событий далекого прошлого, сколько воспоминания о них — здесь все пропущено сквозь дымку прожитых десятилетий. В качестве эпитафии к циклу вполне подошли бы стихи М. Светлова:

Я тебя вспоминаю —
 Смешная, родная пора.
 Ты опять повторись —
 Хоть чернилами из-под пера.

Поэтому так естественна для всего эмоционального строя цикла, в том числе и частей, имеющих героическое содержание, эта очень личностная, подчас даже интимная, ностальгически-задушевная интонация. Наиболее открыто она проступает там, где сам поэтический образ содержит в себе переключку времен, и тогда в ней слышится легкая, затаенная грусть, как, например, в «Песне старых комсомольцев»:

102 [Mesto]

Хо - дят груст - ной па - ро - ю

ком - со - моль - цы ста - ры - в

как го - рел их груст - ный взгляд

рок но со рок лет на злад

Но образная палитра данной песни богаче и шире. Композитор одно из четверостиший стихотворения повторяет, делая его припевом. Само по себе это вполне обычно для песенного жанра, секрет же такого построения в данном случае состоит в том, что запев и припев образуют два самостоятельных эмоционально-смысловых плана, где первый — печальное раздумье о невозвратимой юности, о навсегда ушедших друзьях, а второй, как бы сюжетно и не связанный с первым, — восторг перед красотой земли, ее цветением. И музыкально Таривердиев выделяет этот поэтический образ широким песенным разливом, нежной, как бы парящей мелодией:

103 Припев:

А зем-ля бе-ре-зо-ва-я

а - - - а зем-ля сос-но-на-я

При общей традиционности песенной структуры в светловском цикле подобная дуплановость, обращение в рамках одной части к прошлому и настоящему обогащает песню, углубляет ее образный подтекст, вносит в нее ту самую полифоничность, которая так свойственна складу мышления Таривердиева. По такому же принципу построена и песня «Далекие красногвардейцы». Композитор выделяет одну из строк стихотворения, как раз ту, где звучит мысль о прожитых годах, о старости, о согревающей душу возможности прикосновения, пусть в памяти, в воспоминаниях, в стихах к годам далекой, но незабываемой молодости:

Далекие красногвардейцы,
Мы с вами вроде старики.
Погрейся, погрейся, погрейся
У этой тлеющей строки.

Он строит на этих словах припев песни, то есть они фактически становятся ее лейтмотивом. В самих же куплетах оживают образы давно минувших лет и событий. И эти два плана композитор четко дифференцирует музыкально. В запевах мы слышим суровую, чеканную маршевость, ощущаем отголоски песен революции и гражданской войны, в припеве же звучит мягкая лирическая тема, завершающаяся небольшим вокализмом:

104 [Marciale]

я ви-жу сно-ва как и пре-жде

над взба-ла-му чен-ной Не-вой в ста-

рин-ной де-дов-ской о-деж-де

сто - ит о - зяб - ший ча - со - вой.

б
104. Припев:

да - ле - ки - е крас - но - гвар -

дей - цы мы сва - ми в ро - деста - ри - ки

Лиризм, пронизывающий все части цикла, не лишает его разнообразия, в каждой из песен он окрашивается в свои тона, сочетаясь то с мужественной героикой («Московский военный округ»), то с взволнованностью и патетикой («Болота», особенно в кульминации песни: «Бессмертная слава простуженным людям»), то с веселой улыбкой, мягким юмором («Мы с тобою, товарищ»). В то же время эта общая лирическая тональность придает циклу большую цельность, создает ощущение единого авторского взгляда, единого тона повествования.

Интересна в этом плане музыкальная интерпретация таких стихотворений, как «В разведке» или «Гренада». Первое из них в жанровом отношении приближается к балладе: повествовательный, драматический сюжет, красочное описание ночного боя, конкретность персонажей, живые голоса героев, их диалог-спор. Композитор мог здесь пойти по пути детализации поэтического текста, последовательного раскрытия его музыкой, театрализации, тем более что все эти приемы в высшей степени свойственны Таривердиеву. Но он избирает иной принцип воплощения текста, более обобщенный, отвечающий замыслу всего цикла. Сохраняя строгую куплетность, лишь иногда подвергая ее отдельным «микронарушениям», он выдерживает песню в едином лейтнастроении и даже участников диалога музыкально никак не персонифицирует. Мы слышим голос одного героя — автора-певца, и все события и реплики, принадлежащие персонажам, даются от его лица. Этот голос описывает, рисует: мы слышим мерное цоканье копыт, легкое покачивание всадников в седлах, но прежде всего доверительную задушевность тона, лирическую «беседность»:

10.5 [Moderato]

На_ши ко_ни шли по_ ну_ ро_ сла_ бо чу_ я по_ во_ да.

The image shows a musical score for a piece titled '10.5 [Moderato]'. It consists of two systems of staves. The top system is a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The melody is simple and rhythmic, with lyrics written below the notes. The bottom system is a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs), featuring a steady, rhythmic accompaniment with chords and single notes. The overall mood is lyrical and narrative.

Я сказал ему: Меркурий называется звезда?

То же и в «Гренаде». И в ней есть и энергия, и сила, и имитация военных сигналов, и ритм скачки, и размахистая веселость, но всему этому постоянно сопутствует лирический голос автора, его мягкая, ласковая интонация, его шемящая грусть. Основу такому параллелизму Таривердиев нашел в начальном четверостишии, где первые две строки описывают боевые события:

Мы ехали шагом, мы мчались в боях
И «Яблочко» песню держали в зубах,

а две последующие обращают к лейтмотиву всего цикла — образу памяти:

Ах, песенку эту донны хранит
Трава молодая, степной малахит.

И в музыкальном решении композитор подчеркивает контраст этих двух планов: энергичным интонированием, четким пунктиром, активными восходящими ходами — в первой фразе, и плавной линией мелодического ниспадения — во второй:

106. Allegro con fuoco

Мы ехали шагом мы

мча - лись в бо - ях, и яб - лоч. колес - ню дер -

жа - лив зу - бах, ах, пе - сен - ку . э - ту до -

ны - не хра - нит тра - ва мо - ло

да - я степ - ной ма - ла - хит

На параллельном развертывании этих образов и строится вся песня, что придает ей своеобразие, свежесть музыкального прочтения стиха. Найти новое, яркое, запоминающееся музыкальное претворение «Гренады», известной с детства каждому, обошедшей весь мир, бесконечно переводимой на самые разные языки, не раз переклады-

ваемой на музыку, было совсем не просто. Таривердиеву это удалось.

Галина БЕСЕДИНА:

— Я до сих пор встречаю людей, которые помнят наш дуэт именно по песне «Гренада», признаются, что плачут, когда слышат ее. Мы с Сергеем Тараненко были первыми исполнителями цикла на стихи Светлова, записали его на пластинку. Эта работа доставила нам огромную творческую радость. Сколь часто мы ни исполняли этот цикл, я всегда испытывала ощущение внутреннего очищения, так много в этой музыке доброты и света. Каждый раз я переживала это, как впервые, как будто песни рождаются у меня заново. И где бы мы ни пели цикл, в Болгарии или на БАМе, мы чувствовали, что такое же ощущение испытывают и наши слушатели. А когда на БАМе мы видели, как работает молодежь, как она совершает свой повседневный подвиг, как, особенно в первые годы, когда только начиналась стройка, люди жили в лютой мороз в легких домишках, нам казалось, что цикл этот о них. И когда мы пели: «Бессмертная слава простуженным людям, прошедшим и воду и стужу, мы душу свою никогда не остудим, большую солдатскую душу», у нас было ощущение, что мы поем об этих ребятах и девушках, об их красоте, чистоте, мужестве. И очень правильно, что за цикл на стихи Светлова Таривердиеву была присуждена премия Ленинского комсомола.

Цикл Таривердиева на стихи А. Вознесенского «Запомни этот мир» — одно из последних произведений композитора (первое исполнение цикла состоялось в 1981 году ансамблем «Меридиан»). Как и циклы на слова Хемингуэя, Светлова сочинение это отмечено чутким проникновением композитора в индивидуальный строй стихов поэта. Более того, Таривердиев услышал и музыкально отразил определенный поворот в поэтической биографии Вознесенского, изменения в характере его образного мышления. Цикл этот явственно обозначил и новые веяния в песенном творчестве самого Таривердиева.

«Запомни этот мир» — не первое обращение композитора к поэзии Вознесенского. Именно Таривердиев открыл ее для музыкального воплощения. В 60—70-е годы им

был создан ряд песен на стихи поэта, таких, как «Не исчезай», «Загляжусь ли на поезд», «Эхо», «Тишины хочу» и др. В лучших из них композитор отразил энергичность интонаций и ритма стихов Вознесенского, их напряженную экспрессию, остроту эмоциональных реакций, открытый и звонкий голос поэта. Пожалуй, самый яркий пример такого прочтения — песня «Тишины хочу».

Андрей ВОЗНЕСЕНСКИЙ:

— Мне нравятся песни Таривердиева, написанные на мои стихи, такие, как «Тишины хочу», «Не возвращайтесь к былым возлюбленным». Таривердиев был первым композитором, обратившимся к моей поэзии. Конечно, как автору мне хотелось резонирования мыслей и чувств, заключенных в стихах и в музыке, подлинного сопереживания, и все это я нашел в песнях Таривердиева, при том что его прочтение всегда своеобразно. Когда я услышал цикл «Запомни этот мир», он удивил меня своей новизной, необычностью, непохожестью на прежние сочинения. Он столь же интересен, но решен в совсем другом плане, и мне кажется, в творчестве Таривердиева является новым словом.

Эта новизна безусловно связана с обогащением творческих устремлений композитора в песенном жанре (об этом позже), но кроме того, она в немалой степени обусловлена и стилевой эволюцией лирической поэзии Вознесенского. Его лирические откровения, возникшие на подмостках эстрады, как правило, отличались звонкостью, громогласностью, нередко ораторской интонацией, в них было очень много от традиций раннего Маяковского. Но постепенно голос поэта становился тише, задушевнее. Известный немецкий поэт И. Бехер как-то сказал: «Не всегда нужно все говорить громко. Спокойствие, тишина, шепот обладают магической силой, они имеют свою патетику; мир могут потрясти не только буря и землетрясение, но и маленькая песня, тихое слово»¹. И если в ранних своих стихах, говоря: «Тишины хочу, тишины. Нервы, что ли, обожжены», — Вознесенский взывал к ней с криком, болью, отчаянием, то с приходом зрелости, душевного опыта сама тишина наполнила его поэзию, тишина и покой, и ощущение трогательной первозданности природы и человеческих чувств, порождаемых ею.

¹ Бехер И. В защиту поэзии. — М., 1959, с. 225.

Это новое качество стихов Вознесенского и отражает в своем цикле Таривердиев. Главную тему произведения можно определить, как тему влюбленности человека в окружающий мир, в его самые малые проявления, в сегодняшний день, в каждый его час, минуту, миг. Одна из граней этой темы — близость, гармония человека и природы, когда все в ней — утренняя свежесть и вечерние сумерки, цветение мушмулы и молодой шиповник — радует, наполняет душу свежестью, светом и чистотой. И хотя сама по себе эта тема не нова для Таривердиева, свойственна его романтическому мироощущению, — впервые она заявила о себе еще в одном из самых ранних сочинений композитора, цикле «Акварели», — но, пожалуй, никогда ее решение не отличалось такой совершенной гармоничностью, такой прозрачностью лирического рисунка, такой кристальной чистотой образов, когда ничто даже исподволь не напоминает о чем-либо способном омрачить душу. И кроме того, впервые композитор воплотил эту тему средствами песни.

Надежда ЛУКАШЕВИЧ¹:

— В цикле царит удивительная, почти детская первозданность, гармония и красота — качества не столь частые в современной музыке. Мы даже, кажется, иногда стесняемся говорить о музыке — «красивая». А эта музыка именно красивая, и красота ее благородная, богатая полутонами, эмоции сдержанные, без перехлестов, во всем ощущается особая внутренняя бережность. Мы очень часто поем цикл в самых разных аудиториях, и я не раз наблюдала реакцию зала. Она не имеет обычно каких-то бурных проявлений, но мы заканчиваем петь, а по глазам, по выражению лиц видим, что зал еще вслушивается в прозвучавшую музыку, словно пытается ее продолжить, размышляет над ней.

Как обычно у Таривердиева, песни цикла испытывают на себе воздействие камерно-вокальной музыки. Это проявляется и в характере соотношения вокальной и фортепианной партий, в большой развитости последней, в композиционном строении песен. Из четырех частей цикла («Над пашней сумерки нерезки», «Ностальгия по настоя-

¹ Лукашевич Надежда Павловна — участница вокального трио «Меридиан», лауреат Всесоюзного конкурса советской песни.

щему», «Благодарю» и «Запомни этот миг») только последняя выдержана в строгой куплетной форме; первая песня осложнена чертами полифонического развития, мелодической импровизационности, вторая и третья — введением в среднем разделе контрастного материала, модифицирующего куплетную форму в трехчастную. И все же именно песенность является определяющей в цикле, что сказывается прежде всего в типе интонирования, в мелодизме — пластичном, гибком, широконапевном. Вот тема песни «Запомни этот миг»:

107 [Andante religioso]

mp

Запомни э - тот миг и мо-ло-дой ши-пов ник

и на тво-ем плече при- бив-ку от не-го,

Ласковая мелодия, плавно скользящая по звукам трезвучий, опора на устои лада, небольшие распевы-вокализы, широкие октавные ходы — все рождает ощущение воздуха, прозрачной чистоты, настроение умиротворенной созерцательности и нежности. Особенно важны в мелодизме этой и других песен цикла завершения фраз долгими, протяженными по длительности звуками — создается эффект постоянно возникающих остановок-вслушивания:

108 [Vivo]

a

Бла-го-да - рю что не у-мер вче-ра

А по утрам, а по утрам, а по утрам бываем цве-ла муш-мула

Тот же эффект создается благодаря частым многократным повторам поэтических фраз, отдельных слов (ранее совсем не характерный для композитора, стремящегося к более естественной разговорности), вариантным обыгрываниям соответствующих мелодических оборотов, их расцветивания:

109 [Allegro grazioso]

Но каж - дый ве - чер при - ез - жа - ю
 гля - деть как гас - нет по - ло - са, но каж - дый
 ве - чер при - ез - жа - ю гля - деть, как
 гас - нет по - ло - са, гля - деть, гля -
 деть, как гас - нет по - ло - са, гля - деть как гас - нет по - ло - са, гля -
 деть как гас - нет по - ло - са,

Герой цикла словно испытывает постоянную потребность остановиться, оглянуться, еще и еще раз вслушаться и всмотреться в красоту окружающего его мира, еще раз восторженно насладиться увиденным.

Созданию атмосферы гармоничности, света, звенящей тишины в немалой степени способствует фортепианное сопровождение: оно отличается прозрачностью фактуры, графической отточенностью линий, ажурностью звуковой ткани, изысканностью гармонических красок, брошенных легкой кистью художника-пейзажиста:!

110. Andante religioso $\text{♩} = 70$

p



Не обходится Таривердиев и без «классицизмов» в виде полифонического прелюдирования. Они органично входят в образную систему цикла как носители высшей гармонии, стройности и порядка, непреходящих эстетических и этических ценностей. Конкретное же их применение в разных частях различно. В песне «Ностальгия по настоящему» они своей ритмической равномерностью, строгостью движения создают единовременный контраст к свободной, «говорящей» мелодии в вокальной партии, придавая лирическому высказыванию характер благородной сдержанности. Кроме того, заполняя цезуры в мелодической линии голоса, они способствуют большей непрерывности и текучести музыкального развития:

111 [Andante con dolore $\text{♩} = 65$]

Не по прош - ло-му нос - таль-ги - ю носталь- ги - ю по нас-то - я-ще-му

В песне «Над пашней сумерки не резки» несколько игровой характер вокальной партии дополняется грациозным прелюдированием у фортепиано, ажурной вязью голосов, тонким полифоническим кружевом. В результате рождается образ, полный красочных переливов, веселого оживления:

112 [Allegro grazioso]

Над паш — ной су — мер — ки не
рез — ки, и солн — це, у — хо — дя за лес,

Цикл Вознесенского лежит в русле песенных исканий композитора последних лет. Самый яркий показатель этих исканий — переакцентировка выразительных средств и их направленности.

Если в прежние годы преобладающей была тенденция к детализации поэтического текста и в этой связи повышенная роль музыкальной декламации (крайний случай — песни-речитативы), то теперь все большую роль приобретает мелодическое обобщение. Анализируя песни последнего периода, В. Васина-Гроссман высказала предположение о возможном повороте Таривердиева «к новому вокальному стилю, не отменяющему интонационно-речевых иска-

ний композитора, но обобщающему их в выразительной, певучей и «говорящей» мелодии»¹. Гипотеза эта была выдвинута исследователем еще до появления песен на стихи Л. Вознесенского. Цикл в полной мере подтвердил ее справедливость. Более того, композитор достиг в нем такой всепронизывающей мелодичности, такой гармоничности, ясности и отточенности стиля, которая позволяет говорить о новом качестве в претворении указанной тенденции.

Песенные циклы Таривердиева последних лет значительно не только в масштабах его собственного творчества, как важные вехи его композиторской биографии. Их роль велика для всей современной советской песни. Выступая на пленуме правления Союза композиторов СССР, состоявшемся в феврале 1975 года в Киеве и посвященном советской песне, Т. Н. Хренников сказал: «Мы часто говорим сегодня о том, что нас волнует чистота той среды, в которой живут люди, которая самым прямым образом влияет на здоровье людей, на физическое их состояние. Но нам нужно обратить более пристальное внимание и на эстетическую сторону нашей песенной культуры, на эстетическую чистоту наших песен — составной части той духовной среды, в которой мы живем»². Песни Таривердиева, всегда глубоко содержательные, несущие мысль, идею, отмеченные исключительным вкусом, благородством стиля, не могут не влиять (если учесть к тому же их широкую популярность) на общее состояние песенной культуры.

Но культура эта складывается, естественно, не только из композиторского творчества. Важнейшей ее составной частью является исполнительство. Мы напоминаем об этом потому, что и для Таривердиева работа в области песни не исчерпывается сочинительством. В тесной связи с его творческими принципами находится его непосредственное участие в воспитании современных эстрадных певцов. В следующей главе, которую можно считать дополнением к данной, мы и расскажем об этой стороне деятельности Таривердиева.

¹ В а с и л а - Г р о с с м а н В. О песнях Микаэла Таривердиева. — В кн.: Мастера советской песни, с. 148.

² Песня и время. — М., 1976, с. 7—8.

ПЕТЬ, ЧТОБЫ СКАЗАТЬ

«Песенная, массовая музыка в основе направлена на аудиторию молодежную, вкус которой еще не сформировался. И от того, что они будут сегодня любить, чем увлекаться, зависит, будут ли они понимать и интересоваться завтра более сложными формами искусства, полюбят ли они со временем то ценное, что накопило человечество в области музыкальной культуры»¹. В этом высказывании Таривердиева заключено присущее ему отношение к песне как к жанру, обладающему мощным воспитательным воздействием. А поэтому всякий, кто работает или только пробует свои силы в этой области, должен постоянно помнить о той огромной ответственности перед слушателями, которая на него ложится. Это в полной мере относится и к исполнителям.

«Каждый, кто выходит к микрофону или передающей камере, — пишет Таривердиев, — неизбежно становится воспитателем, хочет он этого или нет, пропагандистом определенного вкуса, позиции, проблемы»². Следовательно, певец, выступающий перед сегодняшней (учитывая возможности радио и телевидения, нередко многомиллионной) аудиторией, должен обладать высокой культурой мысли и чувств, иметь моральное право воспитывать других, должен быть пропагандистом истинных эстетических и нравственных ценностей. Такова устойчивая точка зрения Таривердиева. Вместе с тем он справедливо считает и не раз выступал с этим в печати, что с профессиональной подготовкой эстрадных певцов дело обстоит у нас крайне неблагоприятно. А молодые исполнители так нуждаются в опытных учителях, наставниках, режиссерах и музыкальных руководителях, которые помогли бы им избрать верный путь, уберечься от соблазнов легкой популярности, отточить мастерство, найти свою дорогу в искусстве.

Поэтому, когда в 1966 году Союз композиторов СССР и ЦК ВЛКСМ предложили Таривердиеву возглавить жюри телевизионного конкурса «Молодые голоса», а затем

¹ Таривердиев М. Песня: от элементарного к сложному. — Сов. молодежь, 1977, 17 июля.

² Таривердиев М. Алло, мы ищем таланты. — Культура и искусство. Вестник АПН, 1970, 20 мая.

передачу «Алло, мы ищем таланты», он с готовностью согласился. В течение восьми лет он занимался этой работой, никогда не считая ее второстепенной. Она требовала огромных затрат времени, сил, темперамента, и Таривердиев без тени сожаления отрывал их от композиторского творчества. Он много ездил по стране в поисках молодых дарований, участвовал во всех отборах и предварительных прослушиваниях, со всей тщательностью готовил каждую передачу.

Идея конкурсов была чрезвычайно плодотворной: они должны были стать не просто очередной концертно-развлекательной программой, а формой эстетического воспитания как молодых исполнителей — участников передач, так и слушателей-телезрителей. Выступление того или иного певца становилось предлогом для серьезных разговоров. В них, помимо Таривердиева, принимали участие все члены жюри: известные советские композиторы, поэты, исполнители. Беседы эти были предельно искренними, беспристрастными, подчас весьма острыми. Тематика их отличалась большим разнообразием: речь шла о манере держаться на сцене, об эстетике поведения артиста, о выборе репертуара, об искусстве вокала и о том, как оркестровать песню. Но Таривердиев всегда стремился не замыкаться в кругу узко специальных проблем, а ставить более широкие вопросы, помнил о главной цели передач. Состояла она в воспитании вкуса, культуры, доброты, здоровых нравственных начал и, конечно, любви к настоящей музыке.

Для каждого молодого исполнителя песня должна была явиться формой самовыражения, выявления своего внутреннего «я». В одной из передач Таривердиев привел слова великой Эдит Пиаф: «Вы думаете, у нас мало молодых людей, умеющих петь песни? Их тысячи. Но дайте мне личность!» Личность же на эстраде, и это должен был понять каждый из участников передач, начинается с мысли — голос, манера исполнения необходимы, важны, но вторичны, являются не целью, а средством. «Сегодняшний день требует от песни в первую очередь мысли, без которой нет настоящего музыкального произведения... Песня — это способ рассказать о себе и своем поколении», — так определил главную задачу песни и ее исполнителей Таривердиев¹. Поэтому выбор песни и работа над ней должны начинаться с текста, с заложенных в нем проблем,

¹ Таривердиев М. Алло, мы ищем таланты. — Культура и искусство. Вестник АПН, 1970, 20 мая.

равно как творческое приобщение к песенному жанру — с серьезного отношения к поэзии. Эта идея — центральная для Таривердиева-композитора — стала столь же непреложной и для Таривердиева-воспитателя. «Хочу посоветовать тем, кто намерен петь, — займитесь всерьез поэзией, приучите себя к хорошим стихам. Читайте Пушкина, Блока, Маяковского, следите за сегодняшними поэтическими повинками. Словом, любите истинную поэзию, доверяйте ей. И тогда ваши песни придут к людям, как добрые друзья, и останутся с ними»¹.

Через все передачи сквозной линией проходила мысль о том, что современной песне доступны самые сложные темы, а поэтому и в музыкальном отношении она должна идти по пути не упрощения, а напротив, постоянного обогащения форм, средств выразительности. От певцов это требует овладения самыми разнообразными исполнительскими приемами, высокого профессионализма, артистичности. Ведь каждая песня — это маленький хорошо продуманный спектакль, где движение сюжета, музыкальное развитие, смена темпа, ритмов, яркая вдохновенная кульминация должны образовывать единую динамичную драматургию.

Прививая молодым исполнителям целую систему взглядов на песню, на проблемы эстрадного исполнительства, делая это тактично, ненавязчиво, без излишней дидактики, Таривердиев в первую очередь заботился о том, чтобы «школа», комплекс профессиональных качеств и навыков не подавили бы то неповторимое, свое, что есть в начинающих певцах, а напротив, открыли бы ему возможность проявиться свободнее и полнее.

Острое художественное чутье ко всему индивидуальному, своеобразному, подчас только пробивающему себе дорогу позволило композитору вывести на большую эстраду целый ряд интересных творческих дарований. Немало талантливых исполнителей он открыл и за пределами телевизионных конкурсов. Так было с совсем молодой тогда Гюлли Чохели, с которой Таривердиев работал над своими песнями, работал с присущей ему тщательностью, оттачивая каждую музыкальную деталь. Исполнение певицей на одном из самых представительных международных конкурсов в Сопоте песни «Музыка» принесло ей первую премию. Газета «Советская культура» тогда писала: «Гюлли повез-

¹ Поэзия песни: Из беседы с председателем жюри телевизионного конкурса «Молодые голоса» М. Таривердиевым. — Труд, 1973, 15 ноября.

ло — она нашла «своего» композитора. Это Микаэл Таривердиев, художник умный, сложный, интересный... Лучшая вообще в ее репертуаре — это «Музыка» («Памяти Шопена»). Эта песня принесла Гюлли успех, стала ее коронным номером, ее гимном»¹. Так было с мало кому известной в то время Аллой Пугачевой, когда Таривердиев пригласил ее на киностудию им. М. Горького для записи песен в фильме «Король-олень», а через несколько лет — на «Мосфильм» для работы над музыкой «Ирония судьбы».

Эльдар РЯЗАНОВ:

— Когда Таривердиев пригласил Аллу Пугачеву для записи песен в фильме «Ирония судьбы», она была еще никому не известной певицей, выступала в основном на периферии, иногда появляясь у нас на студии, — все это было, естественно, до ее «Золотого Орфея». Помню, Микаэл тогда сказал мне, что она замечательно талантлива, мне же это имя ни о чем не говорило. И он оказался прав. Работал он с ней подолгу над каждой песней, певица стремилась выполнять все его замечания, все, о чем он просил. Это была серьезная, скрупулезная работа. По-видимому, многое Пугачевой давалось нелегко, мне даже иногда казалось, что она в чем-то себя ломает, перестраивает свою исполнительскую манеру. Но результат оказался просто великолепным — столько обаяния, артистизма, тонкости, простоты и естественности было в ее исполнении.

Счастливой была встреча Таривердиева с Еленой Камбуровой. Она была начинающей певицей, делавшей первые шаги на эстраде. Ее репертуар был совсем невелик: он включал в себя несколько песен Новеллы Матвеевой и Булата Окуджавы. Но для Таривердиева этого было достаточно, чтобы услышать в певице незаурядное дарование, причем как раз такое, какое было близко творческим исканиям самого композитора. Он экспериментировал в этот период (это была середина 60-х годов) в области песен-речитативов, требующих от исполнителя интонационной гибкости, чуткого отношения к слову, к его подаче, характеру произнесения, к поэтическому и музыкальному синтаксису — словом, подлинного артистизма. А в Камбуровой Таривердиеву ясно виделся большой талант драматической актрисы. Он предложил ей записать на радио одну из сво-

¹ Герасимова Л. Гимн песне. — Сов. культура, 1967, 9 дек.

их пёсен на стихи Вознесенского «Мерзнет девочка в автомате». Запись получилась малоудачной, но с этого времени началась длительная, в течение ряда лет совместная работа композитора и певицы. Главное, чего добивался Таривердиев в этой работе, — осмысленности, продуманности в подаче каждого слова, фразы, значительности каждой паузы, запятой. Петь, в его понимании, значило рассказывать о чем-то очень важном, и малосущественных деталей здесь быть не могло. Такой исполнительский стиль был близок и понятен Камбуровой, она и сама искала в этом направлении. Но певицу часто захлестывали неудержные страсти, Таривердиев же настойчиво требовал точности и жесткости штриха, отсутствия каких-либо излишеств, нажима, тем более эмоционального надрыва. Он приучал создавать образ очень ограниченным и в то же время безграничным набором средств: музыкой, поэзией, интонацией, мимикой.

Елена КАМБУРОВА:

— Я очень хорошо помню первое впечатление от услышанных по радио монологов Таривердиева из кинофильма «Прощай» в авторском исполнении. Они поразили меня и тем, как были написаны, и тем, как исполнены — четкостью, неразмазанностью, точностью рисунка. Мне сразу же захотелось их петь. Но, пожалуй, я бы никогда не решилась на это, если бы судьба не свела меня с Таривердиевым. Только познакомившись с ним лично, я отважилась петь его произведения, циклы на стихи Хемингуэя, Поженяна, Ашкенази. Впрочем, слово «петь» в точном его значении здесь мало пригодно. Сочинения эти требовали особой манеры исполнения — чего-то вроде интонированного чтения, гибких переходов от речи к пению. Работа с Таривердиевым мне очень много дала. Композитор добивался от меня при внутреннем драматическом накале большой сдержанности, а иногда даже аскетичности выражения. Я поняла, что в вещах, где заложена хоть самая малая доля сентимента, исполнителю нельзя добавлять свой собственный. Так, например, если в «Верочке» на слова Ашкенази утонуть в этой размягченной интонации, создастся ощущение чрезмерности, получится безвкусно. И вообще Таривердиев всегда боялся и не допускал любых «чересчур» в исполнении. Он же дал мне ее один совет, очень важный для меня как

певицы и артистки во всей моей дальнейшей работе: о чем бы я ни пела, интонация, тембр должны быть благородными, повествование должно вестись от имени благородного человека. Конечно, певцу нужно пользоваться всем богатством красок, заложенных в человеческом голосе, но все же в основе, даже если речь идет о чем-то сугубо бытовом, должно быть ощущение некоторых «катурнов», приподнятости, как будто ты находишься чуть-чуть над всем этим. Для интерпретации его музыки это было совершенно необходимо, но, как я потом поняла, оказалось важным и для моей исполнительской манеры в целом. Словом, занятия с Таривердиевым стали для меня прекрасной школой.

В своей работе с исполнителями Таривердиев всегда стремится уйти от стандартов, штампов, от существующей, увы, в нашей эстраде практики тиражирования, когда похожесть на то, что уже неоднократно встречалось, становится «пропуском» в этот мир, а своеобразие, новизна нередко затрудняют выход артистов на большую сцену, а тем более к телевизионной камере или радиомикрофону. Для композитора главное — в каждом певце выявить индивидуальность, чтобы он нес слушателям свой стиль, свою исполнительскую манеру. Именно так возник вокальный дуэт Галины Бесединой и Сергея Тараненко.

Все началось в середине 70-х годов после выхода на экран фильма «Ирония судьбы». Двое молодых людей, артистов Москонцерта (Галя к тому времени окончила школу-студию МХАТа, Сережа был выпускником фортепианного факультета Института им. Гнесиных), увлеченные музыкой фильма, решили попробовать исполнить дуэтом с гитарой и фортепиано несколько песен из него и показать их автору. И хотя пение было далеко не совершенным, Таривердиев живо заинтересовался ансамблем. Поданные как вокальный диалог, напоминающий негромкую задушевную беседу, песни вдруг зазвучали по-новому, наполнились какими-то иными смысловыми оттенками, приобрели некую стереофоничность. Это было любопытно, и Таривердиев согласился заниматься с молодыми певцами, но при одном условии — в течение полугода, пока не будет сделана программа, они не должны нигде выступать. Началась долгая и кропотливая работа. Занятия были ежедневными, по пять-шесть часов. Первые две песни пришлось учить около месяца. При этом иногда одна фра-

зу певцы повторяли несколько десятков раз. Затем дело пошло быстрее, стал появляться опыт, вырабатывались исполнительские приемы.

Таривердиев заставлял много раз читать стихи песен, вдумываться в них, искать главное — как всегда, основным было для него донесение мысли. Но при этом просил читать не «с выражением», не декламируя, как на сцене, а произносить просто, как обычную речь, пропуская каждую строчку сквозь себя. В таком же стиле Беседина и Тараненко должны были петь. Исполнителям нужно было выработать в себе ощущение, что никакого зала, сцены нет, что, когда они поют, они просто разговаривают друг с другом или с каким-то очень близким человеком. Так постепенно Таривердиев добивался той сугубо камерной, доверительной манеры исполнения, той интимной теплоты, которая так очаровывала нас в пении этого вокального дуэта, выделила его на фоне современной советской эстрады. Впрочем, приходилось молодым исполнителям и оступаться, поддаваясь соблазну быть похожими на других, именитых певцов.

Галина БЕСЕДИНА:

— Мы занимались, как проклятые, часов по шесть в день с Таривердиевым, а потом еще дома. Микаэл Леонович готовил нас к телевизионному конкурсу «С песней по жизни». Незадолго до нашего выступления, когда мы уже были практически готовы, он уехал в командировку. Последние репетиции на телевидении проходили без него. И в это время режиссер передачи стал убеждать нас, что в таком виде, с гитарой и фортепиано мы будем выглядеть слишком скромно и незаметно, и что значительно эффектнее будет записать песню с большим оркестром. Срочно была сделана фонограмма. Она была безумно красивой и нам поначалу понравилась. Постепенно, правда, стало возникать ощущение, что все как-то не так, но соблазн петь с оркестром, как другие, был слишком велик. Когда приехал Таривердиев и услышал нас, он пришел в ужас и категорически запретил нам выступать. Мы начали снова заниматься, а до передачи оставалось всего несколько дней. Микаэл Леонович стремился вернуть нас к нашей собственной манере. На конкурсе мы выступили удачно. Нас наградили дипломом, а главное, пришла масса теплых писем от слушателей.

Потом последовали другие успехи: концертные поездки по всей стране, одобрительные отзывы прессы, записи на пластинки, победы на фестивале политической песни «Алый мак» в Болгарии, на XI Всемирном фестивале молодежи и студентов в Гаване и, наконец, в 1978 году — Сопот. На этот солидный международный конкурс исполнителей направляло телевидение, и вновь возникли сомнения, прозвучит ли на этом модном песенном форуме такой скромный ансамбль, обратят ли на него внимание. Вновь поступило предложение — хотя бы одну песню сделать с большим оркестром. Но Таривердиев и здесь был тверд и бескомпромиссен. Он считал и пытался внушить это исполнителям, что они едут в Сопот не за премией, а для того чтобы показать, что у нас в стране есть и такой жанр, и такая манера исполнения, и такие песни. И композитор оказался прав. Когда среди грома оркестров и всевозможных ВИА раздалась чистые, мягкие и совсем негромкие голоса Галины Бесединой и Сергея Тараненко, зал встретил их бурной овацией. Дуэту было присвоено звание лауреатов конкурса в Сопоте.

Александра ПАХМУТОВА:

— Таривердиев много и плодотворно работает с молодыми исполнителями. Мне вспоминается замечательный дуэт Бесединой и Тараненко, созданный и выпестованный композитором. Когда они появились на эстраде, было ощущение, что подул свежий ветер. Это так важно для молодых, неокрепших талантов попасть в заботливые руки большого мастера. Микаэл Леонович бережно, терпеливо занимается с молодыми певцами, и мы, слушатели, имели уже не одну возможность вкушать плоды этого труда. Вот и совсем недавно на Всесоюзном конкурсе советской песни в Днепропетровске интересно выступили и завоевали первую премию молодые ребята из Иваново — вокальное трио «Меридиан». С ними также много работал Микаэл Таривердиев.

Трио «Меридиан» очень молодо. Надежда Лукашевич, Владимир Ситанов, Николай Сметанин в 1980 году, когда произошла их встреча с Таривердиевым, были еще учащимися Ивановского музыкального училища. Первое впечатление от ансамбля у композитора осталось

крайне противоречивым. Многие в исполнении молодых музыкантов показалось ему неграмотным, непрофессиональным, в чем-то даже безвкусным, но его подкупила их природная музыкальность, сценическое обаяние, огромное желание работать, а кроме того, тяга к камерному жанру, к классике. Наряду с современными песнями ребята исполняли переложенные для трио романсы Чайковского, песни Шуберта, а «Попутная песня» Глинки у них прозвучала с большим воодушевлением, ощущением стиля, виртуозностью. Это, пожалуй, и стало решающим — Таривердиев дал согласие заниматься с «Меридианом». Каждые субботу и воскресенье члены ансамбля приезжали из Иваново в Москву, и начиналась многочасовая кропотливая работа. А работать было над чем. В исполнительской манере ансамбля было что-то от бардов — большая искренность, лиризм, лаконизм и простота. Это было близко Таривердиеву. Но композитор стремился, оставив лучшее, обогатить эту манеру. Поэтому такое большое внимание он уделял разнообразию оттенков, тонкости нюансировки, гибкости интонирования, плавным и незаметным переходам от речитатива к кантлене, ансамблевой стройности, умению мыслить в пении полифонически. Как всегда, центральное место заняла работа над стихами; композитор добивался того, чтобы в исполнении вскрывался их глубинный смысл, их подтекст. Ритмическая точность, тембровые краски, характер произнесения текста — все было в поле зрения Таривердиева, а главное — вкус и чувство меры.

Николай СМЕТАНИН:

— Кто-то удачно сказал, что скульптор — это человек, который может взять кусок мрамора и отсечь все лишнее. Микаэл Леонович работал с нами, как скульптор. Мы приезжали к нему с сырым материалом, и он шлифовал, оттачивал каждую деталь, каждый штрих. В своих доводах, вкусовых оценках он был всегда настолько убедителен, что мы не могли их не принять.

Владимир СИТАНОВ:

— Работа с Таривердиевым — это живой творческий процесс, постоянный поиск, эксперимент. Поначалу композитор показался нам тираном, но когда мы стали заниматься, то поняли, что он очень гибкий музыкант. Микаэл Леонович всегда внимательно прислушивался к нашим предложени-

ям, ничего не отвергая «с порога». Мы вместе пробовали, проверяли на опыте каждое решение, каждую деталь исполнительского замысла. Единственно, в чем он не делал ни малейших уступок,— когда дело касалось вкуса.

За несколько лет работы с композитором ансамбль «Меридиан» многого добился. Он стал лауреатом ряда песенных конкурсов, постоянным участником многих популярных телепередач, занял прочное место на концертной эстраде. Сегодня можно с уверенностью сказать, что молодых артистов ждет яркое, интересное будущее, равно как и о том, что наша эстрада пополнилась новым своеобразным, творчески инициативным коллективом. И во всем этом большая доля участия, труда, темперамента Микаэла Таривердиева.

Поэтому, когда мы пытаемся оценить вклад композитора в развитие советской песни, эстрадного искусства, следует иметь в виду не только его оригинальное, новаторское творчество, но и его работу педагога-воспитателя, обогатившую современное песенно-эстрадное исполнительство.

«Я ЗА СИНТЕТИЧЕСКИЙ ТЕАТР»

Так назвал Таривердиев одну из своих статей, определив и в самом ее заглавии и в острополюемических суждениях, высказанных в ней, свое отношение к музыкальному театру, свое видение жанра. Приведем некоторые из его мыслей:

«Многое в музыкальном театре устарело. Его приемы для создания образа современника беспомощны, фальшивы, они годны разве что для старых, добротных оперных сюжетов. Держаться за них сегодня, памятуя о прежних заслугах, значило бы возводить стену между зрителем и современной темой в музыкальном театре, лишать людей радости узнавания, переживания и раздумий. Но мы имеем дело с современным человеком, его интеллектуальным складом, эмоциональной жизнью. Нас интересует точность душевных примет современного человека, его манера общения. Естественно, все это должно выливаться в какие-то новые формы музыки и театра...»

«Прежде, чем говорить о синтетическом спектакле, нужно выяснить, имеется ли для этого сама музыкальная драматургия, основа произведения. Это не означает, конечно, что речь пойдет о спектакле оперного плана. Пожалуй, этот театр ближе драме... Здесь музыка должна вытекать из действия и сама порождать его. Иначе зазвучат и драматические сцены — их тональность будет определяться музыкальным ритмом. Сцены балета, танца, пантомимы перестанут быть собственно сценами, вставными номерами, они должны естественно возникать как единственная возможность выразить эмоциональное состояние героя...»

«Искусство вокала, естественное в оперном театре, здесь выглядело бы нарочитым. Пение в синтетическом театре вытекает из живой разговорной интонации...»¹

Цитированная статья была напечатана в 1966 году. В том же году на сцене Учебного театра Государственного института театрального искусства им. А. В. Луначарского состоялась постановка первого музыкально-драматического произведения Таривердиева — «Кто ты?» (художественный руководитель и режиссер спектакля Б. Покровский). Композитор назвал его оперой (будем так определять его и мы), хотя сочинение это, нарушая традиционные формы оперного искусства, приближалось по своей драматургии, стилистике, предполагаемой манере исполнения к тому типу синтетического театра, о котором писал Таривердиев.

В стремлении экстренного и радикального обновления всей оперной поэтики он был не одинок. 60—70-е годы стали периодом значительной активизации творческих исканий в области музыкального театра. Характерные приметы этого периода: расширение круга образов и тем, жанрового диапазона, обогащение стилистики и приемов музыкальной драматургии, поиск современных форм и принципов соотношения музыки и сцены, индивидуализация художественных замыслов.

Перед композиторами, пришедшими в эти годы в музыкальный театр, встало много сложных проблем, но, пожалуй, одна из самых важных состояла в создании таких нетрадиционных разновидностей оперы, тематика, язык которых, да и сами формы сценической организации смогли бы обеспечить им связь с широкой слушательской аудиторией.

¹ Таривердиев М. Я за синтетический театр. — Театр, 1966, № 1, с. 75—76.

Вспомним талантливую оперу Р. Щедрина «Не только любовь», поставленную в 1961 году в ряде театров страны, ставшую «первой ласточкой» нового периода. Как все в ней было необычно для оперы: никакой традиционной условности, никакой искусственной монументализации, никаких трафаретов; на сцену смело шагнули реальная жизнь, современный деревенский быт, простые обыкновенные люди, и разговаривали они не в отвлеченно-оперном стиле, а языком сегодняшней деревни, частушек, лирических страданий, сатирических припевок, песен-прибауток.

Стремление к демократизации оперы индивидуально проявилось у разных композиторов: в сочетании черт оперы и мюзикла — в «Неистовом гасконце» Кара Караева, в попытке соединить оперу с народным действием — в «Опере на площади» М. Зариня. Знаменательно высказывание автора последнего сочинения: «Избирая подобный тип оперы, я исходил из того, что монументальный оперный стиль необходимо приблизить к жизни, к сегодняшнему дню. Надо не приглашать слушателей на спектакль в театр смотреть и слушать советскую оперу, а самому театру идти к ним на площадь. В том числе и к тем, которые за всю свою жизнь не были в опере и услышат ее, может быть, лишь впервые, а также и к тем, кто все еще скептически относится к современной теме в опере»¹.

Особую разновидность театральных произведений составили сочинения, основанные на сплаве стилистических черт оперы и современного массового искусства: эстрадных представлений, рок-музыки. К ним относятся «Чертova невеста» В. Ганелина, «Орфей и Эвридика» А. Журбина. Щедрое использование эстрадно-массовых жанров придавало произведениям подобной направленности большую контактность, делало их привлекательными для молодежной аудитории. Названные сочинения, как и ряд других, решенных в том же ключе, возникли в середине 70-х годов. А почти десятилетием раньше Таривердиев написал оперу «Кто ты?». В первом варианте она называлась «Оперой для молодых», и, надо полагать, не только потому, что герои произведения — современные молодые люди, но еще и потому, что именно к ним апеллировал язык этого сочинения. Это был язык, соединивший

¹ Заринь М. Театр — на площадь, к народу. — Сов. музыка, 1970, № 6, с. 17.

стилистику более сложных оперно-вокальных форм с интонационно-жанровым строем эстрадных шлягеров, современного городского фольклора, гитарных песен, то есть всего того, что составляло звучащую атмосферу молодежных компаний тех лет. Опера «Кто ты?» была первым опытом подобного рода в советском музыкально-театральном искусстве. Синтетичность ее, таким образом, носила двойкий характер: она состояла в соединении принципов музыкального и драматического театра, но также и в сплаве жанрово-стилевых признаков академической и массовой музыки.

Борис ПОКРОВСКИЙ:

— В поисках произведения для постановки в Учебном театре ГИТИСа я остановился на опере Таривердиева «Кто ты?». Она привлекла меня с разных точек зрения. Прежде всего, своей открытой демократичностью. Музыкальный язык оперы был необыкновенно злободневен для 60-х годов. Композитор широко использовал музыку улицы, современных молодежных компаний. Органично претворив этот бытовой пласт, он придал ему подлинную художественность. Такой язык должен был стать своеобразным манком для слушателя, молодежного в особенности. Это был способ доверительного общения с ним — ведь слушателю был знаком этот стиль, он ему верил. Такого рода манок, но, конечно, совсем в другом плане, присутствовал, например, во многих оперных мелодиях Чайковского, которые из авторских становились мелодиями слушателей.

Другая причина интереса к опере состояла в том, что это синтетическое музыкально-драматическое произведение, сочетающее в себе быт и аллегорию, давало возможность решить спектакль в современной условно-театральной манере, которая тогда только входила в жизнь. В нашем спектакле было много выносов в зал, он был построен на прямом контакте со зрителями, на постоянном вовлечении их в сценическое действие, что создавало атмосферу представления-диспута.

И наконец, еще одна причина, может быть, самая важная: в опере поднималась проблема поисков молодежью своего пути, своих нравственных принципов, перед молодыми людьми ставились

вопросы о месте в жизни, о том, что хорошо в ней и что плохо, на каких идеалах она должна строиться. Опер, решающих такую тематику, и сейчас еще очень мало, а тогда она была чуть ли ни единственной. Поэтому она привлекла меня и как режиссера и как педагога не только своими художественными достоинствами, но и воспитательной направленностью, тем более что ставилась она силами студентов, молодых людей, только входящих в самостоятельную жизнь.

Либреттной основой оперы явилась пьеса М. Чуровой, в центре которой — современные молодые герои, ищущие себя, свое место в жизни. Найти его удастся лишь тем, кто способен ответить на главный вопрос: «Кто ты?». Таков, например, главный персонаж пьесы — начинающий писатель Валя Марвич. Решение этого вопроса он ищет в труде и творчестве. Валя уезжает на стройку в Сибирь и там, работая плечом к плечу со строителями Енисейской ГЭС, черпает материал для своих литературных произведений. Трудный путь познания проходит его бывшая жена Таня, актриса, восходящая кинозвезда. Находясь в ореоле успеха, окруженная многочисленными поклонниками и воздыхателями, она не сразу начинает видеть за внешней оболочкой, мишурным блеском истинные жизненные ценности. И только познав цену настоящих, подлинных, а не показных и мелких чувств, она решает ехать в Сибирь чтобы вновь обрести утерянную любовь.

Нелегко путь к себе и Виктора по прозвищу Кянакук, или Петух. Под влиянием Марвича он освобождается от глупой, легкомысленной и крикливой маски, которую некогда сам на себя надел. Этим ищущим, неуспокоенным героям в пьесе противопоставлены молодые обыватели: Олег, Миша, Эдик, праздно развлекающиеся, остроумные, «блестящие», немного развязные, а по сути, бездушные, черствые и пустые.

Такой тематический поворот, такая конфликтная антитеза привлекли Таривердиева, и неспроста. Еще в цикле на стихи Маяковского он впервые столкнулся с большими и чистыми человеческими чувствами с бездуховностью, обывательской пошлостью. Современное звучание эта тема получила в романсах на стихи Ахмадулиной, написанных за два года до оперы, а один из них — «Пятнадцать мальчиков» характером противопоставления ищущей, остро чувствующей героини и ее поклонников, бездумно-зали-

хватских, «раскованных» мальчиков и по существу конфликта и конкретной сюжетикой прямо предвосхищает «Кто ты?». Тема молодежи, ее раздумий, сложных испытаний, поисков идеала, столкновения поэзии и прозы жизни прошла и через целый ряд киноопусов Таривердиева, а в фильме «Мой младший брат» стала центром концепции. Поэтому, обратившись к данной проблематике, композитор в полной мере чувствовал себя в своей стихии.

Желая, как в циклах и киномузыке, придать теме большую обобщенность звучания, объемность и многозначность, Таривердиев ввел в произведение поэтический «ряд»—стихи поэтов-современников: А. Вознесенского, Е. Винокурова, Е. Евтушенко, С. Кирсанова, М. Львовского, Г. Поженяна, Р. Рождественского. Некоторые из них слились с сюжетной канвой пьесы, стали ее продолжением, другие же вступили в более сложное взаимодействие с центральной фабулой, образуя по отношению к ней метафорический второй план, так характерный для Таривердиева смысловой контрапункт.

Избранные композитором и либреттистом стихи стали основой музыкальных номеров оперы: сольных, ансамблевых, хоровых. Прозаический текст пьесы лишь в малой степени Таривердиевым омузыкаливается. В основном композитор дает его в виде развернутых разговорных диалогов. В то же время в опере нет жестких границ между музыкальными и чисто драматическими эпизодами. Напротив, Таривердиев стремится к их связи и взаимопереплетению. Вокальные номера прямо вытекают из предшествующего им драматического действия, становятся его осмыслением и одновременно импульсом к его последующему развитию, драматические диалоги попадают внутрь сольных музыкальных характеристик (например, во второй песне Кянакука). Но главным средством объединения драматического и музыкального начал является сам вокальный стиль произведения. Таривердиев свободно относится к традиционной оперной манере пения, она отличается здесь интимностью, доверительностью, не требует классической постановки голоса и в целом отмечена приближенностью к эстраднему микрофонному пению и одновременно к естественной разговорной речи. Подобный тип интонирования не нов для композитора, он сложился в его романах, эстрадных песнях-монологах, вокальных сочинениях так называемого «гибридного» жанра, где речевой элемент, передача разговорной манеры произнесения текста всегда были чрезвычайно важны.

Поэтому так естественно добивается Таривердиев и в опере непосредственных переходов от речи к пению, так свободно балансирует от одного к другому. Благодаря этому сочинение становится равно доступным как музыкальному, так и драматическому театру. Вторая постановка «Кто ты?» и состоялась в 1969 году на сцене Каунасского драматического театра. Но и здесь музыка не отодвигалась на второй план, она оставалась главным двигателем драмы, ее нервом. Справедливо отмечал один из рецензентов спектакля, что «основным создателем этого произведения является композитор Таривердиев, написавший темпераментную, остродраматическую и вместе с тем проникновенную, лирическую музыку»¹.

Отказавшись в основном от традиционных оперных форм (сохранив лишь их некоторые внешние признаки и названия, такие, как «ария», «ариозо», «дуэт»), почти не прибегая к принципам оперного симфонизма, Таривердиев остался верен сущностной задаче психологического музыкального театра: собственно музыкальными средствами обозначить и раскрыть центральный конфликт, персонафицировать образы, отразить процесс становления и развития характеров.

Показательно в этом плане уже вступление к опере. Оно представляет собой вокальный ансамбль, в котором заняты все главные действующие лица: Валя, Таня, Виктор, Олег, Миша, Эдик. Ансамбль этот необычен — участники его не поют, а негромко напевают, как это бывает в сугубо бытовой обстановке (дома, на улице), какие-то неприятные мелодии без слов, интонируя лишь отдельные слоги, типа: «па-ра-па-та-пам», «ца-рам-там», «та-ру-ра-ра» и т. п. Такое начало оперы сразу вводит в атмосферу максимальной приближенности к повседневности, к практике бытового музицирования; этому же способствует и гитарный характер оркестрового сопровождения. Но значение пролога этим не исчерпывается. Отсутствие осмысленного текста, естественно, полностью смещает акцент на характер музыкальной выразительности. Музыкально же ансамбль решен в виде полифонии контрастных планов, у каждого из участников своя тема, своя интонационная обрисовка:

¹ Мажейка В. Спектакль — актер — режиссер. — Вечерние новости, 1969, 28 апр.

Быстро, остро.

113 ТАНЯ

Та - ру - ра - ра... (и т. д.)

КАНАКУК
Та - ра - та - та - та - та... (и т. д.)

ВАЛЬКА
Та - ра - ра... (и т. д.)

ОЛЕГ, МИШКА, ЭДИК (вместе)
Паралагалам_па_рала_галам_пара_па_ти... (и т. д.)

У Тани — это ритмически выровненное бесстрастное интонирование в духе ее первой песни: «Это было на взморье синем». У Вали Марвича, напротив, — эмоционально наполненные, интонационно и ритмически гибкие ариозные фразы, близкие его сольным номерам (ариозо, второй арии из первого акта). Виктора характеризует изломанная, крикливая, шутовская тема, соответствующая его прозвищу и маске — «Кянакук — Петух». Олег, Миша и Эдик музыкально не персонифицированы (так будет и на протяжении всей оперы), подобно пятнадцати мальчикам ахмадулинского цикла. Но сама суммарность их обрисовки становится средством характеристики. Ведь эти герои во всем — в одежде, в манере поведения, в разговоре, мыслях — «близнецы», послушные дети моды и господина стандарта. («Каждая твоя сторона, — говорит во втором акте Таня Олегу, — ровная, гладкая, как модная полированная мебель»). Они полулюди, полуавтоматы, эдакие бездушные человеко-роботы. И музыкальная тема, которая их характеризует, представляет собой также несколько автоматизированное, токкатное, моторное движение.

Вступление, таким образом, не только вводит в общую эмоциональную тональность оперы, но и является экспо-

зицей основных образов и даже музыкальной завязкой конфликта, значительно опережающей сценическую завязку. Все линии, заложенные в прологе, получают затем в опере свое продолжение и развитие. Наиболее статична из них музыкальная характеристика молодых обывателей. Токкатная остинатность в сочетании с «таперским» сопровождением, как главное средство их обрисовки, почти не подвергается каким-либо преобразованиям, остается неизменной в опере. Этот комплекс лежит в основе сцены в кафе (первое столкновение «троицы» и Валентина), на нем же строится жестокая моторика эпизода их драки, сценически решенного средствами пантомимы. Жестокость, агрессивность, остинатные ритмика и интонирование определяют музыкальное содержание квартета «Кто ты?», где к тройке юных «суперменов» присоединяется и Таня:

ОЛЕГ, ЭДИК, МИШКА, ТАНЯ.
Стремительно, агрессивно ♩=192

114

Все

Кто ты? Кто ты? Кто ты? Кто ты?

Кто ты? Кто ты? Кто ты? Кто ты? Кто ты? Кто ты?

На другом полюсе конфликта Валя Марвич. Душевная открытость, трепетность чувств, глубина переживания, поэтическое видение мира — вот те качества, которые подчеркивает в нем композитор. Более тонкая психологическая разработка образа, естественно, потребовала от Таривердиева и более сложных и гибких музыкальных

форм, и в то же время композитор стремился остаться в сфере демократических жанров. И здесь раскрыли свои новые, в данном случае драматургические возможности те «гибридные» разновидности вокальной музыки Таривердиева, для которых характерно сочетание выразительных средств камерных и эстрадных жанров.

Таков, например, первый сольный номер Вали — его (согласно жанровому определению композитора) ариозо. В построении номера действительно есть некоторое подобие оперному ариозо: небольшие размеры, сквозная, незамкнутая форма, сочетание в мелодике вокальной партии декламационной детализации и кантилены. Но фактически перед нами типичный образец песни-монолога, где чисто песенное сопровождение, квадратность структурной организации, типичные для эстрадных песен гармонические формулы соединяются с мелодикой, далеко уходящей от традиционной песенности, основанной на гибкой, приближенной к говору декламации, ритмически дробной, расчлененной частыми паузами, акцентно подчеркивающими отдельные слова и одновременно передающими эмоционально взволнованную, «задыхающуюся» манеру речи героя:

315 Взволнованно, стремительно $\text{♩} = 208$

Ты мой ветер и цепи,

сила и слабость.

Характерен выбор стихов для партии Марвича (к поэтической стороне произведения Таривердиев и здесь пре-

дельно чуток). Валя — писатель, натура творческая, художественно одаренная. Жизненные впечатления рождают в его воображении яркие образы, неожиданные сравнения. Поэтому литературной основой его монологов становятся так привлекающие всегда Таривердиева стихи, наполненные богатой метафоричностью, смелыми ассоциациями. Таково и использованное в ариозо стихотворение Р. Рождественского. Словами поэта главный герой оперы обращается к Тане, подбирая для нее все новые и новые сравнения:

Ты — мой ветер и цепи,
сила и слабость...
Ты — неоткрытые моря,
мысли тайные...
Вдруг ведешь меня в леса,
вдруг — в Сахары...

Стихи, таким образом, в контексте оперы (так было нередко и в киномузыке) обретают известную конкретность, становятся прямой речью определенного персонажа, но одновременно они расширяют образный диапазон произведения, вскрывают философский, поэтический, нравственный подтекст происходящего, образуют второй план, «духовный» комментарий, заставляя слушателя рассматривать единичные явления и факты в более сложной системе измерений, слышать в них отголоски общих проблем жизни, счастья, любви. Яркий тому пример — речитатив и ария Марвича. Речитатив, написанный на текст пьесы, является прямым продолжением действия, размышлением Вали по вполне конкретному поводу, его острым переживанием произошедшего разрыва с Таней. Ария же представляет собой лирическое отступление — раздумья о любви вообще, о трудностях и преградах, возникающих на ее пути, о расстояниях-пропастьях, образующихся между людьми. Положенное в основу стихотворение С. Кирсанова — это сгусток поэтических метафор. Каждое слово — символ, несет в себе емкий смысл и значение:

О, расстоянья, вы пустые пропасти,
слепые бездны, рвы отвесных замков...
А любви нужны дороги, улицы,
Шоссе, ворота, сквозь какие могут
все пройти и встретиться.

Заложенную в стихах антитезу (жизненные препятствия и их преодоление) композитор музыкально раскрывает средствами **единовременного контраста**, образного конт-

рапункта. Партия оркестра построена на равномерном, чеканном движении с преобладанием поступенного нисхождения, вокальная же партия своей ритмической свободой, стремительными интонационными взлетами и столь же быстрыми падениями, устремленностью к все более высоким мелодическим вершинам вступает в противоречие с этой остиной скованностью:

[Решительно]

118 *p*

О, рас-сто-я-ния;

вы, пу-сты-е про-па-сти, сле-пы-е

без-дны, ры-я от-вес-ных зам-ков...

Сопряжение в одновременном звучании контрастных интонационных планов, их взаимодействие, приводящее к эмоционально яркой кульминации, способствует психологическому углублению образа Валентина. В сравнении с ариозо данная ария является более высокой точкой напряжения. Так прочерчивается единая линия динамического crescendo в развитии образа, и самой яркой ее вершиной

становится вторая ария Валентина — его драматический, полный ярости, отчаяния и одновременно мужественной решимости монолог «Нас несет Енисей» на стихи А. Вознесенского. Именно в нем из страданий, иступления, душевной борьбы и возникает твердое, непоколебимое решение: «Нет! — слезам. Да! — мужским продубленным рукам», решение, приведшее Марвича на строительство Енисейской ГЭС. Интонационный строй этого номера, круг используемых в нем гармонических средств имеют эстрадно-песенную природу, особенности же построения и развития музыкального материала сближают его с оперными монологами и с монологическими частями из вокальных циклов самого Таривердиева (также оперно-театральных по своему складу). Он представляет собой весьма масштабную композицию сквозного развертывания, проходит на одном дыхании, как единый эмоциональный всплеск. На протяжении всего монолога выдерживается один тип фактурного движения, представляющий собой триольное аккордовое «скандирование». На его фоне в вокальной партии происходит устремленное развитие от расчлененной паузами взволнованной речитации, от более мелкого интонационного штриха к ритмически укрупненному, мелодически протяженному, образующему экспрессивную, страстную кульминацию:

[Стремительно, с яростью]

117

Не — на — ви — жу за

ложь телеграмм и от —

кры - ток тво - их,

Простые, но точные и броские музыкальные средства находит композитор для раскрытия образа Виктора. В начале оперы — это шут, фигляр, потешающий всех вокруг своими сомнительного остроумия шутками, не очень складно придуманными историями. И музыкально его характеризует «петушинная» тема, впервые прозвучавшая в прологе, а затем в куплетах Кянаукука, в сочетании с нарочито «таперским» сопровождением, несколько выкрикивающим речитированием:

[Очень быстро.]

118 КЯНУКУК *mf*

Из псех ис - кусств для нас глав - ней - шим...

При - вет работникамкино!

f

Но вот герой остается один, наедине с собой, точнее, со своим вторым «я» — вымышленной возлюбленной Лилиан. Композитор строит на его диалоге с Лилиан большую мо-

носцену, которая в корне меняет представления о герое. Здесь вновь появляются шутовские интонации, но открывается их истинное назначение — это усмешка, самоирония, за которой герой прячет неудовлетворенность собой, неуверенность, свое одиночество. Лилиан же для него — это мечта о счастье, гармонии, любви. Как символ этой мечты в оркестре возникает приветливая и благородная лирическая тема, выдержанная в «классицистских» традициях:



Так постепенно совершается развитие образа от комедийного к лирическому. Поэтому появление лирико-драматической песни-монолога «Не жалею, что лето ушло» воспринимается как следующий этап эволюции образа. Мотив прощания, острая, но сдерживаемая боль, звучащие в песне, подчеркнуты всем кругом интонационных и гармонических средств, тяжелой, мерной поступью нисходящих басов в оркестре, тональным решением (углубление минорности, сумрачные тональности ми-бемоль минор и ля-бемоль минор). Таким образом, песня подготавливает слушателя к трагической развязке.

Поэтому упрек рецензента каунасского спектакля В. Мажейки в «логической неподготовленности сцены гибели Виктора»¹ вряд ли можно считать справедливым, поскольку критик искусственно отрывает литературно-сценический план произведения от музыкального, в котором и заключено эмоциональное предвосхищение трагического итога. Да и сама сцена гибели также решена прежде всего музыкальными средствами. Сценически она не показана. Известие о случившемся приносит дружинник. Затем мы слышим сухой, протокольный диалог голосов за сценой: «Пьяный был?», «Экспертиза установит», «Документы были?» и т. д. Параллельно разворачивается второй план — отрывистые реплики героев, узнавших о дорожной катастрофе (Таня: «Это я виновата», Миша: «Мы не виноваты», Эдик: «Мы его не гнали, сам поехал» и т. д.). Композитор дополняет эту полифонию третьим и, пожалуй, са-

¹ Ма ж е й к а В. Спектакль — актер — режиссер. — Вечерние новости, 1969, 28 апр.

мым главным планом: он вводит оркестровый эпизод, несущий основную «трагическую информацию». Построен он на той самой выстраданной «классицистской» теме Виктора, что впервые появилась в «разговоре с Лилиан», но здесь она искажается, ломается, дробится на отдельные мотивы, попевки, создавая почти физически осязаемое ощущение крушения:

120. [Не очень быстро]

ТАНЯ. Господи! 1^{ый} голос (из оперы) «Экспертиза иттанови».

Есть в оркестровом эпизоде и еще один психологический подтекст. «Разорванная» музыкальная тема, на которую накладываются монотонно, назойливо и неумолимо повторяющиеся фразы Тани: «Это я виновата!.. Это я виновата!.. Это я виновата!..», раскрывает ее потрясение, словно в возбужденном сознании героини проносятся обрывки мыслей, воспоминаний. И не случайно в развитии образа Тани эпизод гибели Кянакука становится переломным.

До этого эпизода вся ее характеристика была выдержана в нарочито аэмоциональном ключе, отличалась подчеркнутой холодностью и безразличием. Яркий тому пример — песня Тани. Положенное в основу стихотворение А. Вознесенского отличается присущей поэту неожиданностью и красочностью сравнений, звонкой игрой слов, рифм, ассонансов, задорной напористостью, энергией:

Выходила — походка легкая,
 А погодка такая летная!
 От земли, как в стволах соки,
 Поднимаются к ногам токи.
 Ноги праздничные гудят —
 Танцевать, танцевать хотят!
 А потом она вздрогнет: «хватит!»
 Как коня, колени обхватит... (и т. д.)

Конечно, Таривердиев, так тонко чувствующий поэзию, тем более поэзию Вознесенского (на стихи которого им написано немало талантливых произведений), нашел бы музыкальные приемы интерпретации стиха, близкие его смыслу и строю. Но композитор избирает принципиально иное решение. Музыкальный и поэтический ряды образуют контрапункт двух планов, причем Таривердиев нарочито подчеркивает их явное несоответствие. Активная, энергичная ритмика стиха сочетается с предельно выровненным, монотонно-равномерным движением восьмыми на протяжении всего номера (авторская ремарка: «почти проговаривая текст»). Идущая от песенной куплетности повторность еще более усиливает этот эффект, тем более что эмоционально различные фрагменты поэтического текста получают одинаковое музыкальное претворение:

ТАНЯ (почти проговаривая текст)

12 1 [Не очень быстро]

Э то бы ло на вмо рье си нем

в Те ри о как ли? В О ри но ко?

12 1 [Не очень быстро]

А по том о на вздрогнет: „хвяти!“ Как ко мя, ко ле ни обхва тит'

Такое необычное прочтение объясняется тем, что композитор исходит в данном случае не из природы стиха, а из сценической ситуации, конкретного характера героини. Столь индеферентное произнесение чуждого такой манере поэтического текста становится рельефным средством обрисовки Тани, ее отчужденности, душевной усталости. Таковой будет манера ее поведения, речи, чувствования на протяжении всего первого действия. И только гибель Кянакука (финал первого акта) совершит перелом в ее душе, пробудит в ней живые и сильные человеческие чувства. Именно с этого момента и начнется ее движение навстречу Валентину.

Во втором действии у Тани три сольных номера. Первый (ария на стихи Е. Винокурова) построен по принципу контрастной полифонии двух планов (излюбленный прием Таривердиева). Вокальная партия представляет собой про-

Во втором номере (ариозо, стихи С. Кирсанова) образ Тани становится более лиричным.

Мягкость вокального интонирования, взволнованное, как бы дышащее оркестровое сопровождение с по-прокофьевски широкими ходами скрипок, мелодический разлив в кульминации — все рождает настроение душевной открытости, чистоты, радости обретенного счастья. Третий номер, следующий почти сразу за ариозо (ария, написанная на стихи М. Чуровой), знаменует окончательное перерождение героини (она принимает решение ехать к Валентину в Сибирь). Весь строй арии — гибкость, эмоциональная наполненность вокального интонирования, энергичная пульсация, заложенная в партии оркестра, в ее ритмической упругости, — сближает ее с музыкальной характеристикой Марвича:

123 Не спеша

Но о_ни ни_че_го не зна_ют о мо_ей
тру_д_ной люб_ви!

Так, объединяются, стягиваются в один узел все психологические линии, раскрываемые в опере. И все же как музыкальное целое она оставляет впечатление некоторой дробности. Номерная структура подчас довлеет над устремленностью музыкально-драматургического движения. Повидимому, все же сказалась недостаточная опора компози-

тора на формы и приемы, выработанные оперной практикой для организации композиционного целого. От крупных оперных сцен Таривердиев почти полностью отказывается, а потому произведению недостает музыкальной сценированности в развитии актов и всей оперы в целом.

Вновь к оперному жанру Таривердиев обратился только полтора десятилетия спустя. В 1981 году им была написана опера «Граф Калиостро» по мотивам одноименной повести А. Н. Толстого (либретто Н. Кемарского, стихи Н. Кемарского и Р. Сефа). Постановка ее состоялась в конце 1983 года на сцене Московского камерного музыкального театра. Ее осуществили режиссер Б. Покровский и дирижер В. Агронский. Многими своими чертами новая опера близка первенцу композитора в этом жанре. Прежде всего, их роднит тема: в центре обоих произведений современная молодежь, ее искания, ошибки, заблуждения, постижение истинных жизненных ценностей. В «Калиостро» так же, как и в опере «Кто ты?», музыкальное раскрытие этой темы происходит благодаря широкому обращению композитора к интонационному словарю современных массовых, бытовых жанров, что определяет демократическую направленность сочинения. В обеих операх это влечет за собой особый тип вокализации, существенно отличающийся от традиционного оперного пения. В предисловии к «Графу Калиостро» Таривердиев подчеркнул: «Специфика данного сочинения — это опора на современный, обычно бытующий интонационный музыкальный строй. В связи с этим возникают определенные требования к манере исполнения этого сочинения, и как следствие, к исполнителям, которые должны владеть всей палитрой средств вокальной выразительности, от гибкого речитатива (почти разговорного) до естественного вокализирования, то есть сочетать в себе амплу актера драматического и оперного театра»¹.

Владимир АГРОНСКИЙ:

—Опера «Граф Калиостро» при простоте языка, которым она написана, представляла для нас немалую сложность. Она требовала совершенно особого рода пения. Композитор широко опирается в опере на тот тип песни, который сложился в его

¹ Таривердиев М. «Граф Калиостро», предисловие к опере. — *Рукопись*.

вокальной музыке, — это песни-монологи, песни-речитативы. Здесь не нужно вокальное масло. Напротив, характер пения должен быть акварельным, с тонкой и рельефной подачей каждого слова. Когда автор сам исполняет свои вокальные сочинения, он добивается очень непосредственной манеры интонирования, интимность музыки сочетается у него с интимностью интерпретации, затрагивает тончайшие душевные струны, отличается доверительностью, приближенностью к каждому слушателю. В оперном театре достичь такого характера вокализации было крайне трудно и потому, что, в отличие от эстрады, мы не прибегаем к помощи микрофона, и, главным образом, потому, что певцам нелегко уйти от своей физиологии, от широкого оперного дыхания. Сочинение Таривердиева потребовало от исполнителей существенного переосмысления выработанных ранее вокальных навыков. Но поэтому работа над оперой нам особенно дорога. Она расширила исполнительские возможности, арсенал выразительных средств, которыми мы владели. Подобного спектакля в нашем театре еще не было.

Если все названные особенности оперы «Граф Калиостро» находились в русле предшествующих исканий композитора в области музыкального театра, то в одном она существенно расширяла его видение жанра и в сравнении с «Кто ты?» вносила немало нового. Это новое касается в первую очередь драматургических принципов. Стремление к простоте стиля в данном случае не повлекло за собой, как в первой опере композитора, упрощения музыкальной драматургии. В «Калиостро» она отличается развитостью, разнообразием, изобретательностью в построении сцен, сценированностью целого.

Повесть Толстого, положенная в основу оперы, получила в ней совершенно новую, далеко уводящую от литературного первоисточника версию. В повести события разворачиваются в прошлом веке, в екатерининские времена. Молодой помещик Алексей Федяшев влюбляется в портрет своей давно умершей родственницы — красавицы Прасковьи Павловны. Появившийся в его поместье граф Калиостро, личность мрачная и inferнальная, занимающаяся черной магией, оживляет портрет, но прекрасная возлюбленная Алексея оказывается особой взбалмошной, пустой и жестокой. От этого сюжета у композитора и либреттиста

осталась только история с оживлением портрета (в опере — Прасковьи Петровны), да фигура Калиостро. Действие перенесено в наши дни, происходит оно в подмосковном музее — бывшей усадьбе XVIII века. Алексей и любящая его Мария (у Толстого — жена Калиостро) превращаются в современных молодых людей — научных сотрудников музея. В оперу вводятся совершенно новые персонажи: Жан Лонг, он же Иван Ложкин, — фарцовщик и спекулянт предметами старины, экскурсоводы, администратор музея, туристы. В то же время сугубо современные герои и фабула сочетаются в произведении с атрибутикой далекого прошлого (обстановка старинной усадьбы, музейные экспонаты, картины, знатная дама и генералы, сошедшие с портретов позапрошлого века), а также с элементами фантастики (образ Калиостро).

Таким образом, само либретто давало композитору основания для драматургического параллелизма, разноплановости, для постоянного сопряжения старинного и современного музыкальных стилей, для создания атмосферы игры между «тогда» и «сегодня» (в чем-то подобной музыке «Короля-оленя»). Сопряжение различных стиливых, жанровых истоков в целом характерно для Таривердиева, но в опере «Граф Калиостро» полистилистические элементы еще более обострились, стали средством выявления образных контрастов, усиления комедийности, персонификации характеров. Каждый из героев имеет свою стиливую обрисовку. У Алексея это своеобразный эстрадно-оперный стиль. Он рождается из сочетания интонационно-гармонических средств современной лирической эстрадной песни и принципов развития и организации материала, идущих от традиционных оперных форм.

Такова, например, «выходная» ария Алексея. В основе ее — куплетная песенная композиция. Характер интонирования, особенно в кульминационных зонах, также эстрадно-песенный. Однако драматургическое развитие этого номера строится по законам больших оперных арий. Мелодически развитым разделам предшествует свободная речитация, то сухая, приближающаяся к разговорной речи, то более закругленная и гибкая. Речитатив переходит в собственно арию — ее функцию и выполняет песня, но песня не вполне обычная. Куплеты ее разновеликие, второй является не повторением, а продолжением и развитием первого, мелодическая линия чутко следует за синтаксисом стиха, детализирует текст, также нарушая принцип песенной повторности и тем самым способствуя рождению сквозной и цельной композиции.

113. *Allegretto*

Музыкальный фрагмент в 2/4 такте, темп *Allegretto*. Включает вокальную партию с лирическими текстами и фортепианное сопровождение. Вокальная линия имеет три трети, подчеркивая ритмическую структуру. Фортепиано играет ритмический рисунок в правой руке и аккорды в левой.

Если б вы зна - ли! Если б вы зна - ли!

Еще нагляднее этот сплав в арии Алексея из второго акта. Она вырастает из приведенных выше песенных интонаций первой его арии. Эта связь обусловлена исконно оперным принципом лейтинтонационной характеристики героя. В то же время вторая ария Алексея — это кульминация в развитии его образа. (Мечтания свершились, портрет ожил. Но вместо счастья наступает прозрение; не радость, а разочарование, растерянность, душевную тревогу испытывает герой.) Поэтому естественно, что развитие и композиция ее выходят за рамки песенных структур. Вновь, как в больших оперных ариях, мелодически кантиленной части предшествует речитатив, формирующий ее основной интонационный материал. Сама «песня-ария» сочетает куплетность со сквозным развитием: усложняется ритмика, дробится мелодическая линия, учащается паузирование, одни слова распеваются, другие многократно повторяются, усиливается секвентно-разработочное развитие основного мотива (прием, характерный для Чайковского):

125. *Andante*

Музыкальный фрагмент в 3/4 такте, темп *Andante*. Включает вокальную партию с лирическими текстами и фортепианное сопровождение. Вокальная линия имеет три трети и паузы, подчеркивая ритмическую структуру. Фортепиано играет ритмический рисунок в правой руке и аккорды в левой.

Не - уж то раз - гад - ка прес - та? Меч -

та-э-то только мечта! И на-до ис-

пить эту чашу до дна? О-на ли? О-на ли, о-на ли?

И, как часто бывает в драматических ариях, высшая кульминация передается оркестру, словно герой уже не может выразить бушевающие его чувства:

[Andante]
126.

ff

Характеристика Марии во многом близка Алексею, но ее лирика имеет иные оттенки, она чиста, открыта и восторженна. Жанрово композитор решает этот образ средствами дифирамбической песни-романса. В таком ключе

поддержана, например, ария Марии первого акта. Мелодическая полетность, широкий кантиленный разлив, поющая, выразительная гармония, мелодизированная фактура, прозрачный оркестровый колорит — все передает трепетность душевных движений, радость приятия мира, все приближает эту нежную песнь любви к романтическому ноктюрну:

127. *Andante* ♩ = 69

Ве-чер за-жег мил-ли-о-ны ог-ней,
в ок-нах до-мов те-ни лю-дей, но
толь-ко чер-не-ет ок-но, что все-го мне рсд-ней.

В корне иные приемы и формы стиливой характеристики использует Таривердиев в обрисовке графа Калиостро. Здесь на первый план выступает комплекс языковых средств и интонационно-жанровых формул, сложившихся в музыке XX века для обрисовки негативных, «злых» образов: это обостренная диссонантность, наслоение секундо-

восте, образующее звуковые «грозди», акцентная, агрессивная, остигато выдержанная ритмика, изломанность и хроматизация мелодической линии:

$\text{♩} = 155$ [Allegro moderato]

КАЛИОСТРО

128 *p*

Стран_но... По_нять немс_гу, в чем де_ло?

p *cresc.*

128 [Moderato]

От се_го за_ви_сит ус_пех чу_

дес_но_го пре_пра_щень_я.

Еще один стилевой план в опере связан с музыкальным портретом Жана — это опереточно-водевильные куплеты, нарочито упрощенные, элементарные, как и весь мирок этого предприимчивого обывателя. В то же время куплеты Жана предваряются на первый взгляд контрастной им оркестровой темой, интонационно витиеватой, хроматизированной. В ее фальшивой диссонантности, в угловатых скачках и острых стаккато чувствуется неестественность, надуманность, в этих псевдосложностях все не настоящее, как и в самом имени Жана Лонга — Ивана Лож-

кина. И особенно наглядно эту ложную значительность героя и подчеркивает стиливой контраст оркестровой темы и кулетов:

129 [Allegretto]

129 ⁶ Moderato

И .. де - а - лизм наш век не у - кра - ша .. ет!

Мне ди - а - лек - ти - ка к ус - пе - ху ключ да - ет;

И наконец, важнейшая стиливая сфера оперы — превращение типичных оборотов, жанровых элементов музыки XVIII века. Они постоянно напоминают о себе то в виде баховской хоральности, то — скарлаттиевского прелюдирования, проникают в музыкальные характеристики различных действующих лиц — от главных (Алексей) до эпизодических (экскурсоводы). Но как основное персонифицирующее средство «классицизма» выступают в обрисовке Прасковьи Петровны — знатной дамы XVIII века. И здесь они также неоднородны в своих истоках. Первое соло героини в сцене ее появления из портрета решено в духе итальянского *bel canto* и напоминает концертные арии Ви-

вальди. Оно выдержано в виртуозной манере с обилием вокальных пассажей, фиоритур, широких мелодических скачков:

Sop. solo $\text{♩} = 92$
 130 ПРАСКОВЬЯ ПЕТРОВНА

Спа-си-бо су - дарь! Но че -

го э то ра -

- ди мс - ня по

и мс ни воз - гла - шать,

Ария Прасковьи Петровны из второго акта, предваренная речитативом в духе *secco*, своей простотой и изяществом, мягким триольным движением мелодии, чертами танцевальности в сопровождении, безыскусственной, но красочной гармонизацией со строгим классическим кадансированием и всей изысканностью своего облика заставляет вспомнить старинные французские ариетты из комических опер в стиле Гретри:

131. [Mesto $\text{♩} = 72$]

Сколь-зи-ли па-ры по-пар-ке-ту, сколь-

-зи-ли па-ры по-пар-ке-ту и тан-це-ва-ли ме-ну-эт, и

тан-це-ва-ли ме-ну-эт...

Принцип стилевой многоплановости, широко разрабатываемый Таривердиевым в опере, несет с собой много ярких драматургических эффектов. На нем основаны неожиданные повороты в развитии музыки и действия, смелые контрасты, образные столкновения, внезапные вторжения,

создающие веселую, комедийную атмосферу. Но принцип этот таит в себе и опасность музыкальной разобщенности, калейдоскопической дробности, а потому требует умения на основе многого и разного соорудить одно художественное целое, драматургически интегрировать различные интонационные пласты. Таривердиев находит интересные решения этой непростой творческой задачи. И в первую очередь здесь хочется сказать вот о чем: действительно, музыкальная ткань оперы соткана из очень несхожих, исторически и жанрово разнородных составляющих, но ракурс преломления их единый, они как бы рассмотрены сквозь одну призму, связаны одним авторским взглядом. А взгляд этот улыбочивый, веселый и ироничный.

Борис ПОКРОВСКИЙ:

— Таривердиев в «Калиостро» остался верен себе, принципам демократического музыкального спектакля, сложившимся еще в «Кто ты?», и в этом проявилась большая творческая убежденность композитора. Но с точки зрения жанра и драматургии эти произведения во многом отличны. Первая опера решала тему современности серьезно и даже драматично, во второй — больше юмора, изящества, легкой комедийности. Это — своеобразная опера-юмореска. Создается ощущение, что в ней постоянно присутствует и наблюдает за происходящим эдакий насмешливый, подмигивающий глазок. Сделано это с необыкновенным обаянием. И классицизмы в опере — это не холодная стилизация, это проявление все той же тонкой ироничности.

Действительно, весь разнообразный музыкальный материал, все образные сферы подвергаются в опере изящной комической обработке, где-то доброй и усмешливой, где-то едкой и саркастичной. Это ощущается уже в самой первой сцене оперы. Два различных экскурсовода показывают двум разным группам иностранных туристов экспонаты музея, но при этом автоматически повторяют почти одинаковый давно и хорошо заученный текст, омузыкаленный также абсолютно идентично. Этот прием, достаточно смешной сам по себе, усугубляется еще юмористичностью диалога:

Экскурсовод: Гармония стиля, никаких диссонансов.

Турист: Что в шкафу, позвольте узнать?
Экскурсовод: Специальные блюда для ананасов.
 В восемнадцатом веке их ела знать.
Турист: Ананасы доставляли из-за границы?
 Как ананасы в Россию плыли?
Экскурсовод: Сами выращивали в местной теплице.
 Картофеля не было, ананасы были.

Музыкальное решение сцены, естественно, также вносит свою дозу юмора. Как бы отталкиваясь от фразы: «Гармония стиля, никаких диссонансов», Таривердиев создает изысканную «классицистскую» тему, сочетающую в себе элементы хоральности и несколько чопорного старинного танца, гармонически «стерильную», с преобладанием чистых трезвучий и традиционным мажорным разрешением в каденции:



В сочетании с чертами эстрадности эта музыка производит впечатление очаровательной комедийной игры, — словно современный человек с улыбкой всматривается в приметы давно ушедших обычаев, нравов, пытаясь примерить их к сегодняшней жизни.

Иронические краски сопутствуют и графу Калиостро. Ирреальность, условность этого персонажа в опере очевидна. Но поначалу он обрисован как бы всерьез — Калиостро напряженно вслушивается в тревожную, смятенную, наполненную «любовными флюидами» атмосферу музея. Серьезность момента, впрочем, тут же нарушается появлением генералов, сошедших со старинных портретов. Их марионеточный марш, скандирование без слов на «пам-та-пам», подобно барабанной дроби, одного звука, острый стаккатный штрих, неожиданные акценты, форшлаги в оркестре вносят ярко комедийный оттенок, превращая диалог Калиостро и генералов в веселый игровой эпизод.

Но главная мишень иронических стрел композитора — Прасковья Петровна. И это понятно. Ведь красавица с портрета XVIII века является предметом любовных мечта-

ний Алексея. Снижение, «музыкальная дискредитация» этого идеала бросает тень иронического и на главного героя оперы, а главное, заставляет его искать кумиры не в прошлом, а в настоящем. С момента появления Прасковьи Петровны на сцене композитор с неистощимым остроумием показывает искусственность, вычурность ее «музыкальных красот». Virtuозные пассажи распеваются героиней на совершенно не соответствующий им предельно прозаизированный текст, типа: «Но чего это ради меня по имени провозглашать? Я, чай, не в гостях и не в параде — в собственном доме честь имею вас принимать!». Причем фиоритурами расцветиваются самые незначительные слова: союзы, предлоги, частицы, создавая тем самым явно комедийный эффект. И напротив, ее фразы в так называемой «любовной» сцене с Алексеем даны в сугубо прозаической манере. Когда же после ее сухих, деловитых реплик внезапно возникает мелодическая фраза, долженствующая выразить вспышку любовного экстаза, в ней слышится фальшь, неприкрытая авторская издевка:



Интересно решена заключительная сцена третьей картины. Она напоминает чем-то финалы старых комических опер. В ней собираются воедино все основные герои, а соответственно — происходит объединение самого разнообразного музыкального материала. Здесь звучит и сумрачная хроматизированная тема Калиостро, и шаржированная оркестровая тема Ложкина, и интонации его куплетов, и «классицистские» обороты из первой сцены, и колоратуры Прасковьи Петровны. Все они подвергаются комедийной разработке, заостряются, обретают еще более откровенно скерцозный облик. Даже диатоническая возвышенная «баховская» тема искажается и хроматизируется. Кульминацией же становятся виртуозные «вариации» Прасковьи Петровны на тему куплетов Ложкина. В целом же эта сцена выполняет функцию развивающего раздела оперы и одновременно становится зоной обобщения, приведения разнородного интонационно-тематического материала к единому «ироническому знаменателю».

Столь цепко сцементированных, развернутых сцен не было в опере «Кто ты?». В «Калиостро» же это не един-

ственный пример. Подобного рода крупные драматургически разработанные построения, объединяющие в своем развитии разнохарактерный, подчас стилистически далекий музыкальный материал, становятся узловыми моментами оперы, являются еще одним средством достижения спаянности и цельности.

Так, первая картина, как и опера в целом, строится по номерному принципу, включает в себя арии, дуэты, хоры, но все они складываются в две большие драматургически завершенные сцены.

Первая сцена включает в себя две меткие зарисовки музейной экскурсии (в крайних разделах) и арию Алексея (в среднем). Таким образом, возникает трехчастная композиция, значение которой отнюдь не формально. Обратим внимание на то, что каждая из крайних частей этой симметрично построенной сцены внутри себя также трехчастна. Сценически в первом и третьем разделах малой трехчастной формы экскурсоводы демонстрируют посетителям экспонаты музея, в среднем они рассказывают о портрете знатной дамы. Рассказ этот выделяется и музыкально: **меняется фактура** — возникает прелюдийное движение в оркестре, **появляется новая тональность** — си минор (вместо соль минора в крайних разделах). Слушатель, еще не догадывающийся обо всем, что будет происходить дальше, уже фиксирует внимание на этом моменте. Описание портрета оказывается в центре малой трехчастности. И в центре большой тоже. Ведь ария Алексея — это также обращение героя к портрету, внутренний разговор с ним. Таким образом, цель всей симметрии этой композиции — выделить главный смысловой компонент сцены (портрет Прасковьи Петровны), который и определяет последующее разворачивание действия в опере.

Важную скрепляющую, цементирующую роль в сцене играет материал оркестрового вступления. Во-первых, он интонационно объединяет ее. Именно из темы вступления, из ее стремительного бега шестнадцатых, из гаммообразных пассажей вырастает тот тип движения, который мы и определяли как прелюдийность и о значении которого уже говорили. Во-вторых, эта тема в своем исходном виде неоднократно появляется в сцене между всеми ее разделами, выполняя роль рефрена, придавая тем самым композиции еще и черты концентрической рондальности. В-третьих, сопоставляемые в интродукции тональности си минор и соль минор (особенно последняя) становятся основными тональными центрами, образуют тональную репризу, и это также не может не сказываться на целостности

сцены. Для наглядности приведём драматургическую, композиционную и тональную схему данной сцены:

Тема интрод.	1 экскурсовод и туристы	Тема интрод.	Ария Алексея — обращение к портрету	Тема интрод.	2 экскурсовод и туристы	Тема интрод.
Р	А а в а рассказ о портрете	Р	В	Р	А а в а рассказ о портрете	Р
h g	g h g	a	a	d	e h g	g

(все тональности имеют минорное наклонение)

Вторая сцена в чем-то подобна первой. Она также имеет трехчастную структуру — обрамляется двумя хорами генералов. Оба они проходят в тональности соль минор, образуя, таким образом, и тональную арку. Но в целом вторая сцена гораздо динамичнее первой, что естественно с точки зрения ее местоположения как следующего, более действенного этапа драматургического развития. Основную активизирующую функцию выполняет средний раздел этой трехчастности — диалог Калиостро и Алексея. Уже в оркестровом вступлении к диалогу достигается большая концентрация развития благодаря излюбленному у Таривердиева принципу образного, а соответственно и музыкального контрапункта. Так, в оркестре сразу же намечаются две параллельно развивающиеся самостоятельные интонационные линии: первая (у низких струнных) — лейт-тема Калиостро, хроматизированная, нарочито усложненная, построенная на звуках двенадцатитонового звукоряда, вторая, напротив, — диатоническая, простая и ясная, основанная на эстрадно-песенных интонациях Алексея из его первой арии:





Полифония различных стилевых планов продолжается и дальше. В оркестре развивается «классицистская» тема из первой сцены, что вызвано воспоминаниями Калиостро о прошедших веках («тайною время покрыло лики»). Алексей же находится во власти сегодняшнего, сиюминутного чувства — его вокальная партия контрастно контрапунктирует оркестровой: в ней слышится большое душевное волнение, преобладает декламационность с секундовыми интонациями-вздохами, частым паузированием. Последующее развертывание сцены еще более активизирует музыкальное развитие: в оркестре сплетаются маршевые интонации из хора генералов, секундовые аккорды-гроздьи Калиостро, интонации из интродукции, «классицистские» секвенции из первой сцены. Музыкальная ткань подвергается мотивному развитию, хроматизации, происходит углубление минорности — движение к ми-бемоль минору. Иными словами, сцена обретает явные черты разработанности.

И так на протяжении оперы по мере приближения к финалу наблюдается динамическое *crescendo*, тональная арочность уступает место единому сквозному тональному развитию, сцены укрупняются, на смену репризным композициям приходят более разомкнутые и устремленные, и во всем этом проявляются те новые качества, которые возникли в музыкальной драматургии «Калиостро» в сравнении с первой оперой Таривердиева. Суммарно это можно определить так: композитор, обновляя стилистику средствами массовых жанров, привнося в оперный театр приемы современного драматического и киноискусства, в то же время более широко опирается на оперную традицию. Тяготение же Таривердиева к развитой драматургии, к достаточно сложным композиционным решениям свидетельствует о том, что от циклического объединения миниатюр в камерно-вокальном и песенном жанрах (естественно не порывая с ними) он приходит к овладению крупными, масштабными музыкальными формами, — и это безусловно, качественно новый этап его творческой эволюции.

КОМПОЗИТОР В ПУТИ

Нередко у художников, долго и плодотворно работающих в какой-либо одной образной, жанровой или стилевой системе, на определенном этапе творческой зрелости возникает ощущение если не исчерпанности, то некоторой недостаточности, узости сферы, в которой многое так хорошо знакомо, неоднократно и в разных вариантах апробировано, и поэтому рождается потребность вновь испытать «сопротивление материала», испробовать себя в чем-то новом и неизведанном.

Думается, именно такой период исканий, период второй творческой молодости переживает в настоящее время Таривердиев. Во всяком случае, наряду с устойчивым интересом к прежним жанрам, таким, как циклы вокальных миниатюр (романсовых или песенных), киномузыка, все настойчивее проявляет себя тенденция к расширению тематического и жанрового диапазона, тяготение к более масштабным замыслам, к крупным музыкальным формам. Опера «Граф Калиостро» — одно из сочинений, возникших под влиянием этой тенденции. Но композитор идет дальше и, не ограничиваясь вокальными жанрами, которые до сих пор были абсолютно превалирующими в его творчестве, обращается к новой для себя (если не считать периода ученичества) области чистой, инструментально-симфонической музыки.

В августе 1982 года на фестивале советской музыки в Сочи состоялась премьера Скрипичного концерта Таривердиева, исполненного Г. Жислиным и Симфоническим оркестром Новосибирской филармонии под управлением А. Каца. Обращение к крупной циклической форме концерта естественно повлекло за собой обогащение образной палитры, круга выразительных средств, тембровых красок, приемов развития. И в то же время, слушая произведение, отмечая в нем приметы нового, ощущаешь, наряду с этим, его большую органичность для Таривердиева. Действительно, концерт в значительной мере продолжает и развивает многое из того, что сформировалось в иных жанрах творчества композитора, что стало неотъемлемым свойством его художественной индивидуальности. Прежде всего, это заметно в эмоциональном строе произведения. Основой его является лирика — качество доминантное для всей музыки Таривердиева — искренняя, взволнованная,

душевно отзывчивая, с множеством всевозможных оттенков и градаций: то мягкая и элегичная, то восторженно-экстатичная, то возвышенная и гармоничная, то суровая и сдержанная.

При разнообразии настроений, образной емкости концерту Таривердиева свойственна большая простота в выборе средств. Композитор ничего намеренно не усложняет ни в драматургическом решении, ни в композиции, ни в языке. В концерте ясно ощущается присущая Таривердиеву направленность на самую широкую слушательскую аудиторию, демократизм, проявляющийся, прежде всего, в опоре на жанровые и, в первую очередь, песенные истоки. Отсюда яркая мелодичность, певучая кантиленность, в широком смысле слова вокальность тематического материала. Таким образом, Таривердиев и в этом остается верен себе, претворяя в новых жанровых условиях ведущий принцип своего творчества. Не случайно в качестве солиста он избирает именно скрипку — инструмент, наиболее близкий природе человеческого голоса.

Григорий ЖИСЛИН:

— Концерт Таривердиева очень скрипичен. Композитор широко и с прекрасным знанием возможностей инструмента использует разнообразные исполнительские приемы, партия солиста насыщена виртуозностью, различными элементами штриховой, аккордовой техники. Но главное, пожалуй, в другом: в вокальности концерта, особенно его первых двух частей. Таривердиев наделен богатым мелодическим даром, и это свойство его стиля ярко проявилось в концерте, в мелодизме его тем, в образном складе и, конечно, в трактовке инструмента. Скрипка у него — прежде всего, певучий инструмент. Это особенно важно, потому что в последнее время проявилась тенденция использовать скрипку как угодно, даже как инструмент ударный. Средства выразительности концерта противопоставлены тому направлению современной музыки, для которого характерно неперемное усложнение языка, формы, поиски необычных звучаний, далеких от естественных. У Таривердиева образный строй, мелодическое богатство, виртуозный блеск, стройность формы — все притягивает слушателей, делает концерт доступным для самой широкой аудитории, вызывает у нее ощущение некоего музыкального праздника.

Еще в одном можно усмотреть связь этого сочинения с предшествующими — в самой трактовке жанра. В истории сольного концерта сложились две основные его разновидности. Исследователь этого жанра Л. Раабен определяет их так: «С одной стороны, виртуозное концертное исполнение, с другой — симфоническая драматургия, — вот две силы, столкнувшиеся в концерте и предопределившие его дифференциацию на два основных вида, продолжающих в той или иной мере существовать до сих пор. Условно эти типы можно назвать концертом виртуозным и концертом симфонизированным, подразумевая под первым произведение, построенное на концертно-виртуозных принципах развития, а под вторым — концерты с преобладанием симфонических методов¹. Подобное деление не означает изолированности указанных разновидностей, речь идет лишь о преобладании одной из тенденций.

Таривердиеву ближе оказывается тип виртуозного концерта, и это понятно. Мы уже не раз указывали на наличие богатого зрительного ряда, образной наглядности, — в широком смысле слова сценичности, ярко проявившейся в его вокальных циклах и естественно приведшей его к опере. А виртуозный концерт своей зримостью музыкального «действия», диалогом-соревнованием солиста и оркестра во многом сродни театру. И эту заложенную в самой его природе особенность Таривердиев еще больше усиливает, подчеркивая все то, что создает характеристическую рельефность образов, яркость музыкальных «событий», что создает специфический дух лицедейства.

Характерна в этом плане первая часть произведения. Согласно издавна сложившейся традиции она выполняет в трехчастном цикле концерта роль драматургического центра, отмечена наибольшей действенностью, интонационно-тематической насыщенностью, динамикой контрастирования. Однако тип контраста, распределение и взаимоотношение образных сфер здесь не вполне обычны. На первый взгляд, первая часть представляет собой стройную сонатную композицию классического типа с четкой разграниченностью партий, разделов, выверенностью пропорций. В основе ее лежат три темы (в соответствии с сонатной схемой главная, побочная и заключительная). Но особенность их соотношения состоит в том, что между ними фактически нет сколько-нибудь существенных эмоциональных, жанровых, интонационных или тембровых различий.

¹ Раабен Л. Советский инструментальный концерт. — Л., 1967, с. 5.

135 ³ Allegro con moto

Apra

mf

V no solo

pp

div. (dolce) *pizz.*

pp *div. v (dolce)* *pizz.*

pp

Atchi

mp *div.*

pizz.

arco

tunis. *div. v*

tunis. *div.*

Fl.

Ob. *1 solo*

Cl. *1 solo*

Fag.

Cor.

Tr-be

Tr-ni

Timp.

Tr-lo

Vib.

Arpa

Cemb. *mf*

V.no solo

2

pizz.
pp pizz.

pp pizz.

sin.

p

B

378 n

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr-be

Tr-nl

Tubo

V-no solo

Archit

unis.

non div.

ff

sim.

Такая степень единства материала приближает часть не столько к сонатным *allegro* классических концертов, для которых характерна несравненно большая глубина тематического контрастирования, сколько к концертным композициям барочного типа, чаще всего монотематическим, где первая тема определяет весь интонационный строй части, а остальные являются результатом ее вариантных преобразований.

С традицией барочного концертирования связано и перенесение контрастов из области тематической в тембровую. Подобно тому, как в концертах XVII—XVIII веков основой был динамический принцип противопоставления солирующего инструмента (или группы инструментов в *concerto grosso*) и звучности всего оркестра, у Таривердиева главная драматургическая антитеза заключена между концертирующей скрипкой и оркестром, с тем только существенным различием, что взаимоотношения их здесь несравненно более поляризованы. Кроме того, композитор образно, интонационно персонифицирует этих двух «участников» музыкального действия, наделяет каждого лишь ему присущими индивидуальными чертами и сталкивает в ярких «сценах-диалогах». В этом и состоит, прежде всего, театрализация концерта у Таривердиева.

Солирующая скрипка является в первой части носителем лирико-романтической образности, возвышенной чистоты и гармоничности, поэтому так естественно в развитие ее тематизма вплетаются «классицистские» элементы. Оркестровые эпизоды, напротив, становятся выразителем противоположной эмоциональной сферы; вторгаясь в свободное, импровизационное развертывание партии скрипки, они стремятся нарушить царящую здесь гармонию и устойчивость. Композитор предельно заостряет, подчеркивает моменты оркестровых вторжений, создавая всякий раз эффект внезапности, резких, неожиданных переключений, поворотов в развертывании действия, а это в свою очередь способствует большой наглядности, сценической зрелищности.

Вторая и третья части вносят по отношению к первой значительный эмоциональный контраст. Контрастны они и между собой: вторая (*Andante*) представляет собой углубленную сосредоточенную медитацию, третья (*Vivo*) — массовый, жанровый, праздничный финал. И в то же время каждая из них истоками своими уходит в тематический материал первой части (см. пример 136а).

Andante развивает ту ее линию, которая идет от лирико-возвышенных образов музыки барокко, только черты сти-

II часть

АРИЯ

136a Andante

Timp.

P-ти

T-то

Vibr.

V. no solo

pp

Andante

div.

ppp

mf espress.

The first system consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. Each staff begins with a rhythmic pattern of eighth notes, followed by rests. The time signature is 2/4.

The second system consists of four staves, continuing the rhythmic patterns from the first system. The notation is consistent with the first system.

The third system features a single staff in bass clef labeled "Trio". It contains rhythmic notation with eighth notes and rests, matching the overall style of the piece.

The fourth system consists of a single staff in treble clef with rhythmic notation, continuing the sequence.

Arpa

The Arpa section consists of two staves (treble and bass clef) with rhythmic notation, primarily consisting of eighth notes and rests.

Cemb.

The Cemb. section consists of two staves (treble and bass clef) with rhythmic notation, primarily consisting of eighth notes and rests.

The fifth system features a single staff in treble clef with a complex rhythmic pattern of sixteenth and thirty-second notes, often beamed together.

The sixth system features a single staff in treble clef with a complex rhythmic pattern, similar to the fifth system.

The seventh system features a single staff in treble clef with a complex rhythmic pattern, similar to the previous systems.

The eighth system features a single staff in bass clef with a complex rhythmic pattern, similar to the previous systems.

The ninth system features a single staff in bass clef with a complex rhythmic pattern, similar to the previous systems.

ля баховско-вивальдиевской эпохи выступают здесь еще полнее, а вокальная природа тематизма вызывает ассоциации со старинными ариями. Лирическое высказывание обретает характер сдержанного, возвышенно-строгого монолога-размышления. Ему присуща неторопливость речевой повествовательности, за которой скрывается экспрессия и драматизм. В создании такой эмоциональной палитры важную роль вновь играет проявившийся у Таривердиева еще в самых ранних его сочинениях (вспомним, например, Пассакалию из Фортепианного трио), а корнями своими уходящий в музыку Баха и старых мастеров принцип единовременного контраста.

Финал на первый взгляд далеко уходит от образности первых двух частей. Он врывается, как стихия, и кажется ничем не подготовленным. В нем безраздельно господствует яркий, солнечный свет, молодая энергия, импульсивность. Вся часть, от первого до последнего звука, буквально проносится на одном дыхании. Любого рода контрасты (будь то по горизонтали, между разделами, как в первой части, или по вертикали, между пластами фактуры, как во второй) отсутствуют. Финал построен в форме однотемного рондо, и эта единственная тема, являющаяся рефреном, полностью определяет эмоциональный колорит части, внося в нее веселье, темперамент, танцевальную скерцозность. Эпизоды же носят развивающий характер, разрабатывают основную тему, не выводя за пределы ее образного строя. Однако сама эта тема интонационно вырастает из материала первой части, из той ее сферы, которую мы определяли как негативную. Их сближает моторность, остиная ритмика, только в финале все эти качества оказываются полностью переосмысленными, и в этом их образном перевоплощении проявляет себя симфоничность произведения.

Сегодня еще трудно определить конкретное место Скрипичного концерта в творческой эволюции Таривердиева, и все же это сочинение дает основания предполагать, что область инструментальной музыки, долгое время находившаяся вне поля зрения композитора, станет для него еще одним центром притяжения.

Григорий ЖИСЛИН:

— Концерт Таривердиева я играю с большим удовольствием. Произведение это, очень благодарное для исполнителя, для композитора стало яркой, удачной попыткой раздвинуть грани собственного творчества.

А сейчас Таривердиев работает над новым сочинением и опять в жанре, ранее неизведанном композитором. Это — балет «Девушка и смерть» по мотивам сказки Максима Горького. Писать о произведении, которое еще находится на рабочем столе, конечно, преждевременно. Но высказать несколько соображений (учитывая, что клави́р балета вчерне завершен, и есть предварительные наброски его оркестровки) о тех сторонах сочинения, которые составляют его существо и в процессе дальнейшей работы вряд ли могут быть подвергнуты пересмотру, по-видимому, можно. А именно они-то и показательны для нынешнего этапа творчества Таривердиева.

С одной стороны, композитор находится в кругу привычных тем, образов, выразительных приемов. Романтическая сказка, воспевающая прекрасные, сильные чувства, всепобеждающую силу любви, лирический тип конфликта, вдохновенная, широко льющаяся музыка балетных *Adagio*, богатая разнообразными оттенками и психологическими поворотами, поэтизированная жанровость, мелодическая пластичность, так необходимая в условиях данного жанра, яркие театральные контрасты, привнесение «классицизмов», апеллирующих к поэтике старинных танцев, балетной музыки XVIII века — все это свидетельствует прежде всего о том, что и здесь, в новом для себя жанре, Таривердиев сохраняет верность своим художественным пристрастиям.

Но, отмечая это, нельзя не услышать в балете немало нового для композитора и прежде всего в характере образности, которая становится шире и многоохватнее. Лирика экспрессионизируется, достигая трагических высот. Ей противостоит образ смерти, решенный в мрачно-гротесковом ключе (качество также новое в произведениях композитора). Никогда не встречали мы у Таривердиева и такой степени конфликтной поляризации образных планов, и такой значительности интонационных преобразований, выраженных в деформации лирического тематизма, и такой симфонической динамики.

Словом, композитор, не порывая с принципами, сложившимися в предшествующие творческие десятилетия и даже напротив, проявляя в следовании им большую убежденность, в то же время не останавливается на достигнутом, идет вперед, пробует, ищет, экспериментирует. И это сочетание устойчивых качеств его музыки и стремления к их обновлению, так ярко проявившегося в сочинениях последнего периода, дает основания ждать от Таривердиева в будущем новых художественных открытий.

**СПИСОК
ОСНОВНЫХ
ПРОИЗВЕДЕНИЙ**

**ВОКАЛЬНЫЕ СОЧИНЕНИЯ
(РОМАНСЫ И ПЕСНИ)**

- 1955 Три романса на ст. А. Исаакяна («Сорваншую розу ветке не вернуть», «Могила», «Я помню всегда»).
- 1956 Три сонета В. Шекспира («Замшелый мрамор каменных могил», «О, как тебе хвалу я воспою», «Трудами изнурен»). «Бывает так» (ст. Б. Гайковича). — М.: Музыка, 1961.
- 1957 Три песни на ст. В. Орлова («Знакомая песенка», «Золотые сумерки», «Песенка по телефону»). — М.: Музыка, 1961.
«Акварели» — вокальный цикл на стихи средневековых японских поэтов («В путь», «Пути в столицу», «Перед казнью», «В тумане утреннем», «Сон»). — М.: Музыка, 1959.
- 1958 Вокальный цикл на стихи В. Маяковского («А вы могли бы?» «Кое-что про Петербург», «Тучкины штучки», «Послушайте», «Вместо письма»). — М.: Музыка, 1960.
- 1959 Три песни на ст. С. Давыдовой («Песня о голубях». «Дорожная песня», «Песня о весне»).
- 1960 «Садовое кольцо» (ст. С. Гребенникова и Н. Добронравова). — М.: Музыка, 1966.
«Твои глаза» (ст. С. Кирсанова).
- 1961 Три романса на ст. С. Кирсанова («Твои рисунки», «И за белой скатертью», «Приезжай»). — М.: Сов. композитор, 1974.
- 1962 Вокальный цикл на ст. Л. Мартынова («Вечерело», «Вода», «Листья»). — М.: Сов. композитор, 1974.
- 1963 Две песни на ст. Н. Добронравова («Ты не печалься», «По вечерам»). — М.: Музыка, 1965.
Вокальный цикл на ст. Б. Ахмадулиной («Старинный романс», «Я думала, что ты мне враг», «Пятнадцать мальчиков»). — М.: Сов. композитор, 1974.
- 1964 Вокальный цикл на ст. Е. Винокурова («Я ловил ощущение», «Окна», «Я лицо твое стал забывать»).
- «Скирли» — вокальная сюита на сл. М. Малишевского («Воробей-экспериментатор», «Обезьяна и зеркало», «Самолюбис», «Критики и пузыри», «Беседа», «По-грациному», «Соловей и художественный совет»).
- 1965 Семь песен-речитативов на ст. Г. Поженяна («Я такое дерево», «Дельфины», «Вот так улетают птицы», «Сосны», «Мне хотелось бы», «Я принял решение», «Скоро ты будешь взрослым»). — М.: Музыка, 1970.
«Музыка» (ст. В. Орлова). — М.: Музыка, 1966.
«Ты уходишь, как поезд» (ст. Е. Евтушенко). — М.: Музыка, 1966.
- 1967 «Прощай, оружие» — вокальный цикл на сл. Э. Хемингуэя в пер. А. Вознесенского («Топот ног», «Зачем?», «По мокрой земле», «Убитый», «С тобой когда-нибудь это было?», «Чем отличается ночь ото дня?», «Хвала рождеству», «Мы тратим, что не создано для трат», «Любовь и сострадание», «Я бросаюсь к тебе», «Мы несем любовь в себе», «Вечно живые»).

- 1968 «Маленький принц» (ст. Н. Добронравова). — М.: Музыка, 1969.
- 1969 Четыре вокальных новеллы на ст. Л. Ашкенази («Женщины», «Сигареты», «Я ей прямо так и сказал», «Песня о новом поколении»).
- 1970 Песни на ст. А. Вознесенского «Тишины хочу», «Роща», «Загляжусь ли на поезд». — М.: Сов. композитор, 1974.
- 1971 Две песни на ст. М. Цветаевой («Мой милый, что тебе я сделала?», «Попытка ревности»). — М.: Сов. композитор, 1974.
«Я к вам пишу» (ст. М. Лермонтова).
- 1972 Две песни на ст. Р. Рождественского («Мгновенья», «Песня о далекой Родине»). — М.: Сов. композитор, 1978.
- 1974 Шесть песен на стихи советских поэтов («Мне нравится», ст. М. Цветаевой, «Никого не будет в доме», ст. Б. Пастернака, «У зеркала», ст. М. Цветаевой, «Со мною вот что происходит», ст. Е. Евтушенко, «Я спросил у ясеня», ст. В. Киршона, «По улице моей», ст. Б. Ахмадулиной). — Сов. композитор, 1978.
- 1975 «Память» (ст. Д. Самойлова). — М.: Музыка, 1976.
«Не исчезай» (ст. А. Вознесенского). — М.: Музыка, 1976.
- 1976 «Мы с тобою, товарищ» — цикл песен на ст. М. Светлова («Далекие красногвардейцы», «Песня старых комсомольцев», «Я другом ей не был», «Московский военный округ», «В разведке», «Болота проходит пехота», «Мы с тобою, товарищ», «Гренада»).
- 1977 «Эхо» («Не возвращайтесь к былым возлюбленным»), ст. А. Вознесенского. — М.: Музыка, 1978.
- 1978 «Песенка о цирке» (ст. Б. Ахмадулиной).
- 1979 «Запомни этот мир» — вокальный цикл на ст. А. Вознесенского («Над пашней сумерки не резки», «Ностальгия по настоящему», «Благодарю, что не умер вчера», «Запомни этот миг»).
- 1980 Восемь сонетов В. Шекспира («Люблю», «Сонет о курице», «Я виноват», «Увы, мой стих не блещет новизной», «Сонет о яблочке», «Любовь слепа и нас лишает глаз», «Мешать соединенью двух сердец», «Пылающую голову рассвет»).

ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ СОЧИНЕНИЯ (КАМЕРНЫЕ И СИМФОНИЧЕСКИЕ)

- 1953 Девять новеллет для фортепиано.
- 1953 Мимолетности для фортепиано.
- 1953 Соната для валторны и фортепиано.
- 1954 Концерт для тромбона с оркестром.
- 1954 Трио для скрипки, виолончели и фортепиано.
- 1955 Концерт для голоса с оркестром.
- 1959 Симфоническая увертюра «К звездам».
- 1982 Концерт для скрипки с оркестром.

ОПЕРЫ

- 1965 «Кто ты?» (в первой редакции «Опера для молодых»). Либретто М. Чуровой со стихами А. Вознесенского, Е. Виноку-

- рова, Е. Евтушенко, С. Кирсанова, М. Львовского, Г. Поженина, Р. Рождественского. — М.: Сов. композитор, 1976.
- 1981 «Граф Калиостро». Либретто Н. Кемарского по мотивам одноименной повести А. Н. Толстого со стихами Н. Кемарского, и Р. Сефа.

МУЗЫКА К КИНО- И ТЕЛЕФИЛЬМАМ¹

- 1957 «Юность наших отцов» (реж. Б. Рыцарев). Москва, студия им. М. Горького.
- 1958 «Из пепла» (ржж. А. Китайский). Москва, Центральное телевидение.
- 1959 «Десять шагов к Востоку» (реж. В. Зак и Х. Агаханов). «Туркменфильм».
- 1960 «Длинный день» (реж. А. Гольдин). Свердловская киностудия.
- 1961 «Мой младший брат» (реж. А. Зархи). «Мосфильм».
- 1962 «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен» (реж. Э. Климов). «Мосфильм».
- 1963 «Большая руда» (реж. В. Ордынский). «Мосфильм».
- 1965 «Прощай» (реж. Г. Поженин). Одесская киностудия.
- 1966 «Разбудите Мухина» (реж. Я. Сегель). Москва, студия им. М. Горького.
- 1967 «Спасите утопающего» (реж. П. Арсенов). Москва, студия им. М. Горького.
- 1968 «Король-олень» (реж. П. Арсенов), Москва, студия им. М. Горького.
- «Пассажир с экватора» (реж. Б. Рыцарев). Москва, студия им. М. Горького.
- 1970 «Судьба резидента», две серии (реж. В. Догман). Москва, студия им. М. Горького.
- 1972— «Семнадцать мгновений весны», двенадцать серий (реж. Т. Лиознова). Москва, студия им. М. Горького.
- 1973 «Звездная минута» (реж. Л. Кулиджанов). Москва, студия им. М. Горького.
- 1974 «Ирония судьбы, или С легким паром» (реж. Э. Рязанов), «Мосфильм».
- 1975 «Ольга Сергеевна», восемь серий (реж. А. Прошкин). «Мосфильм».
- 1976 «Пропавшая экспедиция», две серии (реж. В. Дорман). Москва, студия им. М. Горького.
- 1978 «Старомодная комедия» (реж. Э. Савельева и Т. Березанцева). «Мосфильм».
- 1980 «Адам женится на Еве», две серии (реж. В. Титов). Москва, Центральное телевидение.

¹ Таривердиев является автором музыки более чем к восьмидесяти фильмам. В списке указаны наиболее значительные его работы.

СОДЕРЖАНИЕ

Р. Щедрин. 'Неповторимость таланта и личности	3
От автора	8
Ощущение времени	11
Романтика юности	23
Сердца взрывная сила	50
На стихи современников	76
По законам полифонии	115
Музыка крупным планом	148
Сложные проблемы простого жанра	176
Петь, чтобы сказать	230
«Я за синтетический театр»	239
Композитор в пути	274
Список основных произведений	285

АНАТОЛИЙ МОИСЕЕВИЧ ЦУКЕР
МИКАЭЛ ТАРИВЕРДИЕВ

Редактор А. Курцман Художник Б. Жутковский Худож. редактор
Л. Рабенау Техн. редактор А. Мамонова Корректор Л. Рабченко

ИБ № 2009

Сдано в набор 15.11.84. Подп. к печ. 04.06.85. Форм. бум. 84×108¹/₃₂. Бумага
типографская № 1 Гарнитура шрифта литературная Печать высокая Печ. л. 9,56
Усл. печ. л. 16,06 Усл. кр.-отг. 16,06 Уч.-изд. л. 16,32 (вкл. илл.) Тираж
24800 экз. Изд. № 6963 Зак. 1963 Цена 1 р. 50 к.}

Всесоюзное издательство «Советский композитор», 103006, Москва, К-6,
Садовая-Триумфальная ул., 14—12

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