



Демченко Александр Иванович
доктор искусствоведения
профессор кафедры истории и теории исполнительства
Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова
alexdem43@mail.ru

ПУТЬ ДЛИНОЮ В ЖИЗНЬ

По материалам книги «*Con tempo*» (М., Композитор, 2016)

Композитор Елена Владимировна Гохман (1935–2010) за исключением времени учёбы в Московской консерватории, где среди её педагогов были народные артисты СССР Ю.А.Шапорин и Р.К.Щедрин, всю жизнь провела в Саратове. С 1962 года преподавала на кафедре теории музыки и композиции Саратовской консерватории, являлась её профессором. В творчестве испытывала преимущественное тяготение к сочинениям камерного плана и чаще всего на той или иной литературной основе. Поэтому длительное время наиболее значительными вехами для неё становились произведения, импульсы для которых она получала от таких близких ей по духу личностей, как А.Чехов (камерные оперы «Цветы запоздалые» и «Мошенники поневоле» – поставлены на Саратовском телевидении), М.Цветаева (вокальные циклы «Бессонница» и «Благовещенье»), Ф.Гарсиа Лорка (камерная оратория «Испанские мадригалы»). Тем не менее, особенно с начала 1990-х годов, самых серьёзных результатов она добивалась и в таких крупных жанрах, как развёрнутая инструментальная композиция (концерт для оркестра «Импровизации», Партита

для двух виолончелей и камерного оркестра), оратория (библейские фрески для солистов, хора и оркестра «Ave Maria», вокально-симфонические медитации «Сумерки», духовные песнопения «И дам ему звезду утреннюю...»), большое музыкально-театральное полотно (балет «Гойя», поставленный на сцене Саратовского оперного театра). Неизменными качествами её творчества являлись органичное сочетание традиционных и авангардных приёмов композиторского письма, высокая духовность, красота и проникновенный лиризм художественного высказывания. Удостоена Государственной премии (1991) и звания заслуженного деятеля искусств России (1994).

Первое, что мы узнаём из приведённой выше энциклопедической справки, состоит в следующем факте: Елена Владимировна – из коренных жителей Саратова, и с этим городом была неразрывно связана вся её долгая жизнь. В том числе и то, что составляло главное в её жизни – творчество.

Сочинять она начала с пяти лет, и ко времени обучения в консерватории приобрела достаточную мастеровитость. Но при всём обилии выразительных деталей её музыка долгое время пребывала в некоем общем художественном пространстве середины XX века (ближе всего к Шостаковичу, отчасти к Прокофьеву, Бартоку и Онеггеру).

Полномасштабный прорыв «к себе», к собственной неповторимой индивидуальности произошёл в «Испанских мадригалах» (1975). Композитор сумела подняться здесь к высотам большого искусства, оцениваемого по самым строгим критериям художественного творчества. Несмотря на большие масштабы произведения (оно требует для своего исполнения отдельного вечера), автору удаётся поддержать неослабевающее внимание слушателей.

Удаётся это благодаря гибкому синтезу монументальных кантатно-ораториальных форм и утончённых камерных зарисовок, красочно воспроизведённых картин народной жизни и психологических проникновений во внутренний мир человека, пафоса гражданских высказываний и изысканности интимной лирики.

Как и большинство произведений, написанных впоследствии, «Испанские мадригалы» сложились в нечто совершенно неординарное во всех отношениях. В том числе по своему жанровому облику. *Камерная оратория...* Внешне перед нами, действительно, *камерное* сочинение, поскольку использован скромный исполнительский состав: два солиста, женский хор, инструментальный ансамбль из семи музыкантов. Но это именно *оратория* – по длительности звучания (около полутора часов), по масштабности содержания, по внушительной значимости фрескового стиля письма и, наконец, по причине оркестрального звучания кульминационных моментов.

В процессе создания оратории сильнейшим творческим импульсом послужили стихи Федерико Гарсиа Лорки, самого выдающегося поэта Испании XX века. В опоре на них в двадцати номерах цикла охватывается всё существенное для «подлунного мира»: народ в целом и отдельный человек, природа и обрядовые мотивы, уходящее в глубь веков и рождённое сегодня, непритязательная бытовая сценка и углублённо-философское раздумье, праздничная картина и психологическое откровение.

Среди множества срезов бытия в первую очередь обращает на себя внимание необычайно яркое запечатление поэтики *народной жизни*. Именно в этой образной сфере красочно и полновесно разворачивается стихия радостей, празднеств и отдохновений. Бурлящий поток жизнелюбия складывается из обилия света, многоцветия ярких красок, буйства зажигательных ритмов, ликования звонких и шумных голосов, звучного колокольного перезвона, наполняющего всё пространство.

И естественно, что всё это выливается в конце концов в мощное гимническое славление бытия. Такова чрезвычайно развёрнутая сцена «Колокола Кордовы» (№ 2), которой после относительно небольшой «Прелюдии» (№ 1) сразу же как кульминацией («вершина-источник») открывается линия захватывающего несравненным темпераментом праздничного половодья жизни.

Яркому претворению испанского колорита в оратории сопутствует органично сочетающийся с ним «русский дух». В таких случаях музыка стили-

стически резонирует тому, что в отечественном искусстве 1960–1970-х годов вылилось в целое направление под названием «*новая фольклорная волна*».

Свойственное данному направлению совершенно свободное, подчёркнуто оригинальное истолкование черт национального архетипа нашло у Е.Гохман преломление через особого рода «народный артистизм» с его броской нарядностью, исключительной прихотливостью ритмического рисунка и лихим задором интонационного выверта (№ 17 «Апельсин и лимон»), либо через поэзию девичества с его чистотой и таинством неизведанного, с прелестью нежно-серебристых тембров, с его играми, шалостями, хороводами, которые оттеняются мечтательно-лирическими настроениями, передавая таким образом обаяние и свежесть весны жизни (№ 4 «Топольки»).

Лирические настроения предстают в «Испанских мадригалах» в основном в двух контрастных гранях. С одной стороны, чувство возвышенное, утончённое, глубоко одухотворённое. И хотя оно вполне реальное, земное, подчёркнут в нём характер поклонения, воспевания. Чувство это пестуется в душе с величайшей нежностью, на самом бережном прикосновении, что скорее напоминает о состоянии забытья, когда человек находится во власти грёз. Такое находим, к примеру, в № 8 («Твои глаза»).

Другая грань – упоение любовной страстью. Она может быть затаённой, загадочной, напоминая ворожбу, обволакивая знойной негой. И может пронестись шквалом обжигающих эмоций, в чём-то даже пугающих и мучительных (№ 3 «Плач гитары»).

В качестве дополняющих ракурсов находят себе место проникновенные лирико-философские излияния Поэта (баритон *solo*), интимные признания, поданные в возвышенном ключе, и обольщающая сила женской красоты, уверенной в неотразимости своих чар. Последний из этих ракурсов раскрывается в № 6 («Лола поёт саэты...») через чувственную роскошь широкой песенной кантилены, и это, можно сказать, исключение.

Исключение ввиду того, что лиризм «Испанских мадригалов» носит глубоко камерный характер, причём романсный характер высказывания зача-

стую сближается с нашими представлениями о *мадригале* и *мадригальности* (разумеется, в их современном истолковании). Более всего это качество высвечено в тонкости звуковой палитры, в нежной красоте мелодической пластики и в изысканной проработанности фактуры (в первую очередь имеется в виду сложная полиритмическая ткань инструментального аккомпанеента).

Смысловая траектория «Испанских мадригалов» выстраивается как многоэтапное повествование, ведущее от радостных упований и нежных грёз через столкновение с жестокими реалиями действительности к осознанию неизбежности жизненных крушений. В плане образной конкретики это выглядит так: цепь красочных картин и тонко поданных лирических настроений неуклонно оттесняется сгущённо драматическими состояниями с выходом к подлинно трагедийным кульминациям.

Соответствующие метаморфозы открываются зреющими предвещаниями бедствий, нарастающей тревогой. Ещё нет видимых причин, но из глубин подсознания поднимается гнетущее беспокойство (№ 5 «Колокол ясный...»).

Поначалу субъективно-индивидуальные, эти предчувствия приобретают затем общезначимый характер. В № 7 («Моя Андалусия») уже нет ничего от прежних утех жизни – это глубокая, сокровенная дума народная с набегающей сумрачной тенью будущих печалей и тягот. Не случайно это единственная часть, написанная для хора *a cappella*. На её кульминации над общим звучанием по тонам «мавританской» гаммы взлетает трепетная колоратура голоса из хора – словно блик инобытия.

И вскоре предчувствия сбываются (№ 9 «Чёрная жандармерия»). В личине бездушной военщины неотвратимо надвигается машина террора и уничтожения. Ощетинившаяся броня, тупой механичный топот, хлещущие удары бича, примитив ломаных линий и острых углов, искажённый уродливый облик и витающий повсюду фантом смерти – всё внушает страх и ужас.

Реализуется этот внеличный образ сил подавления такими средствами, как оголённая фактура марша-нашествия, идущего под треск малого бараба-

на, неуклонное фактурно-динамическое нагнетание краткой остигатной фигуры, специфическая тембровая окраска (выделяется сухое, колкое, пронзительное выстукивание ксилофона, и даже флейта в таком интонационном контексте звучит жёстко, отчуждённо).

Воспроизводимый здесь неумолимо нарастающий пресс беспощадной поступи доводится до ощущения кошмара вселенского апокалипсиса. Это особенно акцентировано тем, что хронику совершающегося преступления ведёт сопрано *solo* – её горестная речитация боли и страдания как бы изнемогает под бременем давящей звуковой массы. В вокализе присоединяющегося затем хора слышится распетый стон людской. Так через сопоставление *женских* голосов с бездушным массированным потоком *инструментального* пласта передаётся мысль о беззащитности человека перед машиной насилия.

После происшедшего можно попытаться возвысить голос протеста – тогда в противостоянии злу рождается марш сопротивления, наполненный гневной решимостью и суровым духом самоотречения (№ 11 «Чёрные луны»). Но, как правило, это путь к неизбежной гибели, которая вызывает ещё большее отчаяние и нестерпимую боль. Поэтому почти безраздельно господствуют скорбь и плач (№ 10 «Касыда о плаче», № 12 «Эллипс крика», № 13 «В башне спящей...»).

Казалось бы, остаётся только одно: вновь и вновь совершать тризну по растоптанным надеждам, изломанным человеческим судьбам. Но жизнь на то и жизнь, чтобы бесконечно возрождаться – даже после самых больших потрясений. О том, насколько это удаётся, повествуется в завершающих частях оратории «Испанские мадригалы».

Вслед за напряжённо-томительным балансированием на зыбкой грани бытия и небытия, в затаённом ожидании среди призрачно-ирреальной тишины (инструментальная «Интерлюдия», № 14) намечается перелом: человек пытается залечить раны, воспрянуть к свету и радости.

Но, к сожалению, уже не удаётся вернуть былую естественность, появляется некая лихорадочность, суетливая взбудораженность, и веселье

напоминает порой танец на пороховой бочке, перемежаемый ламентозными вопрошаниями (№ 15 «Ты проснись, невеста...»).

Примерно то же и в отношении лирики. Теперь это не столько реально существующее чувство, сколько воспоминание о нём. Застыв в ползабытьи, тешит себя человек щемящим воспоминанием о прошедшем счастье (№ 18 «Канцона»).

Да, это только кажется, что рано или поздно всё вернётся на круги своя, что обязательно произойдёт возрождение поверженной жизни. Вот почему преследует мрачная тень печали и горечь несбывшегося, вот откуда надломленность и чувство непрочности всего на этой земле (№ 16 «Ночь на пороге...»).

Единственное обретение, единственный урок из происшедшего – это добытая дорогой ценой мудрость: не приходится ждать от нынешнего века добра и милосердия, нужно всегда быть настороже, в готовности к испытаниям, принимая суровую явь существующего миропорядка как неизбежную данность (№ 19 «Расстиляется море-время...»).

Для Поэта, как главного героя «Испанских мадригалов», круг бытия замыкается восхождением к Вечности, где соединяются все концы и начала, где нескончаемо звучит песнь-капель Времени и Пространства в их неизбывном струении и в их бесконечно манящей притягательности (№ 20 «Постлюдия»).

* * *

Своим гражданским пафосом «Испанские мадригалы» были нацелены против насилия над человеком и против власти вообще, которая так часто бывает несправедливой, негуманной. В условиях идеологического режима 1960–1980-х годов композитор находилась в стане оппозиции. Своё «инакомыслие» она с наибольшей откровенностью выразила в вокально-симфонической фреске «Баррикады» (1977).

Написанная на стихи русских революционных поэтов начала XX века и прозвучавшая в дни праздновавшегося тогда 60-летия Октябрьской революции, эта ораториальная композиция всем своим строем явственно намекала на ситуацию брежневского застоя. То был характерный для того времени эзопов язык: говоря одно, подразумевалось другое. Не случайно после первого исполнения «Баррикад» среди коллег по композиторской организации нашлись такие, кто обивали пороги высоких инстанций, надеясь на расправу с автором крамольного опуса.

Эта фреска «по тексту» обобщённо рисует революционную эпопею давнего времени, но всей сутью музыкальных образов (подтекстом) она была обращена к современности. Композитор напоминает нам, что всякий раз такая эпопея начинается с того момента, когда уклад жизни становится нестерпимо устоявшимся, обрастает торжественным благочинием, велеречивыми славословиями и пышными ритуалами. Когда появляется слишком много верных холопов, угодливо гнущих спину перед властью предержащими и порой свято верующих, что их долг – покорно нести крест унижения и низкопоклонства.

Тогда-то и повисает над страной угрюмое затишье, в котором зарождается дух воли и мятежей. В подземных глубинах зреет смута, слышатся далёкие зовы. Всё более томительной, напряжённой и взрывчатой становится общая атмосфера. И вот уже не затаённо-подспудной, а вполне осязаемой оказывается вздымающаяся грозная сила. Над пенящимся морем жизни реют голоса буревестников, посланцев иной России.

Но тогда и власть отбрасывает вуаль ханжеского благочиния. Лик её искажается злобной гримасой, появляется хищный оскал, обнажаются черты тупого самодовольства, деспотичного своеволия, нетерпимости и агрессивности. Цепляясь за отживающее, она готова на любые меры. В свою очередь, нагнетание подавления и жестокости вызывает активное противодействие, смысл которого – ответить силой на силу, злом на зло.

Начинает раскачиваться гигантский колокол народной силы, пробуждающий ото сна, поднимающий на борьбу. Нарастает гул набата, зреют «гроздь гнева», перерастающие в неудержимый поток наступательной энергии. Вырастают баррикады, шествуют повстанческие колонны, раздаются призывные сигналы, кличи, возвания. Всё пронизано духом суровой решимости, твёрдым маршевым ритмом, и это придаёт заряду волевой динамики собранность, сосредоточенность, не позволяя энергии выплеснуться неуправляемой стихией. При всём том царит бурное возбуждение, массой овладевает экстаз ниспровержения.

Радикализм авторской позиции, заявивший о себе в вокально-симфонической фреске «Баррикад», темброво подчёркнут следующим образом: от большого симфонического оркестра отсечены группы струнных и деревянных духовых инструментов, то есть суровость звучания и грозовой колорит этого бунтарского сочинения подчёркнуты тем, что солиста (бас) и хор сопровождают только медные духовые, поддержанные ударными и низко звучащими контрабасами.

Кроме того, полной неожиданностью для знавших прежнюю музыку Гохман оказались укрупнённые мелодические линии, полные мужества и силы, натиск решительных ритмов, открыто плакатный штрих. Всё это позволило ей осязаемо передать дух суровых социальных столкновений, раскрыть стихию народного движения.

И ещё один примечательный момент. В разгар сцены мятежа с большим эффектом едва ли не визуальной выразительности вводится алеаторика: выкрики толпы и имитация ружейно-пулемётной перестрелки в оркестре сливаются в смутное пятно мощного гула, в бурлящий хаос всенародного действия.

Как можно было заметить, политический радикализм, свойственный рассмотренному произведению, находил для себя адекватные формы выражения через радикализм художественный. На ту же вторую половину 1970-х приходится пик *авангардных исканий* Елены Гохман, которые свою кульминацию получили в концерте для симфонического оркестра «**Импровизации**», а появился он сразу после «Баррикад», то есть в 1978 году.

В этом сочинении композитор экспериментирует особенно активно, очень индивидуально и свободно используя такие техники, как серийность, сонорика, кластеры, пуантилизм, алеаторика, коллаж, полистилистика и принципы хэппенинга – всё, что входило тогда в обиход отечественного музыкального искусства.

И опять-таки приходится заметить, что в своё время смелостью и радикализмом партитура «Импровизаций» произвела на саратовских ценителей музыки ошеломляющее впечатление, вызвав со стороны консервативно мыслящих коллег обвинения в формализме и антидемократичности. С годами страсти поутихли и стало понятно, что композитор сделала здесь бросок на передний край той проблематики, которой жила тогда так называемая урбанистическая цивилизация.

Кроме всего прочего, Елена Гохман предложила в этом сочинении свой вариант разработки жанра *концерта для оркестра* – жанра нового, который сформировался только к середине XX века и был представлен немногочисленными образцами. Она оригинально интерпретирует сам принцип концертности, так как в основу этой композиции положено взаимодействие исключительно плотных *tutti* с отдельными оркестровыми группами, а главное – поочерёдное звучание и переклички этих четырёх оркестровых групп (струнные, деревянные и медные духовые, ансамбль ударных и клавишных инструментов).

В результате возникает своего рода «театр тембров», музыкальное представление, где «актёрами» выступают буквально все инструменты, по-

скольку у каждого из них есть своё *solo*. И в согласии с названием произведения, здесь господствует импровизационность, которая состоит в совершенно свободном развёртывании материала, в неожиданных поворотах музыкального сюжета, а также в интенсивном использовании сотворчества исполнителей, многократно импровизирующих по предложенной канве.

Концерт написан с размахом: три чрезвычайно развёрнутые симфонические фрески общим звучанием свыше 40 минут очерчивают триаду основополагающих смысловых ракурсов, которые сугубо условно можно обозначить как *драма – лирика – юмор*. Опираясь на новые технические ресурсы, композитор выстраивает чрезвычайно нестандартную концепцию. Три части концерта – три резко сопоставленные между собой грани современного мира.

I часть («Интрада») воспринимается как взгляд с высоты птичьего полёта, а ещё точнее – своего рода аэрофотосъёмка бурной, динамичной жизни крупного современного мегаполиса. Но ещё в большей степени здесь передан некий суммарный ритм цивилизации XX века как века больших энергий, машин, двигателей. Это поток властный, подчиняющий себе. Подчиняющий и даже подавляющий по причине своей неотступной, неукоснительно выдержанной пульсации, своего экспансивного напора.

Кроме того, грозная поступь этой индустриальной армады несёт с собой исключительную жёсткость, колючий излом и ту особую угловатость, которую порождает стихия механического движения. Господствуют принципы рационалистического планирования, регулирующего включение и выключение групп «производителей» (медные, деревянные, струнные инструменты), их взаимодействие, концентрацию их усилий и снятие напряжений по принципу «прилив – отлив».

Всё вместе взятое определяет внутренний смысл и цель урбанистического конвейера жизни: подхлестывая человека безостановочным ритмом, выжимать из него то, что может служить так называемой полезной деятельности, «целесообразному» функционированию, отбрасывая за ненадобно-

стью собственно человеческое, подминая его. Вот почему происходящее напоминает временами огромный давящий пресс или гигантскую мясорубку.

К чему это может привести, показано в среднем разделе части, написанном только для ударных инструментов. Подобную музыку можно воспринимать как некий «заповедник чудес» с его мистической атмосферой магии, таинства. Однако скорее всего здесь обрисована возможная перспектива развития «технотронной эры», а именно – растворение в космической материи, которой свойственны загадочная фантастика звёздных мерцаний и вместе с тем абсолютный холод и слепой хаос. Возможно, в каком-то отношении это можно расценивать как прогресс, но с точки зрения человека и человеческого это явный исход в ничто.

В финале «Импровизаций» тот же мир предстаёт в совершенно другом обличье. «Буфонада» – таково название части, и это именно так. Перед слушателем проносится шумная и неопределимо пёстрая круговерть лиц, «персонажей», карнавальных масок, происходит масса забавных происшествий, разворачивается настоящий фейерверк всевозможных затей, выдумок, юмора, балагурства.

Это материализуется через ворох тем, прорастающих одна из другой, к тому же с их непрерывным преобразованием. Причём первая из них, ведущая по драматургической функции, представляет собой 12-тоновую серию и в своём озорстве как бы подтрунивает над «учёной» додекафонией.

Многое основано на изобретательнейшей игре инструментальных тембров (господствуют характеристически трактованные духовые), и особую значимость приобретает принцип организованной алеаторики (нанизывание импровизационных рисунков на чётко прописанный тематический стержень той или иной партии либо группы инструментов).

Однако это комедийность особого рода. Она близка к тому, что в подзаголовке балета И.Стравинского «Петрушка» обозначено как «*Потешные сцены*». Как и там, здесь есть приметы балаганного действия, а музыка соот-

ветственно не просто нарядная, но и цветистая по краскам, и в ней нередко мелькают «занозистые» частушечные мотивы. Присущий ей скомороший дух даёт временами ощутимо «скромный» оттенок, и в лихом выплясывании оркестровой массы обнаруживаются настораживающие метаморфозы и подтексты.

В угаре безудержного веселья терпкая шутка и бойкое комикование незаметно переходят в густо приперченный «солёный юмор», злое пересмешничество и глумливое ёрничество, а разбитной тон, задиристость и грубоватый напор оборачиваются подчас развязностью, разнузданным освистыванием, крикливым нахрапом.

Но в конечном счёте суть дела заключается даже не в балансировании между достаточно приемлемым и неприглядным, а в том, что этот «*мур горой*» в любом своём варианте олицетворяет сиюминутную суету сует, каждодневную сутолоку и «базар» жизни. Если подобная стихия затягивает в свой водоворот, человеку грозит внутреннее опустошение, возникает реальная опасность разменяться по мелочам, потеряться в подобной ярмарке тщеты.

Крайним частям концерта для оркестра «Импровизации» противостоит его средняя часть «Элегия». Выступая символом гуманизма и высокой духовности, она в равной степени сопротивляется отчуждению от человеческого, которое зафиксировано в I части, и «заземлению» жизни, которое отмечено в финале.

Здесь всё предстаёт в качественно ином измерении. Поднимаясь над сугубо актуальным, человек устремляется к вечным истинам бытия, вбирая опыт столетий, связанный с категориями мудрости, красоты, благородства. Общечеловечески трактованное философское раздумье неразрывно сливается с возвышенным лирическим чувством – проникновенным, глубоко наполненным, выделяющимся той просветлённой печалью, которую когда-то называли божественной меланхолией. Вдохновенная песнь души льётся по-

истине нескончаемо, открываясь в своём бескрайнем длении всё новыми гранями и оттенками.

Однако сразу же приходится оговориться, что даже в таких состояниях герой концерта не обретает законченной цельности и гармоничности. В среднем разделе этой лирической поэмы возникают наплывы смятения, внутренней борьбы, даёт знать о себе неистребимая привычка всё подвергать сомнению, задаваться «проклятыми» вопросами, рассекать живую ткань скальпелем рефлексии (экспрессивнейший диалог речитативов солирующих струнных с «комментариями» всего массива смычковых инструментов на буквально режущей кластерной сонорике).

И, кроме всего прочего, в сопоставлении «Элегии» с окружающими её частями рождается осознание почти трагического факта: как бы ни было величаво и прекрасно вечное, непреходящее, жить только им невозможно – рано или поздно оно неизбежно отодвигается «злостью дня», прозаическими заботами повседневности.

* * *

В те же 1970-е годы, проходя пик экспериментальных исканий и почувствовав углубляющийся разрыв авангарда с широкой слушательской аудиторией, Елена Гохман стремится выработать некий компромиссный стиль, соединяющий пласты наиболее жизнеспособного в академической традиции, а также остросовременное, связанное с использованием новейших звуковых техник, и доступное, легко воспринимаемое, идущее от массовых, демократических жанров.

Тем самым она смыкалась с *«третьим направлением»*, которое шло по пути сопряжения крупных форм так называемой серьёзной или классической музыки с песенной интонацией (как известно, в отечественном искусстве это направление наиболее плодотворно развивали М.Таривердиев, А.Рыбников, Г.Гладков).

Самым крупным опытом Елены Гохман в русле «третьего направления» стала опера **«Цветы запоздалые»** (1979). Здесь взаимодействуют три стиливых пласта. Первый из них соотнесён с источником сюжета – одноимённой повестью А.П.Чехова. Непосредственно это сказалось в присутствии черт жанра мелодрамы, которыми отмечены и отдельные произведения писателя.

Но более всего звуковая атмосфера этой оперы определяется близостью к музыке Чайковского, перед которым Чехов, будучи его младшим современником, глубоко преклонялся. Отсюда главенство романсно-ариозной стилистики, мягкое благозвучие с подчёркнуто тональной основой и то, что в отношении оперы «Евгений Онегин» её автор определил жанровым подзаголовком *лирические сцены*.

Второй стиливой пласт имеет сугубо современное, «авангардное» происхождение. С одной стороны, это сильнейшая, исключительно острая экспрессия, передающая душевные страдания Княжны, доходящие до грани нервного срыва и пароксизма отчаяния («разорванные» ритмические рисунки и резкодиссонирующие напластования струнных).

С другой – угловато-жесткая, нарочито брутальная характерность «лейтмотива денег», сопровождающего образ Доктора, и судорожная издёрганность гротескного выплясывания, через которое раскрывается отвратительная личина стяжательства (огрублённое звучание низкой меди).

Третий стиливой пласт связан с фигурой Рапсода. Он наблюдает за происходящим с чеховскими героями и отзывается на него комментариями с позиций нашей современности. Его «зонги» выдержаны в духе гитарной песни (он и сам на сцене с гитарой, и гитара введена в оркестр), но этот песенный слог предстаёт более строгим, возвышенным и неизмеримо более развитым по структуре, не раз модифицируясь в утончённую романсовость. Введение подобных номеров высвечивает вообще свойственное «Цветам запоздалым» соприкосновение со стилистикой мюзикла (в частности с «Шербургскими зонтиками» М.Леграна).

В опоре на отмеченный тройственный стилевой гибрид композитор размышляет над всегда актуальным вопросом: всё ли в наших бедах можно отнести только за счёт внешних обстоятельств и разве подчас не коренятся причины в нас самих, в нашей внутренней противоречивости? В данном случае разрешение этого вопроса ведётся через коллизию, которая повёрнута в плоскость выбора между чувством и делом.

Стихию чувств несёт в себе преимущественно Княжна. Её девически чистый облик возникает как светлое видение. За всепроникающим лиризмом – душевная мягкость, теплота. Это натура, рождённая жить по законам сердца. Отсюда обезоруживающая доверчивость и способность к участию в другом человеке, готовность к самопожертвованию.

Вот чем может одарить чувство. А что может принести дело, олицетворением которого предстаёт Доктор? В данном случае подразумевается дело как карьера, стремление во что бы то ни стало преуспеть. Конечно, для такого неординарного человека, каким является Доктор, это вовсе не связано с самоцельной наживой. Это для него прежде всего способ самоутверждения. Но какой ценой? Всё брошено на достижение поставленной цели. И в чисто формальном, материально-деловом выражении она достигнута. Но в духовном отношении Доктор терпит полнейший крах.

Для него открывается вся эфемерность достигнутого. Силы, талант растрачены впустую. Обступает гнетущий мрак безнадёжности, давит беспросветность дальнейшей жизни, разъедает горечь глубочайшей неудовлетворённости. И если бы всё было только в нём самом.

Жертвой совершённой ошибки поневоле оказывается и Княжна. Мутной волной снесены радужные ожидания, жизнь для неё превратилась в мучку: буря смятения, бешеное биение сердца, переживание на болевом пределе, оголённые нервы, истерзанная психика. Такого потрясения это хрупкое существо выдержать не способно.

Но именно это хрупкое существо, судьбу которого так легко исковеркать, наделено исключительной стойкостью чувства. И когда преданность

встречается с предательством, она высекает в нём искру раскаяния в содеянном. На изверившийся дух нисходит ясность и успокоение.

Только теперь приходит понимание того, что главная истина человеческого существования – в отвергнутом когда-то чувстве, в мягкости, теплоте, душевной отзывчивости, в нежности и любви. В этом и состоит высшая человечность, заменить которую ничем невозможно и дороже которой для человека нет ничего.

Стоит добавить, что в телепостановке этого произведения была использована хореография: дважды появляющаяся балетная пара (в центре и в конце оперы) символизировала гармонию и единение двух любящих сердец – то, о чём только мечталось героям.

* * *

Завершая разговор об упрочении контактов с широкой аудиторией, заметим, что особыми ресурсами в этом отношении всегда располагала *лирика*, которая по самой своей природе предрасполагает к душевной отзывчивости и общительности. В ряду различных преломлений данного феномена исключительное место занимает то, что мы определяем понятием *вокальная лирика*, под знаком которой прошли многие годы творчества Елены Гохман.

Это словосочетание означало для неё не только характер формального указания на жанр, но и заключало в себе глубокий внутренний смысл. Лирика в значении широком, объёмном – как жизнь человеческой души во всевозможных её проявлениях. А вокальная – это не просто пение, мелодия, распев. Это ещё и трепетный голос, идущий из невидимых глубин наших, это выявление того, что мы называем духом человеческим.

Е.Гохман долгое время с наибольшей интенсивностью работала именно в сфере вокальной лирики, и, может быть, не случайно её первый серьёзный успех был связан именно с данным жанром – имеется в виду вокальный цикл «К Родине» на стихи Назыма Хикмета, написанный ещё в годы учёбы в Московской консерватории.

Елене Гохман удавалось органично соединить классические традиции и современность выражения мыслей, чувств и добиться полной естественности вокального интонирования. Немаловажную роль при этом играл свойственный ей, редкий в наши дни дар яркого, рельефного мелодизма, а также способность к созданию кантилены широкого дыхания и замечательной красоты, что один из музыкальных критиков определил в отношении её творчества как *современное бельканто*.

Во всей отчётливости отмеченные черты представлены в вокальном цикле «**Лирическая тетрадь**», написанном для меццо-сопрано и фортепиано (1982, существует также в редакции для голоса и камерного оркестра). Его драматургическая линия сюжетно и по смыслу в чём-то отдалённо напоминает шумановскую «Любовь и жизнь женщины».

Первые три романса, написанные на стихи Анны Ахматовой, открываются повествованием от лица женщины, которая предстаёт поначалу в полноте достигнутого счастья, когда эмоция приобретает ровный и покойный пульс, особую весомость и объёмность («Колыбельная»).

Отсюда же и чувство удовлетворённости, едва ли не довольства, что основано на уверенности в себе и в своей власти над любимым. Не потому ли в этом состоянии душевного комфорта есть даже что-то от баюкающего забытья? Не случаен и выбор тембра: мягкий лиризм, подёрнутый лёгкой дымкой меланхолии, воспринимается в «грудном», материнском тембре меццо-сопрано особенно покойно.

Но вместе с тем где-то глубоко внутри вызревает ощущение, что эта тишина и этот покой чреват переменами («Гальярда», «Романс»). Настораживают глухие, невнятные грозовые раскаты, идущие откуда-то из подземелья жизни, тревожит «неверное» мерцание далёких звёзд. И в волнах подступающих тревог, недобрых предчувствий нарастает внутренняя взволнованность.

Кроме того, ахматовская героиня может встать в позу горделивой недоступности, демонстрируя свою независимость, принимая вызов судьбы и с достоинством встречая первые испытания.

И всё-таки, когда приходит полное понимание того, что беда ворвалась бесповоротно, начинается лихорадка души, не сдержать горестного волнения и судорожного биения сердца («Экспромт», стихи Саломеи Нерис). Нет больше многоточий и вопросов, что были прежде – теперь в конце ставится жёсткая точка: случилось непоправимое, произошёл жизненный слом.

Однако по прошествии времени изначально данное чувство красоты и возвышенности берёт своё («Баркарола», стихи Марины Цветаевой). Утраченное счастье, прощание с любимым принимается не только объективно, как данность, которую невозможно изменить, но и с удивительной просветлённостью. Через ритм не просто плавного, но даже величавого покачивания (*баркарола!*) передаётся стремление преодолеть боль сердца и сохранить, насколько это возможно, душевное равновесие.

Не проклятье вслед покинувшему, а тихое вопрошание и ещё больше – прощение и доброе напутствие. Остались невидимые миру слёзы очищения, осталась любовь, не требующая ответа – это ли не высшее из того, на что способен в своём бескорыстии человеческий дух?

Как и у ряда других композиторов того времени, многое в творчестве Елены Гохман 1960–1980-х годов было отмечено *романтическими чертами* (разумеется, то был романтизм в его современной версии). Самым существенным в этом отношении было всемерное утверждение всего, что связано с миром личности, что в том числе означало следующее: едва ли не всё просматривалось в призме подчёркнуто индивидуализированного, субъективного. Исходя из этого, композитор чутко прослеживала малейшие колебания состояний своих героев, детально исследовала сложные перипетии их взаимоотношений.

Одна из явно романтических черт состояла в остроте и неожиданности *контрастов*, заставляющих вспомнить, к примеру, контрасты в шуманов-

ском фортепианном цикле «Карнавал», но ещё более резкие и непредвиденные. Что только не противопоставлялось в музыке Е.Гохман тех лет! Полная душевная умиротворённость и дерзкое буйство проявлений; восторженность, наивность, простодушие и абсолютная разуверенность, пугающий мрак дьявольщины; высоты духовности и нарочитый примитив; ярость, ожесточение и бессилие, изнеможение и т.д. и т.п.

Многое из этого находим в вокальном цикле «Бессонница» (1988). Причём главное состоит в том, что в данном цикле своего предела достигла трагедийная линия творчества Елены Гохман. Здесь есть несколько страниц относительного просветления и успокоения души (например, «Откуда такая нежность?», «Живу, не видя дня...», «Новый год», «Свете тихий»). Однако суть и основа заключена в сильнейшем *трагизме*. Отчаяние, безысходность и лихорадочно-взрывные, но безнадежные попытки противостоять кромешной тьме – так выглядела доведённая до крайней точки мученическая драма романтической личности.

«Союзницей» композитора в этом стала поэзия Марины Цветаевой – как известно, герою её стихов в высшей степени присущи трагический тонус и болезненно острая восприимчивость. Не случайно с творчеством этой поэтессы у Елены Гохман многое связано и за пределами «Бессонницы». Были у композитора до этого встречи со стихами других поэтесс – Анна Ахматова, Саломея Нерис, Сильва Капутикян. Но только соприкосновение с художественным миром Цветаевой высекло огонь такой силы.

Что роднит стихи, созданные большой русской поэтессой в начале прошлого века, и музыку, написанную на его исходе? Вряд ли столь важно то, что здесь сливаются голоса двух женщин-творцов. Да, на поверхности, если замечать только наружность слов, речь идёт о женской жизни, однако суть сказанного неизмеримо глубже, шире и равно тревожит любого.

Тревожит прежде всего исповедальностью. Ничто не утаено от стороннего глаза, всё до самого дна поведано и открыто. Но это не расхристанность и не крик напоказ. Это беспощадный суд, которым судит себя

красивая, гордая, сильная натура, судит свою несложившуюся судьбу, свои несбывшиеся надежды. Вот откуда горячее, нервное биение сердца, обжигающий тон, чувство неизбывной горечи, ощущение саднящей душевной боли.

Всё это есть и в стихах, и в музыке. Однако даже неискушённый слушатель не проведёт между ними знак полного равенства. Музыка многое расцветила, наполнила тончайшей эмоциональной нюансировкой, высветила островки забытья и грёз, сделала исповедь ещё сокровеннее. Но главное – в озвученном слове до невероятия обострились контрасты, ожесточились перепады настроений, многое накалилось до предела, оказалось на грани срыва.

Казалось бы, насколько драматичной и пронзительной воспринимается поэзия Марины Цветаевой! И всё же Елене Гохман удалось ещё более усилить интенсивность переживания, ещё более обнажить кровоточащие раны человеческого сердца, переместив тем самым многое в область открыто трагического.

Итак, в вокальном цикле «Бессонница» была до последнего предела доведена драма души. Герой музыки Елены Гохман предстал здесь на краю бездны отчаяния, в безвыходно-катастрофическом тупике жизни.

Невероятное напряжение, нескончаемый нервный спазм трагического мироощущения, психологизм исключительно чуткого реагирования на малейшие колебания «погоды» внутри и извне нашли себя, с одной стороны, в сверхимпульсивной порывистости, в подчёркнуто «рваных» ритмических рисунках, в окончаниях-опаданиях фраз с неожиданными модуляционными омрачениями, а с другой – в заострённой колокольности (она выступает символом фатальных предзнаменований) и в грохочущей аккордике рояля (олицетворяет патетику обрушивающихся на личность подавляющих воздействий).

Понятно, что то была критическая точка существования – бесконечно долго столь трудный час человеческой судьбы продолжаться не мог. И в следующем после «Бессонницы» вокальном цикле «Благовещение» (1990) были

намечены пути преодоления психологического дискомфорта и мрака жизни.

Сюда от предыдущего цикла ещё тянется нить трагедийных настроений – кстати, они опять-таки связаны в основном с обращением к стихам Марины Цветаевой. Ещё возникают приступы бескомпромиссности, прорывается желание отмежеваться от «непотребства» эпохи («Что же мне делать?» и «Отказ» на стихи Марины Цветаевой). И тогда реакцией на смертельную горечь и безысходность звучит гневная отповедь, горделивый вызов, проклятие жестокому веку – звучит в манере категорически-императивной ораторской речи.

Но уже удаётся отойти от трагизма жизнеотрицания и растёт решимость вырваться из мрака, одолеть громоздящиеся опасности («В ранний или поздний час» – это уже «другая» Марина Цветаева). Открываются манящие дали, и душа трепещет взволнованным порывом вперёд и ввысь.

Пробуждается чувство неумиряющей, бесконечной прелести жизни. В этом чувстве нераздельно соединяются личное и общее, что находит себя в опоре на перезвон колоколов и величаво-торжественный строй лироэпического распева («Красною кистью» и «У меня в Москве» Марины Цветаевой).

И если это получает неоромантическую окрашенность, то в ней теперь при всей взволнованной трепетности или пылкой восторженности неизмеримо больше объективности и уравновешенности. Эмоции ставятся под контроль, выдвигается заслон всему «слишком». Не случайно господствующими в данной линии становятся шубертовские веяния («Душа не уснёт в покое» Марины Цветаевой, «Незнакомка» Осипа Мандельштама, «Ветер» Игоря Северянина).

Как глоток свежего воздуха, приходит желанная радость. Всё внутри открывается навстречу свету, раздолью, благодати. Личность воспринимает себя как самодостаточное существо, исполненное сил, способное противостоять любым невздам и напастям бытия – отсюда звучная, весомая гимническая нота («Ах, я счастлива» Марины Цветаевой).

Это совершенно реальное, земное человеческое счастье. И вливается в него радость сопричастности к всеобщему потоку жизни.

Жизни, которая заново ощутила для себя твердь под ногами. Твердь эта в корнях России, в её былинности, в исконных обрядах, в устоях православия.

Возродить всё это – значит воспрять духом. Вот откуда ликующие фанфары, громогласие колокольной звонницы, праздничная аллилуйя, торжественное славословие во имя земли и небес (в том числе в сугубо национальной ритмике пятидольного размера).

И вот почему важнейшей опорой в устанавливаемомся приятии жизни становятся духовные песнопения, восходящие к церковным праздникам. Песнопения эти претворены очень индивидуально, по-своему: упругие, чрезвычайно динамичные по ритму распевы поддержаны мощным, укрупнённым мазком фортепианной фактуры, придающим общему звучанию эпическую весомость («Пасхальный гимн» Игоря Северянина, «Благовещение» Марины Цветаевой).

* * *

Магистраль последующей эволюции творчества Елены Гохман складывалась в согласии с вектором, намеченным в вокальном цикле «Благовещение». И магистраль эта по своим параметрам смыкалась с тем, что мы в последнее время всё чаще связываем с понятием *Постмодерн*. Его стилиевые контуры во всей своей отчётливости обозначились в балете «**Гойя**» (1996).

По внешним своим очертаниям перед нами достаточно конкретное повествование о судьбе и творчестве великого испанского художника. Но под этой «внешностью» данная партитура таит всеохватывающее жизненное содержание, причём за фабулой, выстроенной по канве одноимённого романа Лиона Фейхтвангера, просматриваются как «вечные вопросы» существования, так и драматические коллизии, характерные для нашей страны в нелёгкие, смутные, чрезвычайно противоречивые 1990-е годы.

Неизбежность конфликта неординарной личности с властью предрешающими, поэзия мечты и жестокие законы окружающей реальности, любовь как дразнящая чувственность и как высокая, одухотворяющая эмоция, манящие соблазны пёстрого потока бытия и необходимость самоограничения, притягательность успеха, славы и нежелание работать на потребу толпы – так, на пересечении далёкого «вчера» и нервно пульсирующего «сегодня» складывается музыкально-хореографическая повесть «*о времени и о себе*», о светлых мгновеньях бытия и его тяжких минутах, об отчаянии и надежде, о неизбежной обязанности жить на этой грешной земле.

Реализация столь объёмного, многомерного среза жизни потребовала максимальных исполнительских ресурсов. Звуковой мир этого монументального действия создаётся не только средствами оркестра – вводятся сольные номера (композитор вновь избирает стихи Федерико Гарсиа Лорки) и хоровое пение (на канонические латинские тексты мессы и реквиема). Всё это спаяно воедино не только скрепами развёртывания сценического сюжета, но и неукоснительно целеустремлённым сквозным развитием музыкального ряда, выстроенного на принципах симфонической организации материала и, конечно же, в опоре на систему лейтмотивов.

Разумеется, в разработке подобной темы немислимо было проигнорировать испанскую национальную специфику. В балете «Гойя» всё это вылилось в настоящее половодье всевозможных красок – от торжественной величавости старинного церемониала («Сарабанда») до сугубо локальных штрихов мавританского наклонения («Заклинатель змей»). Средоточием национального становятся махо и махи (кавалеры и дамы из народной среды), а средоточием этого средоточия оказываются в балете сцены с названиями испанских танцев – «Фанданго» и «Хабанера».

При всей значимости испанского колорита для балета «Гойя», суть данной партитуры определяют содержательные мотивы, выводящие за пределы локуса и приобретающие некое глобальное качество. Основные из

них могут быть сведены к таким смысловым парадигмам, как непреодолимый драматизм жизни и спасительная сила любви.

Говоря о первом, прежде всего подразумевается сильнейшее внутреннее напряжение, пронизывающее многие сцены, и тяжёлая печать сумрачной рефлексии, разъедающей сознание главного героя. Причин для этого сколько угодно: исходящие свыше грозные инвективы, нескончаемый поток подавляющих воздействий, обрушивающихся на человека, и непрерывно плетущаяся вокруг него сеть интриг, вновь и вновь разыгрывающееся перед ним злое игрище бесов и, наконец, наплывы смятения, вызываемого то и дело возникающей внутренней неудовлетворённостью, которая так свойственна ищущей художественной натуре.

В музыке балета предпринято настоящее исследование различных аспектов губительного воздействия власти на личностную сферу. Исследование это начинается прямо с *Пролога*, который становится завязкой генерального конфликта. Въедливо и неотступно ползущие параллельные квинты тягуче-монотонного, аскетичного распева в характере молебна (вокализ мужского хора и оркестровые басы), чему на уровне визуального ряда отвечают скользящие вокруг Гойи тени монахов – это и угрюмый сумрак жизни, и первый знак той давящей силы, которая пока ещё незримо простирает свою длань над судьбой художника.

Ему кажется, что он всё время находится под неусыпным оком инквизиции. Подчас создаётся впечатление, что ей удаётся проникать даже в его потаённые мысли. Такое происходит, например, когда он, пренебрегая традиционным в Испании запретом на изображение нагого тела, задумывает написать свою «Обнажённую маху». Тут же, мгновенно появляются соглядатаи и доносчики, суетливо снующие в механичных, навязчиво-выстукивающих («стукачи»!) ритмах, вызывающих почти физиологическое чувство гадливости.

Среди ресурсов подавления есть и своего рода «психическая атака». 4-я картина («Десница инквизиции»), открывается Пассакальей. Мрачная процессия с осуждёнными вырастает в нечто большее: неукоснительная мер-

ность католического песнопения, политональное сочленение хора мужских голосов и грузно перекатывающихся оркестровых басов, зловещие отсветы засурдиненной меди, угрожающе подхлестывающая дробь *tamburo militare* (военный барабан) – вот благодаря чему происходящее из просто тягостного шествия превращается в тяжёлый «ход» машины репрессий с её чуть ли не вдохновенным пафосом отчуждения от живого течения бытия.

Вариант открыто силового воздействия во всей своей откровенности представлен в сцене «Облава», где инквизиция осуществляет карательные функции. «Чёрная жандармерия» (воспользуемся заголовком стихотворения Ф.Гарсиа Лорки) ведёт охоту на человека, берёт его в неотвратимо сжимающееся кольцо, порождая в жертве ужас безвыходности. Композитор опирается на динамизм особого типа, выдвинутый музыкой XX века – динамизм натиска агрессивных побуждений.

Следующий пик в развитии линии, связанной с разоблачением власти, приходится на 6-ю картину («Капричос»). Сюжетная ситуация такова: под впечатлением вызова в инквизицию в сознании Гойи происходит слом – ему кажется, что созданные им обличительные образы вступают в стговор с «блюстителями нравственности», раскручивая вокруг него вакханалию отвратительного измыывания.

Одновременно рисуется страшная, но в чём-то закономерная метаморфоза: служители инквизиции предстают в дьявольском обличье, поэтому не случайно на кульминации врываются «лающие» выкрики хора с репликами из «*Confutatis maledictis*» («Отвергнув тех, кто проклят»).

Череда сцепленных друг с другом номеров («Гротески», «Шабаш», «Призрак аутодафе») – быстро разрастающаяся лавина, всё более дикое колотворение brutальных образов, химерических фантазмов, кошмарных видений, разнузданных выплясываний нечисти. Эта оргия мракобесия завершается катастрофическим обвалом: личность психологически надломлена, даже раздавлена, её разум на время гаснет...

Что может поддерживать человека в ситуации подавляющих воздействий, среди жизненных испытаний, столкновений и катастроф? Балет «Гойя» отвечает на этот вопрос двумя проверенными временем рецептами: *любовь и творчество*.

Большая смелость автора состояла в том, что немало страниц данной партитуры посвящено раскрытию различных моментов *творческого процесса*. В наибольшей концентрации они представлены во 2-й картине («Мастерская Гойи»).

Художественный акт зафиксирован здесь в его законченной стадийности. Монолог солирующей виолончели даёт исходный пункт – сосредоточенные медитации наедине с собой, в ходе которых рождается творческая идея. Затем этап рефлексий (излом нонлегатных звуковых точек в звенящей тишине): нащупывание замысла, его обдумывание, сопровождаемое сомнениями и колебаниями.

Далее – напряжённый, почти мучительный поиск, преодоление материала (ускользающий контур тем, «бурчащие» секундовые созвучия, прерывистые фразы речевого типа, наползающие друг на друга линии). И, наконец, обретение образа: его смутные очертания всё более проясняются, он становится осязаемым, и достигнутый результат рождает состояние радостного возбуждения.

Этот процесс осуществления творческого замысла (от первых проб кисти к завершающим мазкам) передан в формах симфонизированной драмы, волновое развёртывание которой завершается кульминационной зоной пьянящего вдохновения.

Среди малых и больших кошмаров жизни душевную отраду, помимо приливов творческого вдохновения, приносит с собой *поэзия любви*, связанная с образом Каэтаны.

Образ этот представляет собой чрезвычайно сложный сплав ракурсов: есть здесь и горделивая статья высокопоставленной светской особы, властной в своих желаниях (*герцогиня Альба!*), и грозная грация, олицетворяющая дух

Испании, и притягательность на редкость соблазнительной женщины, знающей силу своего очарования, и более всего – вдохновение любовной страсти, готовность отдать возлюбленному всё в себе, что сопровождается трагизмом отчаяния нежной души, сознающей своё бессилие перед хрупкостью человеческого бытия.

Такова «последняя истина» балета? Нет, есть ещё *Этилог*. Перебрасывая тематическую арку к *Прологу*, он погружает повествование в атмосферу сгущённой сумеречности, в глухоту насторожённости и неведомости, где рядом с Гойей по-прежнему скользят мрачные призраки инквизиции, вновь заставляя сжиматься пружины сознания.

* * *

Если в предыдущие десятилетия в творчестве Елены Гохман ведущими были камерные жанры, то с середины 1990-х годов её художественные интересы сосредоточились на *крупных полотнах ораториального плана* (ведь даже «Гойя» в определённом смысле балет-оратория).

Композиции эти по всем параметрам соответствуют нашим представлениям об облике оратории как монументального произведения самой серьёзной проблематики. Причём в русле этой проблематики находятся как «вечные» темы, так и глобальные вопросы, занимающие сознание человечества переживаемой ныне эпохи.

Первым из такого рода сочинений стала «*Ave Maria*» (2000) с её жанровым обозначением *библейские фрески*. Оригинальность авторского замысла в данном случае вне всякого сомнения. Мы привыкли к тому, что «*Ave Maria*» – это небольшое вокальное или хоровое сочинение (вспомним шедевры Ф.Шуберта и Ш.Гуно). У Е.Гохман под таким названием выступает грандиозная композиция для солистов, хора, органа и большого оркестра, и подобное приходится наблюдать в мировой практике музыкального искусства, пожалуй, впервые.

В ходе развёртывания данного повествования как бы перед взором Богоматери проходит путь её Сына: от Рождества к возмужанию, проповедям и деяниям, а затем через жестокие испытания к Вознесению.

Этому замыслу, а также использованной здесь канонической латыни марианских песнопений, мессы и реквиема, соответствуют заголовки пяти частей, следующих *attacca*: **I. *Introitus***, **II. *Credo***, **III. *Crucifixus***, **IV. *Sanc-ta Maria***, **V. *Finalis***. Их грани, как правило, отмечаются звучанием колоколов, которые выступают в функции вестника-предвещения и усиливают атмосферу священнодействия.

Оратория построена по законам концентрической, зеркально-симметричной формы. Крайние части корреспондируют между собой состоянием благостной молитвенности, гармонии и умиротворённости, чему отвечают тихая звучность и консонантная вертикаль.

Introitus – протяжённейшая по времени пантеистическая прелюдия, живописующая некий Эдем, исполненный первозданной чистоты, «райские сады», расцвеченные звончато-хрустальными звучаниями. Здесь сливаются воедино парение человеческого духа и осанна, нисходящая с небес (тончайшим образом дифференцированное струение струнных), а кроме того – это и мир светлых мечтаний, с которыми матери выносят своих детей в круг бытия.

Текстовая канва закономерно открывается первым из богородичных гимнов – *Salve Regina*. Грудной тембр меццо-сопрано *solo* – истинно материнский голос, к которому время от времени присоединяется нежный подголосок дисканта, символизирующий младенческую беспорочность.

В ***Finalis***, выполняющем функцию послесловия, в тех же благостно-лучезарных тонах вновь и вновь слышатся гимнические распевы во славу животворящей силы, дающей начало всему и вся. Развёртывание цепи этих распевов построено таким образом, что их бесконечная нить постепенно словно истаивает в далях мироздания – характерная для подобных эпизодов

поразительная тонкость оркестрового письма приобретает здесь особую символическую окрашенность.

Второе концентрическое кольцо композиции образуют II и IV части.

В *Credo* обретение и утверждение Истины (торжественно-императивные возгласания) сопровождается вхождением незримого героя произведения в полосу испытаний и тягот. Возникающее сгущение сумрака и нагнетание напряжённости акцентируется разработкой интонационной сферы холодновато-аскетичных песнопений григорианики и Раннего Возрождения (примечательно господство мужских голосов).

Противоположна этому смысловая траектория *Sancta Maria*: преодолевающая жестокие борения суровой реальности, волна за волной нарастающий поток живительного тепла дарует всепобеждающую силу красоты и покоряющей человечности. Не случайно на данном драматургическом этапе абсолютно доминирует звучание солистов (тенор и меццо-сопрано) с хором, поддержанное преимущественно струнной группой.

Событийным и драматургическим центром оратории становится *Crucifixus*. И, в свою очередь, центром этого центра является большой раздел, суть которого можно определить понятием *Голгофа*.

Когда оркестр всей мощью ресурсов своего *tutti* рисует картину бичевания, и в неотвратимом напоре грохочущей всеподавляющей звуковой массы тонут стоны, стенания и вопли людских толп, естественно представить себе коллапс глобальных катаклизмов, крестный путь всего человечества и мучку всеобщего бытия (не случайно ключевой фразой здесь становится *Dies irae*). А когда вступает орган *solo* со всем присущим ему громогласием величественного *grandioso*, нетрудно уразуметь, что это глас праведного гнева, возмущения и протеста, отповедь человеческому неразумию вообще.

В музыке данного раздела совершенно очевидно стилевое столкновение жёсткого авангарда (оркестровый массив) и высокой патетики баховского типа (солирующий орган). Характерный для эстетики Постмодерна стиле-

вой плюрализм используется здесь в целях наиболее эффективной обрисовки соответствующих образов и состояний.

То, что представлено в органном звучании – несомненный *неоклассицизм*. К этому стилевому направлению Елена Гохман всегда испытывала особое тяготение, и в его рамках она создала немало превосходных произведений, в том числе один из своих шедевров – знаменитую «Элегию» (II часть концерта для оркестра «Импровизации», но существует и как самостоятельное произведение для разных исполнительских составов).

Её неоклассицизм предстаёт в очень широком спектре наследуемых традиций: от средневекового хорала и ранессансной полифонии через Баха, Генделя и Вивальди к Моцарту, Бетховену, а далее – к суровой аскезе сакральных песнопений, напоминающих стиль позднего Листа. В этом сказывается присущая композитору приверженность духу и принципам музыкальной классики. И если говорить более конкретно, то используются эти связи чаще всего для того, чтобы ярче раскрыть мир подчёркнуто возвышенных мыслей и чувств.

Возвращаясь к оратории «*Ave Maria*», следует подчеркнуть, что воспевание Богородицы сопряжено именно с неоклассицистской стилистикой, но как свободно и по-новому истолковывается она и какой вдохновенный, исключительно широкий и пластичный мелодизм порождает она у этого композитора!

Может быть, самый показательный пример в этом отношении находим в IV части, где генеральную кульминацию всего произведения являет гимн именно на текст молитвословия «*Ave Maria*» – необъятная в широте своего дыхания кантилена удивительной, светозарной красоты, поистине «бесконечная мелодия» (свыше шести минут непрерывного интонационного тока). Стилистически эта кантилена собирает в единый концентрированный пучок то, что нам памятно в многовековой кладези песнопений, посвящённых Богородице: от Жоскена Дебре до Шуберта и Гуно.

Отмеченный выше мелодизм с его необычайной широтой и наполненностью становится в художественной системе Елены Гохман точкой опоры среди изображаемых тягот и драм современности, о которых в призме сюжетики прошлого рассказывает она в ораториях «*Ave Maria*», «Сумерки», «И дам ему звезду утреннюю...».

Особенно очевидна подобная актуализация в вокально-симфонических медитациях «Сумерки» (2003), где в трактовке избранных вербальных текстов всемерно акцентирована самая жгучая проблема современности – проблема сохранения природы и выживания человечества.

Всё необходимое для себя композитор нашла у Антона Павловича Чехова, любимейшего своего писателя, которому она поклонялась и как эталону русского интеллигента. Уже более столетия назад он начал тревожиться за судьбу человечества и подметил начало угрожающего процесса, губительного не только для экологии природы, но и для экологии нашего духа, в котором обнажилось так много противоречий и «трещин» разного рода.

Вслед за писателем, усиливая и заостряя музыкой сказанное им (как и в случае с поэзией Марины Цветаевой), Елена Гохман мучительно размышляет в «Сумерках» над этим тяжким вопросом – отсюда своеобразие жанрового обозначения: *Вокально-симфонические медитации*. Опираясь на краткие извлечения из пьес «Дядя Ваня» и «Чайка», а также из рассказа «Без заглавия», композитор развернула большую композицию единого дыхания, но с достаточно ясным членением на три раздела.

Её проблемно-смысловым центром становится именно центральный раздел (он и по времени занимает свыше получаса, то есть более половины всего произведения). Здесь повествуется о драме земного существования, перерастающей в наши дни в трагедию, о неразумии человеческом, которое может привести к всеобщей и окончательной катастрофе.

Данный многоэпизодный раздел выстроен на взаимодействии контрастов. Его основа – пресс надвигающихся тревог и бедствий. И, разумеется,

суть не только и не просто в нарастающей угрозе экологии, за этим стоит мрачная громада тягот, напряжений и катаклизмов нынешнего бытия.

Выдержанные в жёстких урбанистических ритмах взвихренно-экспрессивные токкаты оркестра, основанные на трении диссонансов кластерные наложения и сонорные нагнетания, грозовой набат низкой меди и беспощадным приговором обрушивающийся грохот литавр и большого барабана – всё это увенчивается фатальными репликами хорошо знакомого по балету «Гойе» и оратории «*Ave Maria*» хорового *Dies irae* как устрашающего знака жутких кошмаров Судного дня заблудшего человечества.

Описанной звукосемантической основе сопутствуют попытки противостояния наплывам ужаса через напоминания о том, что всё могло быть иначе (реминисценции тематизма первого раздела), через блики робкой надежды на лучшее (в опоре на тихое звучание струнных), через настоятельные предостережения и взывания к разуму, что в самом развёрнутом *solo* органа с его патетикой сверхнасыщенных звучаний приобретает характер сигнала *SOS*.

Если публицистической заданности рассмотренного раздела соответствует преобладание речитации (как солиста, так и хора и даже оркестра), то в начальном и завершающем разделах оратории в свои права вступает мелос, широкий распев.

В начальном разделе это определяется стремлением передать гармонию природного и человеческого мира. Так было когда-то и так могло быть всегда, если бы люди бережно относились к законам естества и поддерживали разумное равновесие различных начал жизни.

От музыки исходит дыхание тепла и света, в ней много воздуха и утренней свежести. Звучание деревянных духовых (флейта, гобой, английский рожок, кларнет) придаёт ей отчётливо пасторальный оттенок. Кроме того, в инструментальных партиях немало от пения птиц.

Мягкие переходы из тональности в тональность расцвечивают лучезарную колористическую гамму неизменного мажора. Ощущение тишины,

покоя, умиротворённости поддержано баюкающими колыбельными ритмами. Так рисуется благодать Божьего мира, земной рай, и на кульминациях этой идиллической картины троекратно произносится торжественное слово «Аллилуйя!»

Текст заключительного раздела оратории также давал основания петь «царство кантилены». При всей болевой настроенности музыкальной концепции в целом, вопреки юдоли и скверне земной, утверждается вера в жизнь и поётся хвала мирозданию. Этот всеочищающий катарсис несёт в себе надежду на то, что *homo sapiens* сумеет одуматься и не погубить себя и свой земной дом.

В цепи взаимодополняющих эпизодов, создающих многоцветный спектр финального раздела, особенно выделяются два. Первый из них основан на струении нисходящей мажорной гаммы, постепенно опускающейся из верхнего регистра в нижний, что как бы воочию передаёт нисхождение троицы *вера – надежда – любовь* с небесных высот к земной тверди.

Обратившись к характерному приёму из арсенала *минимализма*, композитор добивается поразительного эстетического эффекта: элементарная гамма – и ничего больше, но поданная в сложном плетении голосов и в разном ритме, к тому же только скрипки, но в многочисленных *divisi* – всё, казалось бы, проще простого, однако остаётся лишь удивляться тому, как «из ничего» рождается настоящее чудо выразительности.

Второй эпизод – завершающий гимнический распев «Я верую», который следует отнести к высшим художественным откровениям Елены Гохман. Его лироэпика представляет собой органичайший симбиоз вроде бы разнопорядковых образных граней. Он звучит очень лично и вместе с тем общезначимо, проникновенно и величаво, сохраняя полновесность земного чувства и вознося к горнему.

Эхообразные имитации каждой фразы поочерёдно во всех хоровых партиях создают благодаря имитационному «умножению» впечатление мягкого, но неукоснительного утверждения авторской мысли. Наконец, свето-

зарность этого воспевания, соприкасающаяся с представлением о небесной лазури, сочетается с чисто лирической прочувствованностью (черты серенады, подкрепляемые характерным «бряцанием» *pizzicato* струнных).

* * *

Последней ораторией Елены Гохман стали духовные песнопения «**И дам ему звезду утреннюю...**» для мужского хора и камерного оркестра (2005).

Это вновь, как и «Сумерки», большая трёхчастная композиция, требующая для своего исполнения отдельного вечера, но идущая на едином дыхании. И внешне она созвучна «Сумеркам» по своей смысловой фабуле (от упований через драматические перипетии к надежде), только в проблематике её ещё больше обострилось чувство катастрофичности современного бытия.

Тем не менее, новая оратория весьма отличается от предыдущей. В первую очередь, конечно же, по самому облику: перед нами сочинение не светского, а несомненно сакрального наклонения, что подчёркнуто обозначением *духовные песнопения*. Это начинается с текстовой канвы, которая опирается на избранные строки из православных канонических песнопений, псалмов Давида и «Откровения Иоанна Богослова».

В первом разделе после торжественно-ритуального вступления внимание концентрируется на разного рода ламентациях: поведав о горестях и невзгодах житейских, человек в своих сетованиях взывает к Творцу о помощи и защите.

Следующий раздел вещает о неразумии человека, по причине чего жизнь его погрязла в скверне греховной, за что грозит ему кара небесная и ужасы конца света. Естественно, что здесь определяющими становятся наплывы смуты и душевного мрака, то и дело проносятся апокалиптические видения.

Только тому, кто способен подняться над бездной прегрешений, грядёт избавление от мук, и да воздастся праведному благодарением по справедливости – таков смысл последнего раздела.

Хорошо представляя себе все изъяны людской породы и всё зло, на которое она способна, композитор в неизмеримо большей степени хочет видеть в человеке доброе и глубоко сочувствует ему в его тяготах, с болью в сердце говорит о тех, кто погряз в трясине бедствий. И потому финальная нота произведения проникнута стремлением пробудить надежду на лучшее, одарить верой в духовное возрождение.

Таково художественное кредо композитора, и безусловный гуманизм её этической позиции в полной мере проявил себя во всех трёх её ораториях первой половины 2000-х годов. Но, в отличие от предыдущих, третья из них целиком покоится на эстетике и звуковых формулах русского православия, напрямую сближаясь с его религиозно-обрядовыми формами.

В данном отношении показательно обращение к фонду знаменного распева, а также апелляция к мужскому хору, что напоминает об архетипических традициях храмового пения. Так что по сути оратория «И дам ему звезду утреннюю...» воспринимается как молебен за Россию – Россию нестроенную, бредущую в слепоте путём нескончаемых неурядиц и катастроф.

* * *

На завершающем витке художественной эволюции многое из «левых» устремлений отошло для Елены Гохман в прошлое, что касается прежде всего этики максимализма со свойственными ему крайностями и претензиями на исключительность.

В данном отношении очень показательным является последнее из крупных произведений Елены Гохман – **Партита для двух виолончелей и камерного оркестра (2009)**, дающая богатейший материал для осмысления художественной практики Постмодерна.

Эта десятичастная композиция, суммирующая «номенклатуру» сюитных жанров разных времён и народов (Прелюдия, Пavana, Скерцо, Пастораль, Гавот, Пассакалья, Тарантелла, Жига, Ариетта, Постлюдия), в высшей степени концентрированно выразила устремление к тому эстетико-стилевому модусу, который лучше всего обозначить понятием *классичность*.

В самом общем плане за этим понятием стоит с особой очевидностью заявившая о себе приверженность композитора духу и принципам музыкальной классики. Однако сразу же необходима оговорка: в опоре на критерии основных пластов классики прошлого выдвигается подлинно современная классика.

Исходящие от этой музыки душевная просветлённость, чувство внутреннего покоя и ощущение удовлетворённости сущим подводят к мысли: жизнь как таковая – несомненно, высшее благо, и следует довериться одному из умов времён Просвещения, который утверждал, что независимо от всех язв и противоречий земного существования мы живём в лучшем из миров.

Очертив эволюцию творчества Елены Гохман, можно констатировать следующее. Апробировав в своей творческой лаборатории едва ли не всё и вся, нередко выходя на различного рода художественный эксперимент, Е.Гохман в конечном счёте более всего тяготела к органичному сочетанию традиционных и авангардных приёмов композиторского письма и к свободному использованию любых ресурсов стилевой амплитуды с целью наиболее действенного и точного воплощения своих художественных замыслов.

При всём многообразии используемых средств выразительности к середине 1970-х годов сложился стержень её художественного «я» с собственной, хорошо узнаваемой интонацией. С наибольшей ясностью эта интонация предстаёт в сфере мелодики, всегда у неё очень рельефной, легко запоминающейся.

Природа отпустила ей редкий по нынешним временам, богатейший дар мелодизма чрезвычайно щедро, даже с избытком. Дар этот своё высшее выражение получил в многочисленных образцах великолепной кантилены с

присущей ей красотой, исключительной пластичностью и столь необъятной протяжённостью, что преодолевается условность понятия *бесконечная мелодия*.

Уникальная способность к мелодической характеристике в известной мере предопределила картину жанровых предпочтений Елены Гохман. Создавая произведения едва ли не во всех родах и разновидностях, она особое тяготение всегда испытывала к музыке, связанной со словом. И это опять-таки драгоценно, поскольку на фоне характерного для современной ситуации далеко не благополучного состояния вокальных жанров она была наделена способностью добиваться безусловной органики в данной сфере.

Поэтому естественно, что наиболее примечательными вехами её творческой судьбы становились, как правило, произведения на той или иной литературной основе. Самые сильные импульсы композитор получала от таких близких ей по духу личностей, как А.Чехов (оперы «Цветы запоздалые», «Мошенники поневоле», оратория «Сумерки»), М.Цветаева (вокальные циклы «Лирическая тетрадь», «Бессонница», «Благовещение», вокально-хоровая композиция «Три посвящения») и Ф.Гарсиа Лорка (камерная оратория «Испанские мадригалы», вокальные интермеццо в балете «Гойя»).

Будучи прежде всего «вокальным» композитором, Елена Гохман при случае выказывала себя и незаурядным мастером оркестра. В её партитурах он предстаёт в самой широкой амплитуде своих «амплуа»: от внешне безыскусного, очень прозрачного «аккомпанемента» до чрезвычайно виртуозной, на редкость изобретательной фактуры; от сверхнасыщенных, многослойных *tutti* с глыбами циклопических звуковых масс до тончайшей вязи музыкальной ткани, нередко основанной на оригинально трактованных приёмах «перетекающей» инструментовки, когда линия оказывается прихотливо сотканной из кратких фраз и реплик, передаваемых из партии в партию.

Со времён пресловутого спора «физиков» и «лириков», наперекор всему, композитор настойчиво и бережно возвращала в своём творчестве хрупкие побеги нежности, красоты, поэзии. Обращаясь прежде всего к сердцу, к

душе человеческой, она тем самым почти автоматически осуществляла глинкавский принцип писать музыку, «равно докладную» любителям и знаатокам.

И в этом прежде всего сказывается свойственный ей талант общительности. Но при всей общительности – подчёркнутая интеллигентность, неизменная тонкость, одухотворённость, чистота помыслов героя её музыки, возвышенный строй чувств (словно оправдывая свою редкую фамилию: *Гохман* – от немецкого *высокий человек*).

Достоинства лучшего из сделанного этим композитором несомненны. Отраднo, что ей не приходилось писать «в стол»: почти все её произведения исполнялись не только в Саратове, но и в других городах, на самых ответственных творческих форумах в Москве, а также за рубежом. Отраднo и то, что она вошла в число немногих женщин-композиторов, поднявшихся к большим высотам искусства (имеются в виду Гражина Бацевич в Польше, Галина Уствольская и София Губайдулина в нашей стране).