

## **ГРИГОРИЙ ФРИД: ВАРИАЦИИ ДЛИНОЮ С ЖИЗНЬ**

В статье о Глене Гульде Григорий Фрид метафорически уподобил жизненный путь человека вариациям, где лишь с позиций зрелых лет «становится ясным – логичной ли была их последовательность, верно ли избран темп, достаточно ли раскрыта основная тема, какой смысл приобрела она в своем развитии...»<sup>1</sup>. Эта метафора в полной мере применима к жизненной и творческой биографии самого Григория Самуиловича. Я очень постепенно, в течение не одного десятилетия открывал для себя внутреннюю логику его «жизненных вариаций». Поначалу она казалась мне необычной, даже в чем-то странной. Композитор, получивший превосходное образование, наделенный ярким дарованием, незаурядным интеллектом, обладающий богатейшими музыкальными и общехудожественными знаниями, по-настоящему раскрыл свой талант, заставил говорить о себе, выделился «лица необщим выраженьем» только в конце 60-х – начале 70-х годов, то есть более чем в пятидесятилетнем возрасте. Это было начало нового периода творчества Фрида, периода подлинного расцвета его таланта, ознаменованного такими самобытными работами, как монооперы «Дневник Анны Франк» и «Письма Ван Гога», вокальный цикл «Федерико Гарсиа Лорка. Поэзия», а также ряд камерно-инструментальных сочинений: Пятый квартет, Шесть пьес для струнного квартета, Соната для альты и фортепиано, Фортепианный квинтет и др. Все эти произведения, принесшие широкую известность их автору, столь разительно отличались по своему образно-драматургическому замыслу, языковому решению от предшествующих, настолько стремительным был произошедший в них стилевой перелом, что создавалось ощущение, будто перед нами два разных композитора.

Именно тогда, на рубеже 60-х – 70-х годов, я познакомился с некоторыми из его поздних работ, а «Дневник Анны Франк» стал для меня подлинным потрясением. Знакомство же с автором «Дневника» произошло только в 1975 году. С первой встречи он покорила меня искренностью и простотой общения. Я жил тогда в Москве на улице Профсоюзной, волею судьбы, в двух шагах от Григория Самуиловича, а потому мог изредка бывать у него дома, и в беседах с ним, захватывающе интересных, мне начинала приоткрываться эта удивительная личность. Потом были почти регулярные посещения музыкального клуба. Иногда Фрид приглашал меня в «президиум» принять участие в ведении клубных заседаний. Этот опыт стал основой для открытия в 1977 году в Ростове-на-Дону младшего брата МММК – Ростовского молодежного музыкального клуба (он имел похожее название и так же собирался по четвергам). Григорий Самуилович всегда живо интересовался его работой, тематикой, постоянно расспрашивал меня о том, как проходят заседания, как разворачиваются дискуссии, дважды сам принимал участие в клубных вечерах, показывал свои монооперы, но, главное, общался с ростовской молодежной аудиторией так, как только он умел общаться.

---

<sup>1</sup> Фрид Г. Музыка – общение – судьбы. М., 1987. С. 120.

Наблюдая Фрида в этом общении, в клубной деятельности, я понял одну очень важную для себя вещь. Конечно, клуб – это своеобразная форма музыкального просветительства, умная, действенная, воспитывающая не просто меломанов, а людей, остро мыслящих и чувствующих. Но для Фрида клуб был и чем-то большим, или, во всяком случае, чем-то иным: это был род творчества, где каждое заседание превращалось в произведение искусства со своей темой, композицией, драматургией. И, надо полагать, Фрид здесь ощущал себя не менее художником, нежели в своем композиторском творчестве: ведь в форме бесед, размышлений он «вслух» реализовывал в клубе многие из волнующих его проблем, тех, что звучат то конкретно, а то более обобщенно в его сочинениях. И трудно сказать, что для него было первичнее: желание приобщить слушателей к подлинным эстетическим ценностям или возможность, встав на ту ступень общения с аудиторией, которая бывает только при близких отношениях, поделиться с ней очень личными, сокровенными мыслями. Конечно, и в последнем случае сами эти мысли оказывались настолько серьезными, выношенными, содержащими в себе такой жизненный опыт и этический смысл, что становились важными, интересными для молодых людей, способствуя их духовному взрослению. Думается, только глубокими внутренними стимулами можно объяснить те затраты времени, энергии, сил, которые Фрид, отрывая от композиторского творчества, отдавал клубу. Главный же из этих стимулов – возможность прямого общения с людьми. И если, следуя традициям своих великих предшественников, Фрид в целом понимал искусство прежде всего как «средство для беседы с людьми», то в клубе такая «беседа» через музыку и слово становилась, во-первых, более близкой, лишенной тех опосредующих звеньев, что возникают обычно между композитором и слушателем, а во-вторых – двусторонней.

На одном из заседаний, где речь шла об искусстве Глена Гульда, Фрид, размышляя над необычной судьбой этого выдающегося канадского пианиста, прекратившего в самом зените славы, через десять лет после начала концертной деятельности, выступать на эстраде и целиком посвятившего себя лишь записям на пластинки, оценил этот шаг как подлинную трагедию современного человека, наделенного высочайшим интеллектом и творческим гением. Быть может, далеко не каждый увидел бы в этом повороте творческой судьбы музыканта трагедию, да и сам Гульд вряд ли воспринимал его таким образом. Но для Фрида отсутствие живых, непосредственных контактов художника с окружающими его людьми воспринималось глубоко трагичным. Талантливая личность, живущая напряженной внутренней жизнью, погруженная в себя, в сложные философские раздумья и одновременно ищущая постоянных связей с внешним миром, идущая навстречу людям, желающая поделиться с ними всем самым дорогим, что есть, и встретить в них ответное движение души, понимание, участие, – это тема творчества Фрида, это образ героя его произведений. Но это и принцип жизни самого композитора.

Не будет преувеличением сказать, что и многие другие темы произведений Фрида откристаллизовались и получили свою разнообразную «разработку» сначала в клубе. Так, на многих вечерах с участием композиторов, исполнителей, поэтов, в откровенных беседах с ними не раз предпринима-

лись попытки проникнуть в лабораторию творческого процесса, поднималась проблема творчества, его сложных и таинственных законов, и тут же, рядом звучали мысли о самом творце, художнике, о его нелегком, тернистом пути, о мире его идей, стремящихся материализоваться в конкретных произведениях. Для Фрида творение художника всегда было связано с личностью его создателя, рассматривалось как выражение его внутреннего мира, его мироощущения. Такого рода размышления фактически можно рассматривать как некую программную идею, положенную в основу монооперы «Письма Ван Гога», цикла «Федерико Гарсиа Лорка. Поэзия», а их центральную тему определить, как тему «художника, его драматической судьбы и его творений».

А разве тема юности, становления личности в опере «Дневник Анны Франк» не могла быть каким-то опосредованным образом подсказана всей атмосферой клуба, наблюдениями Фрида над современными молодыми людьми, над их духовным ростом, размышлениями обо всем том, что волнует юных, о психологических особенностях этого трудного возраста.

Нельзя считать случайностью и то, что смелые стилевые искания композитора также явственно обозначились в его творчестве вскоре после организации клуба. Ведь в стремлении познакомить слушателей со всем новым, интересным Фрид постоянно, начиная с самых первых вечеров, включал в программы клуба музыку наиболее дерзких в своих новаторских устремлениях композиторов, увлеченных поиском новых языковых средств. Он знакомил с новой музыкой клубную аудиторию и одновременно глубже знакомился с ней сам, постигая неизвестные ему ранее законы организации музыкальной материи, нетрадиционные технические приемы и средства, вольно или невольно «примеряя» их к своим художественным замыслам, находя в них то, что могло бы помочь ему в решении собственных творческих задач.

Прочувствовав эту глубокую внутреннюю взаимосвязь разных граней деятельности Фрида – просветительской и композиторской – мне стала намного понятнее и логика его «жизненных вариаций». Открытие в 1965 году музыкального клуба явилось для композитора новым этапом и в творческом плане. Постоянное общение с молодежью, расширившиеся контакты с талантливыми художниками, учеными пробуждали интерес ко всему неизведанному, в орбиту внимания Фрида попадали все новые и новые проблемы, требовавшие своего осмысления, выработки собственной позиции, а это, в свою очередь, стимулировало воображение, будило творческую фантазию. Клуб отвечал все более остро заявлявшей о себе потребности художника к открытому и конкретному высказыванию, к прямому доведению своих мыслей до аудитории. В жизни Фрида наступил период, когда хотелось говорить, прибегая не только к «зашифрованным» музыкальным образам, но и языком точных и однозначных понятий. Это неминуемо должно было сказаться и в композиторском творчестве. Характерно: «немота» чисто инструментальной музыки, составляющей до этого основу творчества Фрида, словно стала тяготить композитора; во всяком случае, он впервые так широко обратился к музыке со словом – моноопере, вокальному циклу, и именно эти жанры выдвинулись у него на положение ведущих.

Еще одна сфера деятельности обусловила внезапный творческий взлет композитора во второй половине 60-х годов – занятия живописью. Совершенно отчетливо я понял это, когда стал бывать в мастерской Григория Самуиловича. Точнее, это была мастерская Виктора Марковича Мидлера – старейшего художника, личности удивительно интересной, близкого друга М. Алпатова, М. Сарьяна, знавшего М. Шагала. Он долгое время был хранителем отдела современной живописи в Третьяковской галерее, одним из организаторов выставки советского искусства в Париже в 1927 году, где ему приходилось много общаться с современными французскими художниками, с Пабло Пикассо. Мидлер увидел в работах Фрида проявление подлинного художественного дарования, и когда из-за болезни глаз он вынужден был оставить занятия живописью, то свою мастерскую с трогательной доброжелательностью передал в полное распоряжение композитора.

В общении с Григорием Самуиловичем в мастерской в окружении его живописных работ, где автор с охотой рассказывал мне о мотивах появления той или иной картины, о технике ее написания, мне открылась еще одна истина: позднее и внезапное увлечение Фрида живописью было для него не хобби или способом проведения досуга – оно явилось настоящей и сильной потребностью, сопровождаемой такими же творческими муками и озарениями, как и сочинение музыки или занятие клубом. Более того, Фрида-живописец стал предлагать Фриду-композитору и Фриду-просветителю какие-то свои темы, свои ракурсы видения жизни, свои выразительные средства. Мне, правда, поначалу не очень было понятно, как уживаются в нем эти два столь разных влечения. На первый взгляд, они были так непохожи друг на друга, что казалось, будто стоят за ними два разных человека. Один – темпераментный, деятельный, с ярким даром полемиста, прекрасно чувствующий себя в оживленной, приподнятой атмосфере многолюдного зала, другой – сосредоточенный, погруженный в себя, любящий уединение, проводящий долгие часы в мастерской один на один с холстом, в обстановке полной тишины и покоя. Но позже я понял, насколько органично «сотрудничали», дополняя друг друга, эти «два человека», насколько естественно клуб и живопись реализовывали две грани его натуры. Связаны же они были, прежде всего, всепронизанностью музыкой, оказываясь разными формами деятельности Фрида-композитора.

В книге Фрида «Музыка, общение, судьбы» есть глава, названная автором «О видимом и невидимом». Она представляет собой размышления композитора, вызванные исследованием Эжена Фромантена «Старые мастера». Автор приводит в ней основополагающую идею Фромантена о том, что «искусство живописи есть, в сущности, искусство выразить невидимое посредством видимого». Очевидно, что в таком толковании изобразительного искусства, когда собственно зрительный, предметный ряд отходит на второй план, оказывается лишь формой выражения некоей внутренней идеи, сложного мира человеческих чувств, живопись впрямую сближается с музыкой.

Изобразительная палитра его картин, сдержанная, приглушенная, приближена к нарочитой монохромности, жизненные реалии воссоздаются с предельным лаконизмом, и в целом вся «видимая» сторона картин – пред-

метная, колористическая – обретает крайнюю «немногословность» и скудость выражения. И в то же время от восприятия этой живописи невольно испытываешь эмоциональное напряжение, она воздействуют заключенным в них глубоким чувством, тонкой гаммой душевных состояний, она заставляют размышлять. Статичные, бездейственные по своему изобразительному решению, картины полны большой внутренней экспрессии и динамики, рожают ощущение напряженного ожидания. Они напоминают тихую и медленную музыку, наполненную глубоким раздумьем, требующую сосредоточенного, пристального, неторопливого вслушивания. А если конкретней – произведения самого Фрида с их усложненной, несколько затуманенной звучностью, с их обширными медленными частями и разделами, внешне статичными, а изнутри пронизанными напряженной мыслью, обостренной эмоциональностью. Где раньше зазвучала эта музыка: в живописных работах Фрида или в его музыкальных композициях? По-видимому, это процесс двусторонний, взаимообусловленный. Во всяком случае, в своем позднем творчестве Фрид пришел к глубокому единству, тематическому, образному, стилевому соответствию своих живописных и музыкальных произведений. Они стали для него разными формами познания волнующих художника проблем жизни и через них, через отношение к ним – и самого себя.

Из живописных работ Фрида, увиденных в мастерской, более всего мне врезался в память его автопортрет. Он, как задумчивая музыка, передает состояние глубокой внутренней сосредоточенности. Как всегда, минимум изобразительных средств, внешних проявлений, но за этим живописным аскетизмом угадывается богатая и напряженная внутренняя жизнь. Чуть склоненная голова, высокий лоб, прочерченный морщинами, закрытые глаза – признак полной погруженности в себя, глубокие печальные складки возле рта, прикрытого руками, – все создает ощущение серьезного раздумья, воспоминаний о чем-то горестном, быть может, давно ушедшем, но по-прежнему ранящем душу, и «слышится» в этих раздумьях скорбная, даже трагическая «интонация».

Таков Фрид и в своей музыке, которую в самом широком смысле слова тоже можно считать его автопортретом, – автопортретом наиболее подробно и обстоятельно выписанным. Каждое значительное произведение композитора несет на себе отпечаток судьбы, личности автора, содержит в себе образ своего творца, раскрывает историю его духовной жизни и в этом смысле автобиографично. Фрид принадлежал к числу художников, которых не привлекали чисто «актерские» задачи, эффект перевоплощения. Его инструментальные сочинения носят индивидуально-личностный, глубоко прочувствованный, исповедальный характер. И в произведениях с текстом (монооперах, вокальном цикле), где действуют вполне конкретные, реальные персонажи – Анна Франк, Ван Гог, Гарсиа Лорка, композитор находит в каждом из героев, при всем их различии, частицу себя, а в себе – черты каждого из них.

В своих лирических высказываниях композитор предстает как личность, наделенная повышенной впечатлительностью, глубиной переживаний, и одновременно как умный, пронизательный мыслитель, склонный к острой наблюдательности, сложным логическим операциям, рационалистичности

видения и постижения жизни. Утонченный психологизм, эмоционально-образная детализация, в сочетании с афористичностью, концентрированностью в изложении мысли, точно рассчитанным оперированием предельно малым количеством выразительных средств – все это нашло наиболее полное претворение в камерных жанрах и формах, в камерном стиле художественного высказывания как в условиях инструментальной музыки, так и в сфере музыкального театра (жанр монооперы – яркое тому свидетельство).

Таким образом, в творчестве Фрида, начиная со второй половины 60-х годов, тема, жанр, драматургия, стиль обрели ту необходимую степень единства, которая и позволила композитору полно, ярко и убедительно высказать все, что накапливалось и волновало его на протяжении долгих предшествующих лет. Именно в этих своих сочинениях композитор столкнулся лицом к лицу прекрасное и доброе с уродливым и бесчеловечным, противопоставил образы красоты, гармонии и злой, разрушительной силы, показал, что только высокая духовность способна противостоять безумию и варварству. Наконец, именно в работах этого периода Фрид нашел своего героя: это – художник (не только и не обязательно по роду занятий, а прежде всего по своему душевному складу) и мыслитель, человек, наделенный утонченным, высоко поэтичным отношением к окружающему, эмоционально сильным, образным видением мира и одновременно склонный к глубоким философским раздумьям о жизни, смерти, о природе, о человеке как части всеобщего бытия и, конечно, о творчестве.

В середине 80-х годов мне представилась редкая возможность еще глубже постичь логику «жизненных вариаций» композитора: издательство «Советский композитор» обратилось с предложением написать монографию о Фриде. Разумеется, я принял предложение с радостью: ведь я, как мне казалось, был «в теме»<sup>2</sup>. Тогда я даже представить себе не мог, как много нового узнаю я о моем герое, какие неожиданные повороты его судьбы откроются мне в процессе работы над книгой. Мы много беседовали с Григорием Самуиловичем, он, будучи замечательным рассказчиком, одну за другой перелистывал страницы своей жизни, и постепенно она выстраивалась для меня в единый сюжет, в одну стройную композицию, где события и факты, отстоящие друг от друга на десятилетия, начинали «аукаться», обнаруживать глубокие внутренние связи, некую взаимообусловленность и даже предопределенность.

Вот лишь некоторые из подобных фактов далекого прошлого, отозвавшиеся впоследствии в его судьбе как важнейшие творческие вехи. Самые ранние детские воспоминания. Гражданская война. В разрушенной стране отец Самуил Борисович Фрид – заведующий музыкальной секцией губернского отдела народного образования – с невероятной энергией занимается музыкальным просветительством, организует бесплатные лекции-концерты

---

<sup>2</sup> Книга создавалась в соавторстве с моим другом и коллегой Александром Селицким. Он был тоже «в теме»: за несколько лет до начала работы он защитил кандидатскую диссертацию по проблемам монооперы, где в числе образцов этого жанра исследовал произведения Г.Фрида. Монография «Григорий Фрид: Путь художника» вышла в свет в издательстве «Советский композитор» в 1990 году.

для рабочих, в которых исполняется русская и зарубежная классика. Невозможно не поражаться размаху просветительской деятельности С. Фрида в это тяжелое время. Он работает при Политотделе штаба 14-й армии, выступает в разнообразных агитационных программах как лектор и скрипач, выезжает с концертными бригадами на фронт, работает с Квартетом имени Страдивариуса, читает вступительные слова в просветительских симфонических концертах в Большом зале Московской консерватории, которыми дирижируют Н. Голованов, А. Орлов. Гриша Фрид – постоянный посетитель репетиций и концертов, которые проводит отец. Этот неумемный энтузиазм отца, счастливый дар просветителя – те качества, которые затем будут восприняты сыном, вызовут у него настоятельную потребность не только писать музыку, но и говорить о ней с самой широкой аудиторией и которые приведут его впоследствии к созданию музыкального клуба.

В 1922 году по инициативе Самуила Фрида в Москве был создан новый журнал «Театр и музыка». С. Фрид же стал и его главным редактором. В деятельности журнала принимали участие крупные писатели, режиссеры, художники, музыканты: М. Горький, И. Эренбург, К. Чуковский, Ю. Олеша, А. Таиров, Н. Евреинов, Н. Альтман, В. Сук. Многие из них приходили к Фридам домой, где в выделенной по указанию М. Калинина квартире в Дегтярном переулке, за неимением другого помещения, разместилась также и редакция журнала. Встречи, беседы, споры об искусстве, чтение стихов, обсуждение последних событий культурной жизни столицы – все происходило на глазах у семилетнего Гриши Фрида. Этот огромный поток увлекательной информации, конечно же, не мог пройти мимо внимания чуткого и впечатлительного мальчика. Но, быть может, еще важнее то, что с самых ранних лет он был погружен в атмосферу общения. Общения и музыки. «Музыка – общение – судьбы» – так назвал свою первую книгу Г. Фрид. Книга вышла в 1987 году, но зная факты биографии ее автора, возникает ощущение, что началом ее создания были годы далекого детства.

А вот эпизод из студенческих лет Фрида периода обучения в Московской консерватории. В 1938 году он стал организатором в консерватории творческого студенческого кружка. Поначалу это было чисто факультетское объединение, но постепенно кружок стал завоевывать большую популярность и на других факультетах, приобрел значение общевузовского, а затем вышел и за консерваторские рамки. Ядром кружка, помимо Григория Фрида, были Святослав Рихтер, Анатолий Ведерников, Вадим Гусаков, погибший впоследствии на фронте. Все они были популяризаторами новой мало известной в то время музыки. Фрид увлекался в эти годы творчеством Стравинского и Хиндемита и знакомил с ним аудиторию кружка, Ведерников пропагандировал музыку импрессионистов, Гусаков – композитор и пианист – придерживался романтического направления, его кумиром был Скрябин. Поистине безграничны были музыкальные симпатии Рихтера: он исполнял на собраниях кружка фортепианные произведения Прокофьева, оперы «Турандот» Пуччини, «Джонни наигрывает» К. Кшенека, «Саломею» Р. Штрауса, современную симфоническую музыку. Аудитория собраний все более расширялась (доходила иногда до ста человек), бывали на них и профессора

консерватории. Постоянным посетителем кружка был Генрих Густавович Нейгауз. На одном из собраний с рассказом о музыке Малера выступал Иван Иванович Соллертинский. Около трех десятилетий отделяют консерваторский творческий кружок от времени создания молодежного музыкального клуба, но совершенно очевидно, что кружок был его далеким прообразом, что в оживленных, горячих дискуссиях, происходивших на его собраниях, зарождалась идея будущего клуба.

Конечно, событием, повлиявшим на всю последующую жизнь и творчество, стала служба во фронтовом ансамбле, с которым Фрид в годы войны прошел боевой путь от Москвы до Кенигсберга. Пришлось пережить многое. Были выступления на передовой, под обстрелом немцев, ранения и гибели товарищей по ансамблю. Летом 1942 года пришло известие о гибели любимого младшего брата Павла, а письма от него, добрые, умные, веселые еще долго приносила полевая почта. Доходили до Фрида и вести о гибели его консерваторских товарищей: Константина Макарова-Ракитина, совсем молодого Алеши Головкова, Абрама Гейфмана, с которым Фрид жил в одной комнате в общежитии, Константина Шилтова, Виктора Федорова. Осенью 1943 года пришло трагическое сообщение: после тяжелого ранения умер, так и не придя в сознание ближайший друг Фрида Изя Штейнман, талантливый, подающий большие надежды музыковед, с которым они вместе мечтали о будущем, с которым совершили экспедицию на Север в Арктику. Неизгладимый след оставили в душе Фрида картины безмерного человеческого горя, с которыми он сталкивался повсеместно. Впоследствии он расскажет об этом в одной из своих статей: «Вспоминаю одну встречу. Сожженная немцами деревня. Черные трубы печей, подобно могильным надгробьям, торчали среди густого ржавого бурьяна. Этими памятниками варварства была усеяна Россия. На этом месте я увидел неподвижно стоящего у печной трубы солдата. Мы заговорили. Он рассказал, что после госпиталя получил на короткий срок увольнительную, чтобы повидать мать и сестер... «И вот я пришел, – закончил он. – Это мой дом, здесь я родился». Все это он говорил очень просто, как рассказывают о естественном событии. И интуитивно поняв мой еще не произнесенный вслух вопрос, ответил: «Я не знаю, что с нами и где они». Посидев на завалинке, мы разошлись – каждый пошел в свою сторону. А нить этой встречи тянется в памяти до сих пор...»<sup>3</sup>. Может быть, ради одного этого стоило пройти дорогами войны, чтобы увидеть, сколько страданий и бед, сколько жизненных тягот приходится переносить людям, чтобы наполнить свое сердце (и это уже на всю жизнь) добротой и состраданием к человеческим болям. И если мотив сочувствия к страждущим станет позже одним из главных в творчестве Фрида, то немалую роль в этом сыграют военные впечатления.

Через много лет обо всем этом Фрид будет говорить с молодыми людьми – слушателями клубных вечеров, чтобы и в них жила память о былом, моральный долг перед теми, кто прошел через горнило войны, и теми, кто не дожил до победы. Тема трагической судьбы человека в условиях тяжелых, страшных жизненных испытаний оживет в его произведениях, оп-

---

<sup>3</sup> Фрид Г. О войне, о творчестве... // Музыка России. Вып. 5. М., 1984. С. 352.



ределит выбор сюжетов – и не только оперы «Дневник Анны Франк», более непосредственно связанной с лично увиденным и пережитым композитором, но и таких сочинений, как «Федерико Гарсиа Лорка. Поэзия» или «Письма Ван Гога».

С вершины этих зрелых, наиболее полно представляющих эстетику и стиль Фрида работ видно, что инициировавшие их жизненные наблюдения, впечатления, образы накапливались в течение длительного времени. Но видно также и то, что формирование Фрида как личности все же опережало его созревание как художника. Весь богатый материал, который давала ему жизнь и который он сполна черпал, пропуская через себя, глубоко осмысливая, требовал своего художественного воплощения. Композитору было что говорить, но не хватало ясного осознания – как. Для творческого претворения накопленного нужны были какие-то новые, адекватные жанры, формы, выразительные средства, и найдены они были только в 60-е годы.

Почему именно данное десятилетие стало поворотным для Фрида? Повидимому, прежде всего потому, что оно несло с собой много нового для всей отечественной музыки. Это был период, отмеченный обновлением образных, жанровых решений, интенсивными поисками, экспериментами в области музыкально-выразительных, языковых средств и, наконец, что тоже немаловажно, расширением знакомства советских музыкантов с современной зарубежной музыкой. Эти процессы сказались в творчестве композиторов разных поколений, от самых молодых до маститых. Фриду в это время исполнилось пятьдесят, но для него этот возраст стал второй молодостью. Он смело пошел по пути радикального перевооружения своей композиторской техники. Изучение новых течений западноевропейской музыки пробудило интерес к средствам музыкальной выразительности, рожденным в XX столетии, к новейшим способам организации музыкальной ткани. При этом композитор был далек от механического заимствования и перенесения в свою музыку выработанных кем-то приемов и средств. Новые музыкальные системы получили в творчестве Фрида индивидуальное, отвечающее его собственным художественным задачам, претворение. Искания его не носили самодовлеющего характера, не становились чисто формальными опытами (для этого Фрид был достаточно зрелой личностью) – они были продиктованы целями более высокого, содержательно-смыслового порядка, давали новые возможности для углубленного раскрытия волнующих композитора проблем.

Если к сказанному добавить отмеченную выше роль клуба и живописи в этом процессе обновления, их прямое воздействие на композиторские творения указанного периода, то «вариации» жизни и творчества Григория Фрида предстанут во всей их безукоризненной логике и последовательности. К счастью, жизнь позаботилась не только о том, чтобы наполнить этот «вариационный цикл» глубочайшим, часто трагическим содержанием, большими человеческими проблемами, но также и о том, чтобы дать их творцу достаточное количество времени для реализации всего задуманного.