

Саратовская государственная консерватория имени Л.В.Собинова
Международный Центр
комплексных художественных исследований

Диалог искусств и арт-парадигм

Статьи. Очерки. Материалы

Том XXII

*По материалам VII Международного форума
«Диалог искусств и арт-парадигм»
«SCIENCEFORUM PAN-ART VII»
Посвящение Елене Гохман
(К 85-летию со дня рождения)*

20 апреля 2021 года

Саратов, 2021

ББК 85.03(0)
Д 44

Печатается по решению Совета по НИР
Саратовской государственной консерватории
имени Л.В. Собинова

Д 44 Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы. Том XXII: по материалам VII Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «SCIENCEFORUM PAN-ART VII». 20 апреля 2021 года / Редактор-составитель А.И.Демченко. – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2021. – 336 с.

ISBN 978-5-94841-494-2 (Т. XXII)

ISBN 978-5-94841-314-3

В двадцать втором томе предлагаемого альманаха представлен первый блок статей российских и зарубежных участников VII Международного научного форума «**Диалог искусств и арт-парадигм**» («**SCIENCEFORUM PAN-ART**»), который проводился 20 апреля 2021 года Международным Центром комплексных художественных исследований Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова и был посвящён 85-летию со дня рождения композитора Елены Гохман (1935–2010).

Широкий тематический спектр публикуемых текстов отражает различные направления многостороннего пространства научных изысканий участников данного творческого проекта, что подтверждает неувядаемую впечатляющую силу художественного наследия Елены Гохман.

ББК 85.03(0)

ISBN 978-5-94841-494-2 (Т. XXII)
ISBN 978-5-94841-314-3

© Саратовская государственная
консерватория имени Л.В. Собинова, 2021

Александр Демченко (Саратов)

Очерк первый. Вместо прелюдии

По семейным преданиям, первый музыкальный звук она издала, только что объявившись на свет Божий. Не крик, не плач, а нечто довольно мелодичное, на что акушёр отреагировал большим удивлением и фразой: «Будет музыкантом».

За три дня до кончины, в разговоре со мной, при всей катастрофичности состояния, она делилась своим очередным замыслом. *«Если бы только встать на ноги. Эти невыносимые боли подтолкнули меня к жанру, о котором никогда и мысль не приходила – мистерия. Помнишь, я просила тебя сделать подборку слайдов о святом Себастьяне, и потом много раз просматривала эту “галерею”. Особенно Тициан. Подругу я попросила принести всё, что написано об этом мученике. И в голове уже крутится-вертится неотвязная тема»*. Она попыталась пропеть мелодию...

Таковы были первая и последняя вехи её творческого пути. Теперь о других из начальных вех. С двух лет она подолгу стояла возле домашнего рояля, на котором отец каждый вечер разыгрывал клавиры опер и симфоний. Он был специалистом по дорожному строительству, преподавал в Саратовском политехническом институте и страстно любил музыку. Трёх лет она начала прикасаться к клавишам. В четыре сочинила первую бирюльку. В шесть на расспросы знакомых, чем она собирается заниматься, ответила: *«Буду композитором»*. В восьмилетнем возрасте из-под её пера появилась мелодия, к которой она вернулась ровно полстолетия спустя, сделав её темой Вариаций для скрипки, виолончели и фортепиано с подзаголовком *«Из детских воспоминаний»*.

Вслушиваясь в эту музыку, наполненную отзвуками Моцарта, легко представляешь себе атмосферу, царившую тогда в семье: отец за фортепиано, старший брат – скрипка, младший – виолончель. У старшего брата Альберта Владимировича были в искусстве немалые успехи, он закончил музыкальную школу, но из-за болезни ног (ведь скрипачу приходится подолгу стоять) вынужден был оставить этот

инструмент и переключиться на другую свою любовь – математику. Закончил Саратовский университет и до конца жизни преподавал в нём. Музыка стала его прекрасным хобби: играл в любительском квартете, собрал гигантскую коллекцию грамзаписей, не пропускал ни одного концерта – в общем меломан до кончиков ногтей.

Младший брат Лев Владимировича вырос в совершенно замечательного виолончелиста. В своё время занимался у таких мэтров, как С.Н.Кнушевицкий и М.Л.Ростропович, и сам, в стенах Саратовской консерватории, стал основателем большой виолончельной школы. Его исполнительскую манеру отличала прежде всего великолепная кантилена. Елена всегда восторгалась этим его несравненным качеством, которое стало характерным признаком и её музыки. Виолончельное *bel canto* – одна из важных примет многих её сочинений, квинтэссенцию чего мы слышим в знаменитой «Элегии» для оркестра и в пьесе для виолончели с фортепиано, которая носит показательное название – «Мелодия».

Итак, было очень музыкальное детство. Затем началось отрочество с музыкальной школой и музыкальным училищем. Неизбежная муштра, связанная с пестованием необходимых навыков музыканта, и довольно прилежные занятия в общеобразовательной школе на долгое время отодвинули куда-то на задний план мечтания о композиторстве. Конечно же, много импровизировала, кое-что записывала, однако всё это начала прятать от сторонних ушей и глаз, потому что пришло время стеснительности и мучавшего сознание ощущения, что всё это пустячное, не имеющее никакой ценности, особенно когда играешь и слушаешь Баха, Бетховена, Чайковского, Рахманинова.

Тем не менее, когда закончила музыкальное училище как пианистка и теоретик и встал вопрос, куда и что дальше, сомнений как не бывало: нет, нет и нет, несмотря ни на что, только создание музыки. В Саратовской консерватории отделения композиции тогда ещё не открыли, а Елена была очень и очень домашней девочкой. И всё-таки, преодолевая страхи, двинулась в столицу.

То, что она скрывала от всех в Саратове, пришлось показать на вступительных экзаменах в Московской консерватории. Мнение приёмной комиссии было единодушным: бесспорно одарённый человек. Каждый из тогдашних профессоров композиции был не прочь взять её в свой класс, но верх взял Ю.А.Шапорин, которому очень ужглянулась эта смуглянка. Елена, разумеется, и не подозревала о том, что у неё мог быть выбор. Распределили к Шапорину – значит так надо. И

потом ей пришлось не раз отбиваться от настойчивых знаков внимания любвеобильного профессора.

Однако это мелочи. Главное – Москва захватила её бурлящей художественной жизнью. Музеи, выставки, театры, изобильнейшая концертная афиша. Ослепительные мировые имена, всесветно известные гастролёры (Саратов в те времена был закрытым городом), тьма нового, дотоле неведомого – этот шквал впечатлений, конечно же, сыграл свою неопределимую роль в становлении молодого музыканта. И, разумеется, сама консерватория, где, как говорится, учат сами стены, где поминутно сталкиваешься с теми, кто уже составлял славу и гордость отечественной культуры, или с теми, кому предстояло составить это в недалёком будущем.

Один из них – Родион Щедрин. Когда она поступила в консерваторию, он был уже на IV курсе и занимался по композиции как раз в классе Шапорина. Закончив консерваторию, по просьбе наставника время от времени ассистировал ему. Вот так, уже старшекурсницей, во время отъездов Юрия Александровича, Елена получила несколько уроков у Щедрина.

Были это не уроки, а просто встречи за роялем. И по её признанию, в эти несколько мимолётных встреч она приобрела больше, чем за все пять лет обучения у Шапорина. Точность замечаний, необыкновенное чутьё на промахи и способность очень конкретным советом исправить их плюс необыкновенная чуткость и деликатность, с которой всё это делается – позже она не раз сетовала на то, что Щедрин так и не занялся музыкальной педагогикой, хотя его талант в этом деле был самоочевиден.

Консерваторские годы промелькнули как мгновение. По возвращении в Саратов Елена сразу же была приглашена преподавать в консерваторию. Старшие коллеги посматривали на молодого композитора снисходительно. Каждый из них уже числился признанным, многие с почётными званиями и наградами, авторы симфоний, опер, крупных хоровых сочинений, а здесь – пара вокальных циклов, несколько сонат и никем не слышанный Фортепианный концерт. Елена чувствовала себя настоящей Золушкой, даже не помышляя о тех временах, когда её назовут лидером и без малейших оговорок в лицо будут величать гениальной.

Тем не менее, для снисходительности основания были. Да, её музыке вдоволь доставало серьёзности, драматического нерва и живой непосредственности. Однако не хватало той «изюминки», кото-

рая выделяет творца искусства «лица необщим выраженьем». В её сочинениях тех лет что-то своё только угадывалось, но для знатоков ещё заметнее было идущее от Бартока, Хиндемита, Онеггера, Прокофьева и особенно от Шостаковича. К счастью, Елена совсем не мучалась проблемой «самоопределения», не искала так называемой «самобытности» ради неё самой, а просто писала музыку так, как это выливалось из её музыкантского естества. И пусть, может быть, запоздало, но «своё» пробивалось всё более настойчиво и открыто.

В полный голос и с исключительной талантливостью оно заявило о себе в камерной оратории «Испанские мадригалы», написанной на пороге 40-летия, в 1975 году. Камерная – потому что рассчитана для двух солистов, женский хор и всего-навсего семь инструменталистов. Оратория – поскольку по времени она занимает около полутора часов, общее звучание на кульминациях приобретает поистине оркестровую мощь и, наконец, ввиду концепционной глубины.

Сильнейшим импульсом, породившим эту глубину, стала поэзия Федерико Гарсиа Лорки. Когда в руки композитора попал томик его стихов, музыка полилась сама собой. Но когда были прочитаны свидетельства гибели поэта, эта музыка стала приобретать необычайную остроту переживания. Так сложилась повесть о солнечной и трагической Испании и о лучшем из лучших её сыновей. Главным действующим лицом стал Поэт (солирующий баритон), а «обертоном» далёкой страны – гитара.

Свойственный Елене Гохман интерес к испанской тематике начался с того, что она с юности вынашивала мечту написать что-нибудь на «Гренаду» Михаила Светлова, и через шесть лет после «Испанских мадригалов» появляется, наконец, её вокально-симфоническая баллада на эти стихи. В годы, когда уже безвозвратно меркли давно утраченные идеалы «светлого царства коммунизма», эта музыка звучала и своеобразной погребальной одой, и воспоминанием о том лучшем, что когда-то несла в себе «комсомольская юность моя», как пелось об этом в одной из песен советских времён. Затем отзвуки Испании вновь и вновь напоминали о себе в её творчестве то введением в звуковую ткань гитары, то неуходящим пристрастием к стихам и трагической судьбе любимого поэта.

Одним из таких отзвуков стала «Песнь о Гарсиа Лорке» в вокальном цикле «Твои шаги». И целая цепь подобных напоминаний появилась в сюите из четырёх вокальных интермеццо, которые перемежают сюжетно-событийную ткань балета «Гойя» и написаны

именно на стихи Гарсиа Лорки. Сам балет, созданный в середине 1990-х годов по канве одноимённого романа Лиона Фейхтвангера, стал большой главой не только для творчества Елены Гохман, но и для всей отечественной музыки тех переломных лет России. Колорит балета определяют полюсы красочных зарисовок испанской жизни и мрачных картин, связанных главным образом с дланью карающей инквизиции. И за этим с очевидной явственностью ощущались муки и надежды постперестроечного времени.

По своей жанровой специфике «Гойя» может быть определён как балет-оратория. С этого грандиозного хореографического полотна начинали свой отсчёт три оратории, написанные одна вслед за другой и составившие в отношении концепционной глубины и глобального размаха несомненную вершину творчества Елены Гохман. Первой из них стала «*Ave Maria*» с её подзаголовком *Библейские фрески*. Написанная в 2000 году, она явилась прямым откликом на «сверхкруглую» дату, исчисляемую нами от Рождества Христова. Впервые в истории мировой музыки «*Ave Maria*» из гимнической вокальной или хоровой миниатюры превратилось в развёрнутое повествование, требующее для своего исполнения полнометражный концертный вечер. И разворачивается оно как сказание о судьбе Сына человеческого, увиденной глазами Пресвятой Богородицы: от Рождества через обретение истины, через проповеди и деяния, через тяжкие испытания и Голгофу к Вознесению.

Две следующие оратории очень созвучны по своему пафосу, суть которого нацелена на то, чтобы поведать о неразумии людей, о грозящей их земному дому опасности окончательной катастрофы и о ещё существующем шансе на спасение. «Сумерки» (2003) обозначены как *Вокально-симфонические медитации*, и всё необходимое для его текстовой канвы композитор нашла у своего самого любимого писателя – Антона Павловича Чехова. Уже столетие назад он, как никто другой, был встревожен разрушительной стороной нынешней человеческой деятельности и её губительными последствиями. Но оратория Елены Гохман разворачивает его опасения в более широкую плоскость, побуждая слушателя задуматься не только об экологии жизненного пространства, но и об экологии человеческих душ, которым грозит пагуба чёрствости и тотального отчуждения.

Третья по счёту оратория – «И дам ему звезду утреннюю...» (2005). Её подзаголовок *Духовные песнопения* как нельзя более правомерен, поскольку она опирается на тексты псалмов Давида и от-

рывки из Апокалипсиса. Эти мучительные раздумья о неисходной греховности человека пронизаны стремлением вырваться из теней порочных слабостей и заблуждений, воспарить к благословенной премудрости Слова Божия. И не случайно произведение написано для мужского хора, как бы возрождая старинные традиции церковного пения. Причём, в отличие от «*Ave Maria*», которое представляет собой сложный стилевой симбиоз от григорианского хорала и полифонии Возрождения до культовой музыки эпохи Романтизма и авангарда, здесь всё опирается на современно трактованные каноны русского православного пения. И нелишне заметить, что каноны эти Елена впитала с молоком матери, Нины Николаевны Быстровой, которая происходила из рода саратовских священнослужителей, известных в губернии подвижников христианской веры.

Балет «Гойя» и только что названные оратории с полной осязаемостью зафиксировали тот поворот, который наметился в отечественной музыке рубежа XXI столетия. Поворот к ясности и «новой простоте» образного строя, к уравновешенности и гармоничности мироощущения, к жизнеутверждающему складу, который доминирует вопреки катаклизмам и тяготам нашего беспокойного времени. Со всем этим связан и выход к такому качеству, как классичность мышления, что означало при всей новизне тематики и её художественного воплощения прочную связь с традициями. Сказанное прекрасно иллюстрируют многие из последних произведений композитора, в том числе Партита для двух виолончелей и камерного оркестра и лирические строфы для тенора, хора и камерного оркестра «О чём поёт ветер» на стихи Александра Блока.

Только что прозвучавшие слова *камерный* и *лирический* в некотором роде дают главный ключ к творческой мастерской Елены Гохман и побуждают вернуться к предыдущим вехам её жизни. Уже говорилось о *камерной* оратории «Испанские мадригалы», с которой для неё началось время зрелости и признания. А дальше среди множества сочинений последовали две *камерные* оперы – «Цветы запоздалые» и «Мошенники поневоле». Уже по заголовкам читатель легко догадается, что написаны они по произведениям её любимейшего Чехова. И как у писателя, определяющим здесь становится контраст, обычно выражаемый фразой «и смех, и слёзы», что отражено в жанровых обозначениях этих театральных композиций: опера-элегия и опера-юмореска.

Отдельного разговора требуют вокальные циклы Елены Гохман. Почти все они представлены в сборнике, опубликованном московским издательством «Композитор». Циклы эти чрезвычайно многообразны по тематике, использованным поэтическим текстам и средствам выразительности (к примеру, в одном из них к традиционному составу *для голоса и фортепиано* присоединена флейта, в другом – виолончель). И здесь, помимо Гарсиа Лорки, сильнейшим «огнивом» для композитора послужили стихи Марины Цветаевой. Её остро выраженный *лирический* нерв оказался необычайно созвучным Елене Гохман, что в частности нашло прямое отражение в «*Лирической тетради*». Один из таких циклов поименован словом, одинаково показательным для обеих этих женщин-творцов – «Бессонница». Именно за него Елена Гохман была удостоена высокого звания лауреата Государственной премии России.

В заключение хотелось бы упомянуть такой факт. Саратов находится на правом берегу Волги, а напротив, на левом берегу, расположен город Энгельс Саратовской области. И каждый из этих двух городов дал в XX столетии выдающихся композиторов: Энгельс – Альфреда Шнитке, Саратов – Елену Гохман.

Наталья Аршинова (Саратов)

Далёкое-близкое

Ты, Моцарт, Бог, и сам того не знаешь.

А.С.Пушкин

Говорят, чтобы узнать человека, надо с ним пуд соли съесть. Я осмеливаюсь говорить о Елене Гохман – композиторе и человеке – именно потому, что пуд – не пуд, но немало соли было съедено вместе, за многие годы нашей большой человеческой дружбы.

Полжизни моей прошло в их гостеприимном доме, в котором духовным и хозяйственным центром их семейного многолюдья была добрейшая и неизменно радушная мама Нина Николаевна. Недаром её святой памяти Елена посвятила едва ли не лучшее и проникновеннейшее своё произведение, трогательное до слёз глубиной чувства, искренностью и целомудрием – ставшую знаменитой Элегию.

Нельзя переоценить ту роль, которую сыграла эта дружба в моём музыкальном, да и в общем духовном и культурном развитии. При простоте и равенстве наших отношений я все-таки смотрела втайне на Елену снизу вверх. Несмотря на то, что обе мы вышли из музыкальной среды – я росла в семье профессиональных музыкантов, она по матери происходила из очень музыкальной династии православных священнослужителей Сошестввенских, а её отец обожал музыку и любительски играл на рояле – для меня её марка Московской консерватории и окончание её по классу известнейшего композитора, одного из советских классиков Юрия Александровича Шапорина, а также её причастность во время учёбы к московской музыкальной элите уже создавали непререкаемую авторитетность её музыкальных суждений.

Наша тесная дружба началась не с детских и не с отроческих лет, хотя мы знали друг друга и учились в одной (тогда единственной в Саратове) музыкальной школе и в одном музучилище, а после окончания консерваторий – ею Московской, мною Саратовской, когда в последнюю нас обеих одновременно, в 1962 году, пригласили преподавать.

Немаловажно для нашего сближения было и местоположение наших домов, расстоянием между которыми был один небольшой кварталчик. В длительных вечерних прогулках вдвоем по окрестным тихим улицам бесконечные беседы велись преимущественно о музыке, и как много мне дали эти беседы! Ни с чем не сравнимо удовлетворение от совпадения интересов и вкусов с духовно близким тебе человеком, когда восхищает, или, наоборот, вызывает неприятие у обеих одно и то же музыкальное явление.

Впрочем, Елену всегда отличала оригинальность её музыкальных взглядов, суждений и пристрастий, что временами могло удивлять и даже порой ошеломлять нестандартностью по сравнению с общепринятым, но, в конце концов, и убеждать.

Круг наших общих знакомых во многом определялся тоже любовью к музыке и причастностью к ней, а сосредоточен был невольно на этой удивительно талантливой семье, в которой оба брата Елены тоже музыканты: Лев – блестящий виолончелист, заслуженный артист России и профессор Саратовской консерватории, Альберт – альтист и скрипач, хотя по основной специальности математик, доцент университета.

Музыка господствовала и в наших совместных развлечениях и забавах – в домашних «постановках» отрывков из опер, исполнителями в которых были как любители пения, так и профессиональные оперные певцы, наши же бывшие студенты, и в «капустниках», предназначенных для приятельских собраний. Во всех подобных музыкальных увеселениях Елена была незаменима в единственной и неповторимой роли «нашего оркестра», как любовно мы её называли.

В моём представлении она была чуть ли не музыкальным божеством. Казалось, она может прочесть оркестровую партитуру, поставленную «вверх ногами». Её знание мировой музыкальной литературы мне представлялось безграничным: о чем её ни спросишь, всегда услышишь обстоятельный ответ, будь то сведения о композиторе, стиле или из какого произведения та или иная пришедшая на память мелодия.

Её утонченная нервная организация, своеобразие её ранимой, подчас беззащитной натуры, но способной твердо отстаивать своё музыкальное *credo*, её необыкновенный творческий дар ставили её для меня в разряд людей, отмеченных свыше божественным знаком особости, «не от мира сего». Но непохоже было, чтобы она вполне осознавала величину своих созидательных возможностей. Подчас незна-

чительный сбой в процессе сочинения, вызванный, возможно, временным нездоровьем, мог привести её к состоянию депрессии, к неверию в свои творческие силы. Вместе с тем настоящая, всеми признанная удача никогда не приводила её к «головокружению от успехов». «Метроном» самокритичности был всегда бесперебойно действующим «механизмом» самооценки её творений. Таким оставался он неизменно таковым и в годы высокой оценки и всеобщего признания созданной ею замечательной, любимой широким кругом слушателей музыки.

Моё прозрение на истинный масштаб её большого дарования началось с её крупного циклического вокально-инструментального произведения «Испанские мадригалы» на стихи Федерико Гарсиа Лорки. В этом сочинении для меня открылись оригинальность трактовки столь близкой русским композиторам испанской темы (Глинка, Даргомыжский, Римский-Корсаков), яркость темперамента, проникновенность лирики и сила драматизма. До этого я была знакома в основном с её камерными произведениями, особенно с романсами, из которых наиболее глубокое впечатление на меня производил цикл на стихи Назыма Хикмета и вокальные миниатюры, отразившие характерное для многих отечественных композиторов того времени увлечение неоклассицизмом – у Елены это был ряд прелестных, изящных стилизаций.

Я помню, сколько треволений было при подготовке премьеры в Большом зале консерватории столь сложного и необычного, особенно по инструментальному составу ансамбля, сочинения, как «Испанские мадригалы». Но даже при некоторой «недозрелости» исполнения из-за недостаточного количества репетиций оригинальность и музыкальная красота произведения восхитили публику. А разве не «Испанскими мадригалами» как знаменательным явлением в её творчестве проложен путь к прекрасной музыке тоже «испанского» её балета «Гойя» по роману Фейхтвангера и опять со стихами Гарсиа Лорки в партии солиста-тенора – балета, бывшего, по мнению зрителей, украшением репертуара нашего академического оперного театра.

Эта впечатляющая заявка на творческую состоятельность (я имею в виду «Испанские мадригалы») обеспечила интерес к композитору-женщине, что само по себе воспринималось тогда как явление не совсем обычное, и соответственно – большой и неизменный успех её следующих крупных сочинений, каковыми были «Импровизации» и «Баррикады» – последние с актуальной гражданской тематикой.

Надо отдать ей должное: она всегда умела почувствовать обнаженный нерв современности, частоту биения пульса актуального времени, остро переживая драматические коллизии своей эпохи и своей страны, что в той или иной форме воплощалось в её равнодушной, искренней и трепетной музыке.

Что касается искренности, то это её неотъемлемое природное качество. Никогда ни тени фальши, притворства – она на это была просто не способна. Может быть, поэтому её музыка без усилий находит прямой путь к любой душе. И в зрелом возрасте композитор сохраняла это драгоценное качество, счастливую способность «быть равно докладной как знатокам, так и широкой публике», говоря словами великого Глинки.

Секрет доступности её музыки, при всей сложности и значительности вложенных в неё идей, в её мелодизме. Помнится, после исполнения её Элегии из цикла «Импровизации» кое-кто из профессионалов, обмениваясь впечатлениями, находил сходство её мелодического языка с популярной тогда музыкой Таривердиева. Можно согласиться на это лишь частично, по поводу, скажем, отдельных интонационных оборотов, хотя связь эта очень отдалённая. В таком сходстве – общность «музыкального словаря эпохи», используя терминологию Асафьева. И этому нечего удивляться: Микаэл Таривердиев был старшим современником Елены Гохман.

По аналогии вспоминается, что, например, П.И.Чайковский называл себя эклектиком, говоря, что позволяет влиять на себя любым стилям и любым композиторам. От этого он не переставал быть Чайковским, с самобытным и всегда безошибочно узнаваемым индивидуальным творческим стилем. Так и Елена Гохман, несмотря на пришедшее кому-то в голову сравнение с Таривердиевым, остаётся Еленой Гохман, а её ставшая любимой у саратовской публики Элегия – эталоном её мелодического стиля.

Припоминаю, что в молодости её основные музыкальные пристрастия были отданы Моцарту, Глинке и Прокофьеву. Неизменными они оставались до самого конца. И тут дело, видимо, не столько в стиле, сколько в душевной открытости и объективности музыки этих композиторов – качествах, привлекательных для Елены Гохман. Впрочем, ей доступны все стили как прошлых эпох (особенно романтическая одухотворённость и мелодическая пластичность), так и современная экспрессия, с её диссонантной жёсткостью и острыми, своевольными ритмами.

В теплой проникновенности и «общительности» её лирической мелодики мне слышатся отзвуки песенно-романсной немецкой романтической традиции, заложенной Шубертом и Шуманом, в органичном сплаве с русской задушевной романсовой лирикой как неотъемлемым признаком всей русской музыкальной классики, её национальной природой и способом доверительного самовыражения композитора, включая Чайковского и Рахманинова.

Возможно, что лирический настрой творческой натуры Елены объясняет её нежную и непреходящую любовь к Чехову – самому, пожалуй, человечному из всех русских писателей. Всепонимающая и сострадательная любовь к человеку, невзирая на его сословно-социальную значимость – главное, что роднит музыку Елены Гохман с эмоционально-смысловой доминантой чеховских творений. Большой уникальный портрет её кумира, графические штрихи которого представляют мельчайше написанный текст нескольких рассказов Чехова, занимал почётное место в её доме. Логическим путем она пришла к Чехову в своих двух камерных операх, воплотивших чеховский дух в двух контрастных ипостасях: в лирико-трагическом ключе – «Цветы запоздалые» и в виде «новогодней шутки» с добродушным, но все же сатирическим оттенком – «Мошенники поневоле». На чеховские же тексты написано ею крупное вокально-симфоническое полотно «Сумерки» с философским уклоном – так назван и цикл рассказов, посвященных А.П.Чеховым любимому им композитору П.И.Чайковскому.

В ранний саратовский период становления Елены Гохман, как композитора, её продвижению к известности очень мешала её скромность, даже застенчивость, совершенная неспособность пробивать и пробиваться. Находясь в Саратовской композиторской организации среди маститых, она на первых порах не решалась, да и не умела громко заявлять о нуждах своего творчества, поэтому была по молодости как бы на вторых ролях. Ей самой приходилось бегать в поисках исполнителей своих сочинений и нередко даже выкладывать деньги из собственного тощего кармана, чтобы оплатить их труд. К чести большинства из них, ими двигал не меркантилизм, а искренняя увлеченность её интересной для интерпретатора, своеобразной и захватывающей музыкой.

При всём том, что на её композиторском пути шипы встречались не реже, чем розы, всё-таки Фортуна не оставила её своим вниманием. Творчеством Елены заинтересовались на местном радио. Сначала это

была Лейла Бочкова, благодаря которой состоялся радиодebut Елены Гохман, а затем инициативу по пропаганде всего нового и свежего на этом музыкальном горизонте взяла в свои руки Маргарита Лосева, фанатично влюбленная в музыку Елены и много сделавшая для того, чтобы её творчество нашло путь к широкой аудитории радиоэфира. Всё это немало значило для восхождения звезды её таланта.

Её большим везением была знаменательная встреча с Александром Демченко, теперь нашим коллегой и другом, достигшим предельно возможных высот в своем профессиональном развитии – ныне он доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств России и даже академик трёх академий. Его неиссякаемая и неуёмная энергия, инициативность, его заинтересованность её музыкой оказали Елене неоценимую услугу тем, что помогли ей тверже стать на ноги, быть увереннее в своих творческих возможностях, решаясь на крупные замыслы, и почувствовать свое истинное достоинство как композитора, способного претендовать на первые ряды в современной музыке.

И справедливость, наконец, восторжествовала: Елене Гохман было присвоено звание лауреата Государственной премии новой, постсоветской России, и сам тогдашний президент страны Борис Ельцин вручал ей диплом лауреата. Это было торжественно, а нам всем радостно за триумф её творчества, которое наконец-то получило заслуженно высокую оценку – признание новизны и самобытности художественного решения в вокальном цикле «Бессонница» на стихи обожаемой ею Марины Цветаевой, пронзительного поэта, тоже женщины, женщины с трагической судьбой.

Успех показа этого сочинения в Москве был обусловлен блестящими исполнителями – превосходными интерпретаторами глубокой, тонкой и страстной музыки цикла, которыми стали Наталья Тарасова (сопрано), заслуженная артистка РФ, профессор Астраханской консерватории, и выдающийся пианист Анатолий Скрипай – заслуженный артист РФ, заслуженный деятель искусств РФ, тогда ректор Саратовской консерватории.

Известно, что успех сочинения у публики напрямую зависит от его интерпретации. К счастью для творчества Елены Гохман, вокруг неё постепенно образовалась плеяда исполнителей высокого класса и вместе с тем друзей, верных почитателей её неповторимого дара. Среди них одной из первых, угадавших значительность композиторского таланта Елены, была и остается пианистка Татьяна Кан, про-

фессор, заслуженная артистка РФ, особенно известная тонким истолкованием романсов Гохман в ансамбле с вокалистами. Повезло композитору и с необычайно даровитым, совсем ещё молодым дирижером Игорем Головатенко (к тому времени он только что окончил Московскую консерваторию по классу Г.Н.Рожественского), поставившим два крупных и сложнейших вокально-симфонических произведения Елены Гохман – «*Ave Maria*» и «Сумерки» в содружестве с замечательным хормейстером, преподавателем музучилища Мариной Цапковой, что может быть расценено само по себе как творческий подвиг энтузиастов.

Невозможно на этих страницах охватить круг всех исполнителей – поклонников музыки Елены Гохман, проложивших пути её творчества к слушателю. Пусть всем им воздастся благом за благое дело.

Берясь за перо, я не задумывала ни биографический очерк, ни аналитический обзор всего, что создано Еленой Гохман. Мне хотелось выразить чисто эмоциональное отношение к её музыке, которую люблю, и её творцу, перед которым преклоняюсь.

Её музыка трогает, потому что идёт «от сердца к сердцу». Её творческая мысль не иссякала и давала всё более значительные результаты. Её развернутая, многогранная композиция на латинские тексты «*Ave Maria*» несёт в себе высокий гуманизм в общечеловеческом значении и наряду с глубиной философской идеи пленяет лирикой – нежной, возвышенной, задушевной, утонченной, чистой, целомудренной (в том числе благодаря введению детского голоса), трогательной, вдохновенной.

Чеховские «Сумерки» – следующий этап раздвижения философского масштаба с напряжённым размышлением о сути человеческой жизни в поиске её смысла и с любовью к человеку. Ту же мысль продолжила и последняя по счёту её оратория «И дам ему звезду утреннюю...».

Сегодня, спустя десятилетие после её кончины, я скажу так: *Ave, Елена!* Радуйся, что прожила такую жизнь, не переставая дерзать и подарив нам такую прекрасную музыку!

Татьяна Кан (Саратов)

О моём друге

Елена Владимировна Гохман занимает в моей душе особое место. Общение с человеком, музыку которого часто играешь, открывает исполнителю редкую возможность получить ключ к расшифровке языка композитора, духа и нерва его произведений.

Голос сердца Елены Гохман, запечатлённый в изысканных гармониях и удивительной мелодической речи – ясной, щемящей, всегда долго кружащей в памяти, стал мне дорог и внятен с первой встречи, определившей пожизненную дружбу.

В разные годы мне посчастливилось быть одной из первых исполнительниц камерных инструментальных и вокальных сочинений композитора, премьеры которых состоялись в Большом зале Саратовской консерватории, во Всесоюзном Доме композиторов и в Доме актёра в Москве, на радио и телевидении. Моими партнёрами были лучшие музыканты Саратова, безотказно откликнувшиеся на предложение впервые озвучить прекрасную музыку Елены Гохман. Среди них – рано ушедшая из жизни великолепная скрипачка Татьяна Сандлер, профессора Саратовской консерватории Евгений Балашов, Лев Иванов, Анатолий Григорьев. Довелось также принять участие в премьерах камерной оратории «Испанские мадригалы» на стихи Федерико Гарсиа Лорки и вокально-симфонической фрески «Баррикады» (дирижёры В.Игнатъев и М.Аннамамедов). В каждом из этих сочинений автор поручил роялю яркую роль.

Вокальная музыка Е.В.Гохман – особый, на мой взгляд, наиболее сокровенный «остров сокровищ» композитора, отмеченный высочайшим вкусом в выборе поэтического материала. Вокальные циклы на стихи поэтов Возрождения, Ахматовой, Цветаевой, Хикмета можно считать классикой, обогатившей концертный репертуар певцов.

С любовью и благодарностью вспоминаю тех, кто разделил со мной радость исполнения многих из этих сочинений – народную артистку СССР Ольгу Бардину, заслуженную артистку России Наталью Пустовую и заслуженную артистку России Наталью Тарасову, удиви-

тельно совпавшую с духовным миром композитора в уникальном цикле «Бессонница» на стихи М.Цветаевой.

Об одном из экстремальных исполнений этого сочинения всё-таки упомяну. В гастрольной поездке саратовских композиторов в Харьков мне пришлось срочно заменить пианиста и буквально в поезде «глазами» учить свою партию. И «предлагаемые обстоятельства», и наша с Натальей Тарасовой обоюдная влюблённость в музыку Елены Гохман, придали особую одухотворённость и драматизм исполнению «Бессонницы». Этот цикл имел у харьковской публики оглушительный успех. Такое долго не забывается...

В репетиционной работе Елена Владимировна всегда доброжелательна и потрясающе терпелива к промахам и осечкам, она благодарно принимает всё, что слышит, но когда сама садится за рояль, сразу становятся очевидными те горизонты и глубины сочинения, до которых ещё не дотянулись исполнители.

Сейчас, по прошествии многих десятилетий дружеского общения, мне уже трудно определить, что же я больше люблю – музыку Елены Владимировны или её саму, близкого мне, удивительно тёплого, нежного и мудрого человека, умеющего щедро любить и щедро прощать, умеющего ценить талант других. Ни долгие годы педагогической работы в Саратовской консерватории, ни бремя почётных званий – профессор, лауреат Государственной премии России, заслуженный деятель искусств России – не изменили скромного и обаятельного облика композитора Елены Гохман, её всегда внимательно-дружественного отношения к студентам и коллегам.

Радостно сознавать, что среди нас жила и светила нам такой редкостный человек – Музыкант от Бога!

Елена Иванова (Саратов)

В призвании – спасение себя Интервью 2002 года

Хрупкая, тонкая, душевная – до боли в грудной клетке. Безупречно интеллигентная. Она с детства была довольно замкнутой, свою музыку собирала по крупинкам – ощупью, интуицией (наверное, тем, что дается свыше). И никогда не думала о славе. И, тем не менее, Елену Гохман, профессора консерватории, называют едва ли не самым интересным композитором города. И именно ей, Елене Гохман, первый президент России Борис Ельцин вручил Государственную премию – высшую награду в области искусства, за вокальный цикл «Бессонница» на стихи Марины Цветаевой. И вручая, целовал её руки – руки, способные творить чудо.

Веление судьбы

– Елена Владимировна, Вы родились в Саратове, всю жизнь прожили и проработали именно в этом городе. Так почему закончить Вам все-таки пришлось Московскую консерваторию?

– Потому что в нашей консерватории в то время не было отделения композиции. Уверена, в Москву меня направила судьба, несмотря на мою непригодность, неподготовленность к жизни. Дело в том, что с детства я импровизировала, сочиняла. Со мной никто специально не занимался. Это внутреннее призвание – его ничем не заменить.

– У Вас вся семья музыкальная: один брат – Лев Владимирович, талантливый виолончелист, второй – Альберт Владимирович, тоже занимался музыкой – играл на скрипке.

– Но так случилось, что музыку ему пришлось оставить. Сейчас он – профессор кафедры геометрии нашего университета и отличный педагог. Очень способный человек, прекрасно разбирающийся в музыке.

– А как Вы думаете, в музыке и, скажем, в точных науках есть нечто родственное?

– Кажется мне, что да. Но в этом я не профессионал. Думается, в математике есть момент абстрактного (не конкретного, предметного). Ну а если учесть, что музыка и математика ещё и начинаются на одну букву...

– **Говорят, на своем авторском вечере 18 ноября Вы выступили с камерной ораторией на стихи Гарсиа Лорки «Испанские мадригалы». Той самой ораторией, с которой буквально 27 лет назад, будучи тихой, скромной девушкой, ворвались на большую сцену, в большую музыку...**

– Мне всегда казалось, что я нахожусь на положении постскриптума. Мне помогали друзья, обстоятельства, так сложилась судьба, едва ли не всё в моей жизни было случайностью. У меня всегда было тяготение к вокальной музыке. В те годы вообще нелегко было достать сборники поэзии. И мой друг, искусствовед Александр Демченко, принес сборник Гарсиа Лорки. Он меня поразил как поэт – и своей музыкальностью, и трагичностью судьбы. Поэты часто погибают в раннем возрасте, но эта дикая смерть – Лорку убили ни за что – меня потрясла. И я начала писать – сама ещё не зная что. Знаете, Чайковский как-то сказал: *«Если я плакал, сочиняя музыку, это не может не отразиться на других людях»*. «Испанские мадригалы» я писала сквозь слезы, довольно быстро – с вдохновением. Знаете, в те времена было очень много энтузиастов, которые не только влюбились в эту музыку, но и стали активно хлопотать, чтобы она была исполнена. Сложился инструментальный ансамбль, необходимый для исполнения именно этой музыки. Тогда мы исполняли лишь фрагменты, а в этом году «Испанские мадригалы» прозвучали полностью.

– **Правда, что они стали кульминацией фестиваля, посвященного 90-летию консерватории?**

– Это тоже случайность. 18 ноября завершалась официальная часть, гости и приглашенные отмечали окончание фестиваля. Я же два дня металась, в программе мы значились, но я не знала наверняка, удастся ли нам исполнить «Испанские мадригалы».

– **И все-таки зал был полон – пришли те, кто действительно любит музыку...**

– Я была счастлива, когда люди с благодарностью восприняли мою музыку. Приятно, что нынешняя молодежь способна воспринимать серьезную музыку. «Испанские мадригалы» слушать нелегко. Лейтмотив начала и конца – «Когда умру». Музыка всегда проверяется временем. В ней – вечные мотивы. А потому для меня это награда за не-

легкий труд, который пал на мои женские плечи. Ведь все-таки композиторами должны быть мужчины.

Рука помощи

– **Несколько лет назад – впервые в практике саратовского телевидения – были поставлены две оперы по мотивам произведений Антона Павловича Чехова. Не могу понять, как Вам удалось передать, переложить чеховскую прозу, его лирику и юмор, на музыку?**

– С большим трудом. Этим я обязана тогдашнему председателю Союза композиторов Юрию Владимировичу Массину и, конечно, Александру Ивановичу Демченко. А в принципе, эта идея – из моей исключительной любви к Чехову. С детских лет и по эту пору Антон Павлович является моим кумиром. Конечно, создать оперу по его произведениям сложно. У него каждое слово на вес золота. Он настолько лаконичен, что этому трудно найти соответствие. Самое сложное на первых порах – сочинить либретто. В финале либретто «Цветов запоздалых», где идёт текст Чехова, я не выбросила ни одной строчки.

– **Долгое время в театре оперы и балета шел балет «Гойя»...**

– И опять же это случайность. Если я вся в музыке, то фигура художника – это из другой сферы (а Гойя к тому же «не мой» художник). Во-вторых, балет для меня был чем-то новым, неизведанным. Когда меня попросили написать музыку, я долго отказывалась. Но когда написала балет, оказалось, что он понравился. И опять же я ввела туда какие-то вокальные фрагменты на стихи Гарсиа Лорки – и снова зазвучали темы любви и гибели.

– **Вы получили Государственную премию за цикл «Бессонница» Цветаевой – женщины-поэта с трагической судьбой. Вам не страшно, что Вы постоянно беретесь за какие-то вещи, которые для обычных людей губительны?**

– А я вам скажу совсем другое. Я всегда больше тяготела к поэзии. Мои поэты (первые и любимые) – это Пушкин и Лермонтов. И я уже говорила, что в то время было непросто достать сборники стихов. Сначала я познакомилась с Ахматовой и написала цикл «Лирическая тетрадь». Цветаева мне казалась чем-то резким: рубленые рифмы и ритмы. Но вот получилось, что в моей личной жизни случился очень тяжелый период. Я год молчала, не писала. У знакомой увидела томик Цветаевой. И оказалось, что её состояние души созвучно моему, тогдашнему. Понимаете, год внутри меня

была пустота, и мне показалось, что Марина Ивановна протянула мне руку помощи. И я начала писать. Певица Наталья Тарасова пела этот цикл, аккомпанировал наш лучший пианист Анатолий Скрипай. Это сочинение вначале было показано в Саратовской композиторской организации, затем его рассматривала московская комиссия. Когда мне позвонили из Москвы и сказали: приезжайте на вручение Госспремии – я была потрясена. Уверена, меня с того света благословила Марина Ивановна.

Одно желание – чтобы хватило сил

– **Ваша премьера ораториальной композиции «Ave Maria» настолько поразила слушателей, что зал аплодировал стоя.**

– Тут я писала осознанно. Сложности были в поиске текста, в поиске вокалистов, хора. Это большая удача. И моя личная тоже. Может быть, сама Богородица помогала мне. Знаете, были моменты, когда казалось, что напрямую общаешься с небом. И самое ужасное, что у нас нет качественной записи композиции, и мы не можем её повторить. Иногда мне становится страшно: уйду из жизни, и от меня ничего не останется.

– **Чем Вы спасаетесь от таких настроений?**

– Спасение только в том, к чему у тебя настоящее призвание. Нельзя жалеть себя. Есть люди, которым в этот момент во сто крат тяжелее.

– **29-го у вас день рождения...**

– Вот уж совсем зря Вы об этом. Я не тот человек, который любит быть на виду. А что для меня сейчас дни рождения – с каждым разом становлюсь старше.

– **И все-таки есть что-то главное, важное, чего Вы ждете от этого дня или от других?**

– Здоровья – себе и близким. Чтобы хватило сил писать музыку. Уверена, когда у человека творческого иссякает потенциал – он угасает. Это практика истории.

– **Тогда пусть хранит Вас Господь! Пишите, творите, создайте. И пусть у Вас будет много поводов для улыбок и новой музыки.**

Ирина Каменская (Саратов)

Интервью к очередному юбилею

Ирина Каменская (далее – И.К.): Александр Иванович, к 100-летию консерватории вышла в свет Ваша большая монография, целиком посвященная истории нашего вуза¹. Скажите, что означает консерватория лично для Вас и для региона в целом, какие смыслы мы должны ощущать, говоря об этом уникальном музыкальном учреждении.

Александр Демченко (далее – А.Д.): Саратовская консерватория – это для всех нас, живущих в Саратове, всегда большое событие, явление огромной значимости. И я могу говорить об этом с полным основанием не потому, что хорошо знаю, чем живут и как живут другие музыкальные вузы нашей страны. В них, по разным обстоятельствам, я провел немало времени, начиная с Московской и Петербургской консерватории (в своё время это была Ленинградская консерватория). Много связывает меня с ними. Затем были частые выезды в другие города, которые располагают консерваториями: Нижний Новгород, Ростов-на-Дону, Новосибирск, Астрахань и другие.

Наша консерватория имеет полное основание для того, чтобы гордиться тем, что мы обычно формулируем так: «третья в России и первая в провинции». Действительно, Саратовская консерватория была создана третьей после Московской и Петербургской консерваторий, и уже только после Саратовской консерватории в тогдашней Российской империи стали открываться некоторые другие, редкие тогда музыкальные вузы – например, Киевская консерватория. И только после Великой Отечественной войны появились такие значимые консерватории, как, предположим, в Нижнем Новгороде или в Ростове-на-Дону. И мы, конечно, гордимся тем, что открыли для России этот ряд высших музыкальных учреждений за пределами столиц – северной и «первопрестольной».

Наша гордость начинается с того, что то здание, которым мы располагаем и которое, в определённом смысле, стало визитной кар-

¹ Демченко А.И. Саратовская консерватория (1912 – 2012). Саратов, 2012.

точкой Саратова – совершенно уникальное архитектурное сооружение. Подобным по красоте зданием, в принципе, не располагает никакой другой российский художественный вуз. Я подчеркиваю – художественный. Не говорю сейчас об обычных вузах или университетах – там есть свои плюсы и минусы, но здание художественного вуза, по определению, должно не просто являться капитальным сооружением, но и по своему облику предрасполагать к искусству – чтобы, находясь в нём, эта принадлежность воочию ощущалась. И вот в этом отношении готика нашей консерватории – это очень сильный художественный знак.

Но самое главное, конечно же, то, что находится внутри этого здания. Необыкновенная аура. И эту ауру с 1912 года, с года открытия Саратовской консерватории, определяют очень крупные имена музыкантов всевозможных профессий. Я мог бы перечислять очень и очень долго этих выдающихся людей, мне довелось много писать об этом, в том числе и в своей монографии. Но сейчас, когда мы говорим о тех, кто уже ушёл из этих стен, и о которых мы помним, мне хотелось бы остановиться на том, что мы с полным основанием можем называть авангардом музыкального искусства.

И.К.: С какими именами для Вас связан этот саратовский музыкальный авангард, кто из композиторов, на Ваш взгляд, определил неповторимый облик саратовской школы.

А.Д.: Представить себе музыку просто так, как некое существующее явление, невозможно без композиторов. Потому что именно композиторы и есть создатели того самого фонда, благодаря которому существует в дальнейшем все музыкальное искусство. Иначе говоря, музыка и композитор – две вещи, связанные самым прямым образом, и именно от композиторов зависит очень многое в том, как будет жить музыка, что будут играть музыканты-исполнители, что будут слушать в наших концертных залах или, скажем, в оперных театрах. И вот в этом отношении, из недалекой истории, у нас была примечательная плеяда композиторов. Это – Борис Андреевич Сосновцев, Михаил Николаевич Симанский, Олег Аркадьевич Моралёв и Арнольд Арнольдович Бренинг. Начиная с 1960-х годов и до конца, по крайней мере, прошлого, ушедшего уже, XX столетия, это был определяющий, передовой фланг нашей консерваторской музыкальной культуры.

К этому я должен присоединить еще одно очень для нас важное имя, не просто важное, но для тех, кто знал этого композитора, имя в

некотором роде поистине святое. Это Елена Владимировна Гохман. И вот здесь хотелось бы сделать сопоставление вот какого рода. Четыре композитора, которых я назвал – Сосновцев, Симанский, Моралев, Бренинг – все они приехали в Саратов из других городов. Из Куйбышева (так тогда называли Самару), Горького (теперь это вновь Нижний Новгород), Свердловска (нынешний Екатеринбург), Казани... А Елена Владимировна – коренная саратовская жительница, и всегда была к нашему городу привязана крепчайшими узами. Единственные пять лет, которые она провела вне Саратова, были годы обучения в Московской консерватории, и произошло это только потому, что в нашей консерватории тогда, в 1950-е годы, не было композиторского отделения.

И.К.: Елена Владимировна Гохман. Имя, звучащее не совсем обычно для российского слуха... С какими корнями и этнокультурными традициями была связана история семьи Елены Владимировны?

А.Д.: Когда я впервые услышал эту фамилию, мне оно показалось несколько необычным по сравнению с более привычным вариантом, который мы знаем, когда слово пишется через букву «ф» (Гофман – большое, известное имя: есть немецкий писатель Э.Т.А.Гофман, польский пианист И.Гофман). А тут – Гохман. Вспоминая свои ощущения, могу сказать, что мне всегда немножечко резала слух эта самая буква «х». Потом, значительно позднее, я выяснил, что разница в именах «Гофман» и «Гохман» довольно любопытная. «Гофман» в переводе с немецкого – это низкий, дворовый человек, а «Гохман» – высокий человек. Вот такая удивительная разница! Продолжая интересоваться превратностями фамилии и в дальнейшем, когда я писал о жизни и творчестве Елены Владимировны, неизбежным стал вопрос о её корнях и происхождении композитора.

Говоря об этнокультурных истоках, можно утверждать, что это был как бы конгломерат четырех кровей. Главная кровь, конечно же, русская, потому что ее мама, Нина Николаевна Быстрова, происходила из священнического рода; и его представители, священники, были расселены по разным саратовским весям и городам – то была целая когорта священнослужителей. И вот как раз от своей мамы Елена Владимировна впитала это духовное наследие – то, что на последнем витке ее творчества очень активно заявило о себе, в частности в оратории «И дам ему звезду утреннюю», написанной на православные тексты. По линии отца то был набор четырёх кровей – русской, ев-

рейской, немецкой и итальянской. Я, помнится, имел дело с дядей Елены Владимировны по фамилии Скалигеров. Это как раз то, что шло от итальянской крови, и они, Скалигеровы, очень гордились тем, что прослеживали свою фамилию, ни мало ни много, от рода Данте Алигьери. Только фамилия Алигьери в русском варианте получила такую метаморфозу – Скалигеров, Скалигеровы. И вот, эти четыре крови, четыре ментальности, оказались замешаны в природе, в натуре Елены Владимировны.

И.К.: Александр Иванович, Вы хорошо знали Елену Владимировну. Расскажите, каким она была человеком в так называемой «обычной» жизни, хотелось ли ей, будучи студенткой и молодым специалистом, выстраивать известную карьерную траекторию «провинция – столица»?

А.Д.: Елена Владимировна была очень привязана к своему городу, Саратову, она была очень домашним человеком по своей сути. Сам факт выезда в Москву был тогда для неё настоящей драмой. Однако с детских лет она знала, что будет только композитором и более никем, поэтому такую «посадку» в столицу вынуждена была совершить. В Московской консерватории она занималась у замечательных педагогов. Конечно же, очень многое она получила и от своего недолгого московского бытия, но самое главное впитала профессионализм и этой московской композиторской школы – той самой, которую мы связываем с именами Чайковского, Танеева, Рахманинова.

Судьба Елены Владимировны Гохман очень показательна с точки зрения того, как, человек, неустанно продвигаясь по избранному пути, может добиться исключительных успехов. Дело в том, что Елена Владимировна была поразительно скромным человеком: никогда, нигде, ни в чем она не проявляла того, чтобы сказать о себе «у меня есть дар Божий» или «и я кое-что могу». Нет, во всём ей была присуща невероятная скромность. Кроме того (а я хорошо знал Елену Владимировну), в ее словах никогда не сквозило ни малейшего оттенка пренебрежения к тому, что делали другие, или хотя бы маломальского выпячивания того, что делает она. И даже самые свои большие художественные свершения она всегда старалась как бы принижать: «да ну, что ты говоришь», «зачем такие эпитеты», «нет-нет, моя музыка на это не тянет». И тому подобные фразы...

И.К.: Как складывалась судьба Елены Владимировны после возвращения из Москвы? С кем ей довелось работать на первых этапах профессионального пути?

А.Д.: Возвращаясь к первым годам жизни Елены Владимировны Гохман после Москвы, в Саратовской консерватории, следуют назвать имя Бориса Андреевича Сосновцева. Именно он пригласил на педагогическую работу выпускницу Московской консерватории сразу же по окончании её учебы, в 1962 году. Для Бориса Андреевича, который и сам был выпускником той же консерватории и всегда очень ценил свою alma mater, особенно если ее выпускница – композитор, которых так не доставало тогда в Саратове! Ведь не было ещё той плеяды, которая упоминалась выше; только потом, позднее, появились те, кого я называл – Симанский, Моралев, Бренинг. И вот когда сформировалась это мощное композиторское ядро, Елена Владимировна была в полном смысле Золушкой. Вспоминаются слова из «Песни о тревожной молодости» Пахмутовой (конец 1950-х годов): *«Готовься к великой цели, а слава тебя найдет»*. Вот именно так, ни о какой славе не помышляя, Елена Владимировна делала то, что ей было отпущено Божьим даром, поднимаясь все выше и выше, по ступенькам своего композиторского «Я».

Итак, в начале пути она оказалась среди комбинации мэтров (Сосновцев, Симанский, Моралев, Бренинг). Все они были старше её и маститыми композиторами, значительными музыкальными фигурами, многократно бывали в Москве, их там очень хорошо знали и высоко ценили. Елена Владимировна с её скромными притязаниями, точнее, с отсутствием каких-либо притязаний, время от времени показывала мастерам свои партитуры, отчитывалась перед Союзом композиторов, выступала перед нашей саратовской аудиторией. И всё это проходило почти незаметно. Говорили, да, одарённый человек, да, талантливый композитор, ну и слава Богу. Я вспоминаю эти её первые выходы на публику. Звучали, предположим, Скрипичная и Альтовая сонаты, звучало Фортепианное трио (понятно, написанное для фортепиано, скрипки и виолончели). Конечно, аплодировали и одобряли, но не находили ничего особенного. Интересно, но не более того. Таково было общее впечатление.

И.К.: *С какого произведения, на Ваш взгляд, началось «прислушивание» к музыке молодого композитора, какие ранние опусы Вы могли бы отметить?*

А.Д.: Это случилось в 1972 году, и мне уже довелось быть свидетелем этого. По исходной своей профессии я начинал вхождение в музыку как дирижер-хоровик. И когда Елена Владимировна задумала написать пять хоров на стихи Александра Блока, она советовалась со

мной, как с хоровиком. Мы анализировали движение голосов в её партитуре, добивались лучшего звучания. И вот в 1972 году происходит исполнение этого произведения. И тут уши наших слушателей весьма насторожились – показалось, прозвучало что-то очень свежее. Быть может, ничего особенно великого, но всё же... Эта музыка, кстати, звучит и до сих пор. И, думаю, она всегда будет звучать – к примеру, наш Театр хоровой музыки часто исполняет эти «Пять хоров на стихи Блока». И с того момента многие уже стали приглядываться: кто же это такая Елена Гохман?..

И.К.: В 1975 году Елена Владимировна создаёт камерную ораторию на стихи Федерико Гарсиа Лорки «Испанские мадригалы». Вы тогда уже были хорошо знакомы с ней?

А.Д.: Через три года после первого успеха, в 1975 году Елена Владимировна написала камерную ораторию на стихи Федерико Гарсиа Лорки «Испанские мадригалы». Я в этом тоже участвовал, потому что там опять-таки был задействован хор; кроме того, к этому времени наши творческие контакты с Еленой Владимировной были уже очень плотными; она очень много общалась, совещалась со мной.

И.К.: Возможно, это происходило еще и потому, что Вы имели непосредственное отношение к композиции?

А.Д.: Да, в свое время я закончил два курса консерватории по композиции, но позднее оставил это, ушёл в литературу, а потом соединил слово с музыкой, став музыковедом. Возможно, та моя композиторская «закваска» была хорошим подспорьем в работе, я нередко консультировал Елену Владимировну.

И.К.: Как создавалась эта музыка, как шла работа над партитурой? И почему именно Гарсиа Лорка попал в центр внимания композитора?

У Елены Владимировны был маленький томик, где было всего несколько стихов Гарсиа Лорки. Она меня попросила: «Как достать ещё?». Я привожу её в Саратовскую областную библиотеку и заказываю несколько разных изданий, в том числе журнальные публикации: Лорка в русских переводах тогда ещё не был еще представлен «томом» или «томами». Из переводов Елене Владимировне особенно нравились переводы Гелескула. И вот при мне началось настоящее, я бы так выразился, «неистовство». Какого рода? Я открываю какие-то страницы сборника или журнала, она тоже смотрит, тут же хватается бумагу (нотной с собой не было), линует эту обыкновенную бумагу и набрасывает, тут же набрасывает музыкальные темы! Это был, ко-

нечно, в некотором роде звездный час. Час откровения. Когда музыка выплескивалась из её существа просто каким-то невероятным фонтаном.

Тут, конечно, определённую роль играло и то, что Елена Владимировна потом пронесла до конца жизни. Это трагическая судьба самого поэта, Федерико Гарсиа Лорки, талантливейшего человека, которого без суда и следствия возле какой-то придорожной ямы расстреляли франкистские палачи. Самое ужасно состояло в том, что они знали: то был не кто-то вообще, а Гарсиа Лорка. Человек, который уже с 1920-х годов являлся знаменем испанской поэзии. И на Елену Владимировну произвел огромное впечатление сам этот случай, вопиющая несправедливость, что человека можно вот так, безнаказанно, просто взять и лишить жизни. Не случайно центральным номером в «Испанских мадригалах» стал трагический, острейший по экспрессии номер под названием «Испанская жандармерия».

И.К.: Расскажите о премьере «Испанских мадригалов». Где состоялось это событие, как был воспринят этот опус на саратовской земле?

А.Д.: Премьера состоялась в 1975 году, на пленуме Саратовской композиторской организации, в Большом зале Саратовской консерватории, а, как известно, это один из лучших концертных залов страны. Вспоминаются слова выдающейся польской клавесинистки Ванды Ландовской, которая открыла для мира клавесин как таковой. Она пять раз приезжала в Саратов в начале XX века и на страницах французского журнала писала: *«Там у них, в Саратове, такой концертный зал, которого нет в Париже»*. И вот в этом великолепном зале как раз и состоялась премьера сочинения Елены Владимировны Гохман «Испанские мадригалы».

Оно очень крупное по масштабу, звучит около полутора часов. И это было настоящее потрясение для всех, кто находился тогда в зале. Я уже упоминал имя Олега Аркадьевича Моралева – так вот, после того, как музыка отзвучала и мы выходили из зала, он произнес со слезами на глазах: *«Какая живая музыка!»* От него, от Олега Аркадьевича, это была высшая похвала. Как известно, он недолго любил то, что иногда называют «кабинетной музыкой», имея в виду то, что при её написании автор что-то рассчитывает, мудрит, а душу понастоящему не вкладывает. Здесь же, в «Испанских мадригалах», было вложено столько души, что это произвело настолько колоссальное впечатление, самый настоящий взрыв у слушателей, и с этого време-

ни Елена Владимировна становится, бесспорно, очень почитаемым автором. И мы ждали от неё следующих откровений.

И.К.: Как мы видим, «Испанские мадригалы» – произведение, во многом предопределившее вектор дальнейших творческих исканий композитора. На первый план выходит именно вокальная музыка, связанная с лучшими страницами отечественной поэзии. Вы неоднократно пишете о том, что в XX столетии развитие вокальной отечественной музыки значительно уступает инструментальной. Как складывалось развитие этой ипостаси творчества Елены Владимировны, каков был резонанс – в профессиональной и общественной среде?

А.Д.: Да, следующие откровения композитора, в последующие годы были связаны прежде всего с вокальной музыкой. Елена Владимировна создала подряд несколько выдающихся вокальных циклов.

Действительно, вокальная музыка в XX столетии отошла далеко на задний план по сравнению с инструментальными жанрами. И времена, предположим, Глинки, Чайковского, Рахманинова, с их великолепной романсной культурой, навсегда ушли, оставив след в нашей памяти. В XX веке было только два композитора, которые писали настоящую вокальную музыку: это Георгий Свиридов и Валерий Гаврилин. К ним, с некоторыми оговорками, мы можем присоединить и Дмитрия Шостаковича, у него есть несколько совершенно замечательных вокальных вещей. И эта скудость того, что делалось в XX веке по части вокальной музыки, становится всё более очевидной. Говорю только о России – на Западе дело в этом отношении обстоит и того хуже. Елена Владимировна оказалась именно в кругу только что названных имён: Свиридов, Гаврилин, что означало высший пилотаж современной вокальной музыки.

Особо значимым в этой связи был цикл Елены Владимировны под названием «Бессонница» на стихи Марины Цветаевой. Марина Цветаева после Пушкина, Блока, Гарсиа Лорки была, наверное, самым большим притяжением для композитора. В своём предыдущем вокальном цикле под названием «Лирическая тетрадь» Елена Владимировна использовала стихи русских поэтесс, начиная с Анны Ахматовой, и завершался он написанным на стихи Марины Цветаевой. «Бессонница» же стала циклом только на тексты Цветаевой.

В этот период (1987–1988 годы) в личной жизни Елены Владимировны произошли события, которые наложили сильный драматический оттенок на её судьбу: смерть матери и другие моменты, вы-

звавшие сильнейшие переживания. Всё это как-то срослось с болезненным нервом стихов Марины Цветаевой и высекло огонь такой силы, что получилось произведение, которое, вне всяких сомнений, можно оценивать только по высшей мере, как безусловно гениальное. Справедливым было и то, что через полтора года после премьеры композитор была удостоена за этот цикл Государственной премии России, которую вручал ей Борис Николаевич Ельцин. Разумеется, это было большим событием для всех нас, потому что никто и никогда из наших местных композиторов такой высокой награды не получал.

С этого времени Елена Владимировна для всех становится безусловным лидером – и это притом, что жили и здравствовали, и много замечательного делали названные выше другие композиторы, работавшие в нашей консерватории. Так, из Золушки она поднялась на высшую ступень композиторского мастерства местного, регионального масштаба, а её лучшие произведения, включая «Испанские мадригалы» и «Бессонницу», стали исполняться постоянно.

Через два года появился ещё один великолепный вокальный цикл – «Благовещение», на стихи Марины Цветаевой и других русских поэтов. Это было ещё одно высочайшее достижение, и всем нам стало понятно, что живущая с нами рядом Елена Владимировна Гохман – высшее звено в жизни композиторской организации Саратова, и что она уже завоевала себе место на российском и даже мировом горизонте.

И.К.: Вокальная линия органично связана с произведениями для музыкального театра. С чего началось творческое соприкосновение с музыкой для сцены? Каковы были первые оперные замыслы Е.В.Гохман?

А.Д.: В конце 1980-х годов Елена Владимировна написала две оперы на сюжеты своего самого любимого писателя – этим писателем был Антон Павлович Чехов. Вспоминаю, что в её квартире висел уникальный портрет Чехова. Представьте себе: сделан он по известнейшей фотографии писателя, и вся вязь вот этих штрихов, которыми был нарисован тушью этот портрет – всё это составляло подряд движение пяти рассказов Чехова. То есть все эти пять рассказов – в волосах, в бороде, в костюме – можно было прочесть. Я однажды начал это дело, но запутался – лабиринт какой-то особый. К Чехову Елена Владимировна питала невероятную слабость. Она считала Чехова эталоном русского интеллигента, глубоко почитала его и питала

к нему огромную человеческую любовь. Позже она напишет на чеховские тексты ораторию «Сумерки».

Итак, в конце 1980-х Елена Владимировна написала две одноактные оперы (мне довелось быть либреттистом, а затем постановщиком этих опер), мы обозначили этот диптих так: «И слезы, и смех», то есть слегка трансформировали расхожее «и смех, и слезы». Это потому, что первой частью диптиха были «Цветы запоздалые» с подзаголовком *опера-элегия*, а второй – «Мошенники поневоле», *опера-юмореска*. Предполагалось, что эти две оперы должны идти в один вечер, составляя контрастную дилогию. Ее постановка на Саратовском телевидении стала событием и потому, что это было впервые в истории нашего регионального телевидения.

И.К.: После оперных постановок открылся путь на балетные подмостки. Елена Владимировна экспериментирует с новым жанром: балет-оратория. Александр Иванович, расскажите, как складывался замысел этого балета, Вы ведь тоже принимали участие в его создании?...

А.Д.: Да, «Гойя» Елены Гохман – это балет-оратория. Потому что там самым активным образом задействованы солисты и хор, использованы тексты из «Реквиема» и латинской мессы, а также несколько стихотворений её любимого Гарсиа Лорки (это четыре интермеццо для тенора, перемежающие сценическое действие). По своей смысловой сути произведение нацелено на проблему «личность и власть», «художник и власть». И раскрывается она на материале удивительной музыки. Один из примеров этого удивительного состоит в том, что обычно в классических балетах создается одно па-де-де. Это ближе к концу, такой кульминационный пункт, где герои, он и она, соединяются, и это великолепное любовное адажио претворяется в музыке и хореографической пластике. А у Елены Владимировны в «Гойе» таких па-де-де – пять! Во всех Гойя танцует с Каэтаною (Каэтана – это герцогиня Альба, его возлюбленная), и эти пять па-де-де призваны передать всевозможные градации их взаимоотношений.

Идея создания балета «Гойя» принадлежит Анатолию Дементьеву, который тогда был главным хореографом в нашем театре. К сожалению, ко времени реализации своей идеи этот замечательный человек вошел в конфликт с руководством и уехал в Краснодар. Уверен, что он мог бы превосходно поставить задуманное. Но возвращаясь к исходной фазе, когда Дементьев предложил в качестве сюжета судьбу Гойи, Елена Владимировна отшатнулась: «Гойя? Какой мо-

жет быть балет? И как вообще можно это представить?» Но потом мы спокойно всё обсудили, и она стала привыкать.

Сам я к тому времени был уже очень увлечен Фейхтвангером и его романом о Гойе (позднее написал монографию о его творчестве), поэтому всеми силами убеждал (мы коротко общались): *«Лена, Лион Фейхтвангер, это же...!»* Да, кстати, несколько раньше по этому роману на экраны вышел фильм с Донатасом Банионисом, который произвёл на нас большое впечатление. Так что «почва» складывалась. В конце концов, Елена Владимировна все же решилась воплотить эту идею. К слову, в интервью, уже после постановки, она говорила: *«Все-таки балет – это дело мужчин. И вообще заниматься композицией – это мужское дело. Как я попала на эту стезю? Как я осмелилась там что-то делать?»*. Высказывание опять-таки из разряда невероятной скромности. Ведь её балет удался на славу!

И.К.: Александр Иванович, часть удачи этого балета принадлежит и Вам: вы автор либретто, много сцен было создано вами вместе с Еленой Владимировной...

А.Д.: Вспоминаю один из вечеров... Точнее сказать, день, или ещё точнее – целый день, который ушёл на это. Однажды Елена Владимировна оказалась в растерянности: *«Я вот написала, смотри сколько музыки! Вот эту сцену, ты говорил, вот эту сцену, вот это, вот это... Смотри, тут часа, наверное, на три музыки. Но... но как из этого слепить целое?»*. И я говорю: *«Лена, давай поступим так. Отведём этому с утра сколько бы ни понадобилось – ты сядешь за рояль, будешь играть, а я буду слушать и думать»*. Именно так у нас и произошло: она играла, я себе помечал, что за чем идёт и с чем стыкуется. Взвешивал, сортировал, распределял. И под вечер, уже поздно, имел полную картину, как из этой великолепной музыки выстроить полную канву нового балетного сценария.

Когда я уходил от Елены Владимировны, внутренне произнес то, что однажды сказал о себе Александр Блок, когда он написал поэму «Двенадцать». Он тогда единственный раз позволил себе высшую самооценку: *«Сегодня я гений!»* И я себе позволил в тот вечер такое же хвастовство, потому что, действительно, получилось всё замечательно.

И.К.: Какова судьба этого балета? Он продолжает ставиться?

А.Д.: Балет «Гойя» был поставлен и имел большой успех. Через пять лет он был снят с репертуара только по одной причине – там за-

действован огромный состав. Мало того, что на сцене должен быть полный балетный состав, большой миманс, но там еще есть и детские сцены (требовалось подключить балет хореографического училища). Кроме того, как уже говорилось, введены солисты и хор, и хор тоже должен выходить на сцену и принимать участие в действии. Получилась довольно циклопическая конструкция, при всём своём великолепии. Вопрос усложнялся тем, что в нашем оперном театре к концу 1990-х годов заметно ослаб состав хореографической труппы. Надеюсь, что к очередному юбилею Елены Владимировны мы обязательно договоримся с театром о том, чтобы вернуть балет «Гойя» на сцену. Будет ли это новая редакция, или всё вернем по старым эскизам, сказать пока сложно. Но постановка была очень хорошей. Монументальное и прекрасное сооружение.

И.К.: Притяжение вокальной музыки оставалось одним из важнейших для Елены Владимировны. После вокальных циклов, опер, балета-оратории, настало время крупных ораториальных сочинений...

А.Д.: В конце 1990-х в творчестве Елены Владимировны произошёл кардинальный поворот. Она уже вошла в стадию окончательной человеческой и творческой зрелости и написала подряд три оратории. Первая из них появилась в 2000-м году как раз к годовщине двухтысячелетия христианства – «*Ave Maria*». Это тоже её любимый образ. Примечательное здесь начинается с того, что мы хорошо знаем «*Ave Maria*» как вокальную миниатюру – к примеру, великолепные создания Шуберта или Гуно, написавшего своё произведение по кантате С-dur'ной прелюдии Баха. Но чтобы появилось огромное, на два с половиной часа, ораториальное действо – подобного в истории музыки еще не было. Полагаю, что здесь Елена Владимировна создала некий мировой прецедент. Кое в чем я помогал ей: всевозможными латинскими текстами, их группировкой, построением драматургии. Но, в принципе, это была её уже совершенно самостоятельная работа.

После этого она создаёт ораторию «Сумерки», где опирается, как уже упоминалось, на чеховские тексты и обращается, наверное, к самой острой нынешней проблеме – проблеме выживания человечества. Здесь речь идёт не просто об экологии в привычном понимании; затрагивается, скорее, проблема экологии души, которая начала обнаруживать себя на витке 2000-х годов, и для России, как и для всего мира, это оказалась злободневной проблемой. Елена Владимировна раскрыла её, завершив свое музыкальное повествование великолепно

выраженным образом надежды: ораторию заканчивает гимн во имя жизни, утверждающий ту непреложную истину, что жизнь – это чудо из чудес.

Затем появилось последнее ораториальное полотно Е.В.Гохман – «И дам ему звезду утреннюю». Примечателен тот факт, что в это время большой художественной активностью отличался недавно созданный перед этим Архиерейский хор, который возглавил Александр Занорин. Елена Владимировна была потрясена, когда услышала свойственное этому коллективу звучание мужских голосов. Как мы с вами знаем, в нашей церкви изначально женское пение не допускалось. И вот, именно для этого хора с симфоническим оркестром она создала свою последнюю ораториальную, сугубо православную музыку, и когда я её слушаю, всегда вспоминаю маму композитора, Нину Николаевну Быстрову, из священнического рода, которая так многое заложила в её душе.

И.К. Завершая беседу о творчестве выдающегося композитора, хотелось бы вспомнить о композиторе, чье имя также вошло в мировую историю современной музыки. Два имени, прославивших Саратовский край и Поволжье в целом, запечатлены в Вашей книге...

А.Д.: В 2010 году, создав еще несколько замечательных произведений, Елена Владимировна ушла из жизни. Мы стараемся всеми силами поддерживать нить её творчества. Сам я делаю всё, что только возможно. Вот сейчас передо мной лежат разного рода издания, в том числе пятая по счёту книга, которая вышла в Москве к 80-тилетию со дня рождения Елены Владимировны. Она родилась в 1935 году. Тогда же в Германии удалось выпустить книгу на русском и немецком языках под названием «Ave Елена»², и понятно, какой смысл здесь вложен в первое слово. А совсем недавно я опубликовал диптих под названием «Два гения с берегов Волги»³. Под этим, основным названием помещены две строки: «Альфред Шнитке» и «Елена Гохман».

Да, мы с полным основанием гордимся тем, что наша волжская земля подарила миру два гения. Подобно тому, как у Елены Владимировны Гохман присутствуют четыре крови (русская, немецкая, итальянская, еврейская), так и у Альфреда Гарриевича Шнитке мы отмечаем сложный симбиоз еврейской и немецкой крови (как помни-

² Демченко А.И. Ave Елена. Композитор с берегов Волги. Lambert, 2017.

³ Демченко А.И. Два гения с берегов Волги. Альфред Шнитке. Елена Гохман: монография. Саратов, SGK имени Л.В.Собинова, 2017.

те, 12 лет его детства прошли на противоположном от Саратова берегу, в Энгельсе). Примечательно, что этот композитор, как он сам говорил, не имея ни капли русской крови, был, безусловно, стопроцентно русским композитором. И мы, конечно, должны быть благодарны судьбе, что наши два города, лежащие на разных берегах великой реки, Саратов и Энгельс, породили два таких могучих явления – Альфреда Шнитке и Елену Гохман. Остаётся сказать, что нынешний сезон 2020/2021 в консерватории проходит как «Год Елены Гохман».

Наталья Королевская (Саратов)

Весна, которую дарит музыка Елены Гохман

Проведение весенних камерных концертов из произведений Е.В.Гохман в Малом зале Саратовской государственной консерватории со временем может превратиться в традицию: в прошлом учебном году состоялся первый такой концерт после ухода Елены Владимировны из жизни, в этом – уже второй (4 апреля 2012). Хочется думать, что музыкально-сезонное совпадение – начала весны со звучанием музыки Е.В.Гохман в стенах консерватории – не случайно, потому что она любила это время года.

В самой её музыке разлито дыхание весны – в живых детских песенках (образ детства как утра жизни непосредственно ассоциируется с весенним состоянием природы – пробивающейся травой, первыми нежными побегам) и в тематике, к которой она обращалась в этом жанре («Песенка о космонавте», напомнившая о приближении Дня космонавтики), в образах и настроениях её вокальных циклов, существующих в ином календарном измерении, но тоже весеннем – православном («Благовещение»), и в самой мелодической экспрессии, рождённой туго натянутыми струнами души, изливающей страстное желание жить и любить, какое бывает только весной.

Этот концерт прошёл почти по тому же сценарию, что и прошлогодний, с участием хоровых коллективов и вокальных ансамблей всех возрастов: подготовительный и старший хоры ДМШ № 21 (руководители Анна Цапкова и Галина Баширова, концертмейстеры Наталья Демидова и Василий Игонин), вокальный ансамбль МОУ СОШ № 9 (солисты – Вадим Феденко и Артур Варданян, концертмейстер Анастасия Юдаева), Хоровой ансамбль Саратовского областного колледжа искусств (руководитель – заслуженный работник культуры России Марина Цапкова, солисты – Анастасия Желуницина и Андрей Бутенко, концертмейстер Людмила Евстафьева). В этот раз прозвучало многое из того, что составило программу концерта год назад: детские песенки для самых маленьких, «Эскизы» для фортепиано в интерпретации лауреата Международных конкурсов Андрея

Казанцева, «Воспоминание о вальсе», «Бессонница». Но в связи с повторением уже апробированного сценария у слушателя обоих концертов возникло совершенно особенное понимание обращения к одним и тем же произведениям Елены Владимировны, окрашенное всё тем же весенним мироощущением.

При всём многообразии адресуемых музыке Е.В.Гохман характеристик, в атмосфере начинающейся весны в ней открывается, наверное, одно из самых существенных её качеств – удивительная естественность, нашедшая воплощение прежде всего в «общительности» её интонации и, в целом, в открытости музыки Елены Владимировны навстречу общению. Именно это свойство привлекает к ней внимание всё новых исполнителей, и Александру Ивановичу Демченко, человеку, беззаветно преданному творчеству Е.В.Гохман, неутомимому пропагандисту и постоянному организатору таких концертов, не приходится «пристраивать» произведения. Музыка Елены Владимировны живёт своей жизнью, как любая другая музыкальная классика. Это уже не та музыка, которая нуждается в исполнителях, но та, которая нужна исполнителям, как воздух.

Мы могли наблюдать её «весеннее» обновление в обращении к ней всё новых интерпретаторов: лауреат Международных конкурсов Натальи Коваленко – исполнительница романсов из циклов «Бессонница» и «Три вокальные миниатюры», лауреат Международных конкурсов Вера Паньшина, спевшая пять романсов из цикла «Благовещение» (партия фортепиано – лауреат международных конкурсов Юлия Фиошина, «Воспоминание о вальсе» – в исполнении обновлённого состава инструментального квинтета, при неизменном участии Томаза Зурабовича Джегнарадзе (флейта – Анна Бобнева, скрипка – Альбина Рогачёва, альт – Эдуард Гавриленков, виолончель – Людмила Голубцова).

Даже фрагментарное представление крупных сочинений (таких, как вокальные циклы «Бессонница» и «Благовещение»), которое год назад автору этих строк казалась случайным прикосновением к музыке Елены Владимировны, в этот раз было увидено совсем другими глазами: как свидетельство её естественного бытования, когда музыканты, не ставя перед собой глобальных исполнительских задач, обращаются к этой музыке, потому что без неё просто невозможно обойтись. И когда музыка оказывается востребованной каждый день, а не специально подготовленным к концерту исполнением, тогда концерт для неё становится не единственной формой существования,

а, скорее, способом обнаружения самого факта существования этой музыки за пределами концертной сцены.

Хочется надеяться, что «стихийная» жизнь музыки Елены Владимировны Гохман будет продолжаться, а весна (по крайней мере, в Саратовской консерватории) будет начинаться непременно в Малом зале и непременно вместе с ней, потому что сама Елена Владимировна жила согласно весеннему календарному круговороту, движение которого (отражённое в вокальном цикле «Благовещение»: от осенних праздников Иоанна Богослова и Успения Богородицы – к светлым праздникам весны, Благовещению и Пасхе) утверждает идею вечного возрождения и обновления жизни.

Наталья Королевская (Саратов)

Антология детской музыки Елены Гохман

27 апреля 2019 года в Саратовской консерватории состоялся концерт, представивший антологию хоровой музыки для детей Елены Владимировны Гохман, что стало открытием новой грани творческого облика композитора и поводом для её осмысления.

Музыку для детей пишут многие композиторы. Но далеко не у всех тема детства становится темой творчества. Как оказалось, Е.В.Гохман – именно такой композитор: она искренне любила детей и щедро дарила им своё вдохновение. Многие концертные программы из музыки Елены Владимировны и раньше включали детские сочинения, но такой концерт, охвативший полное авторское собрание детской хоровой музыки, предназначенной одновременно и для детского исполнения, и для детского восприятия, состоялся впервые. Впервые все хоровые коллективы, исполняющие и сохраняющие в своём репертуаре сочинения композитора, написанные для юных исполнителей всех возрастных групп, собрались на одной сцене.

В последовательности концертных событий отчётливо просматривалась идея упорядоченности от «простого к более сложному», одновременно отмеченная постепенным «взрослением» исполнителей: хоры, поднимавшиеся на сцену, становились всё выше, а голоса всё плотнее. В этом плане детская музыкальная антология Е.В.Гохман предстала как «Школа», или Систематическая хрестоматия хоровой музыки одного автора, в которой композитором были учтены психологические особенности исполнителей и возрастные возможности детских голосов.

Не перегружая хоровые партии излишними сложностями, Елена Владимировна заботилась о том, чтобы и самым юным исполнителям, и музыкантам постарше было комфортно в её музыке, а значит и о том, чтобы исполнение доставило максимум удовольствия всем – и тем, кто поёт, и тем, кто слушает. И в этом ещё более отчётливо прочитывалось отношение композитора к тем, для кого она писала на

протяжении всего своего творчества: она любила детей не только по-человечески, но и по-музыкантски.

Для самых юных исполнителей – простые одноголосные песенки в небольшом удобном диапазоне, благоприятствующем естественности интонационной артикуляции и дыхания: вокальный цикл «В зоопарке» (младший хор ДМШ № 11, рук. А.Цапкова, конц. С.Ахиева). Ребята о зверятах пели с нескрываемым воодушевлением, с ещё большим увлечением превращая песенки в живые картинки: малыши показали ручной завод ненадёжного будильника (то ли дело петухи! – уж они-то, будьте уверены, «не дадут проспять жизнь!»), тучного, не приученного к движениям бегемота вместе с разработанным специально для него комплексом утренней гимнастики («Песенка о зарядке»), траекторию, по которой «ходит-бродит в животе» всё того же бегемота проглоченная черепаха, нечаянно принятая за бутерброд («Колыбельная»)..

Оказалось, что песенки с весёлыми стихами можно не только спеть, показать, но и разыграть как театральную сценку, в которой «бегемотик» (В.Григорьев) дал «интервью» оставшейся инкогнито «соседке по клетке» (Я.Крайнова), озабоченной бессонницей друга (её причиной оказалась та самая, несчастная черепашка)..

Всё это – музыкальная «живопись», предназначенная специально для маленьких исполнителей и слушателей, любящих в музыке яркие, красочные картинки. Но, как заметил К.Чуковский в одной из своих «Заповедей для детских поэтов» (которые вполне можно переадресовать и детским композиторам), «словесная живопись должна быть в то же время лиричной» [Чуковский К.И., 1990. С. 384]. А музыкальная «живопись» (даже если это зарисовки обитателей зоопарка) – тем более. И тем более, если её автором является Е. В. Гохман, которая не могла не добавить в финальной «Песне о родном крае» распевности и тёплых чувств, немедленно перестроивших маленьких музыкантов на самый серьёзный лирический лад.

Для тех, кто постарше – несложное двух- и трёхголосие, гармоническое и полифоническое. Хоровой цикл «Времена года», с круговоротом календаря, повторяющим «Времена года» Вивальди, – «Весна», «Лесной барабан», «Осенняя песенка», «Идёт зима» (концертный хор ДМШ для одарённых детей имени Л.И.Шугома, рук. О.Барабаш, конц. Т.Левашова) продолжил тему звуковой «живописи», в которой столь же значима была наполненность настроением, как и в предыдущих «весёлых картинках». Отдельные песни ассоциировались с

наивным примитивизмом детских рисунков – как, например, бодрая летняя песенка в духе пионерских походных маршей из прошлого, которую разнообразил «барабанный» контрапункт коробочки («дятла стук»), создав атмосферу и пространственный эффект леса, или акварельно-прозрачная песенка Осени с прихотливым имитационным плетением мелодических линий, словно «рисующих» тот же лес, но бескрасочный и опустевший...

Другие страницы этого цикла можно было услышать в контексте хорового стиля Е.В.Гохман, развернувшегося в хоровых фресках «Испанских мадригалов», предназначенных для взрослых исполнителей: «журчащая» весенняя песенка прозвучала как напоминание о тонком звуковом «кружеве» «Топольков», а финал, вернувший после тихой минорной осенней «графики» к радостной моторности движения и праздничному настроению, усиленному колокольным аккомпанементом фортепиано, стал отсылкой к безудержно-энергичным, полнозвучно-звончатым, празднично-колокольным картинам названной оратории.

«Взросление» стиля композитора можно было наблюдать вместе с «взрослением» хоровых коллективов.

Излюбленная звуковая стихия Е.В.Гохман – ладогармоническая модальность, во многом предопределившая стилистические пристрастия композитора и связанные с ними образные и жанровые предпочтения, включая «испанскую» тему, музыкальную Италию и Англию эпохи Возрождения. Душа композитора стремилась туда, как к себе на родину, где и находила столь притягательную для себя модальную гармонию, которая была для Е.В.Гохман – как любимый цвет для художника, к примеру, сине-лиловые тона для Врубеля или коричнево-зелёные для Камиля Коро.

Стилизация – род творчества, позволяющий с головой окунуться в «чужой» стиль, чтобы изнутри прочувствовать его неповторимое своеобразие. Подобные упражнения в стилях – одна из обязательных форм обучения в классе индивидуальной гармонии, который Елена Владимировна вела в консерватории на протяжении всей своей преподавательской деятельности. Именно там и родилось одно из сочинений концертной программы – «Мадригал», четырёхголосная стилизация в жанре итальянского Возрождения для смешанного вокального ансамбля в сопровождении флейты и клавесина (исполнители: ансамбль «Вдохновение» Саратовского областного колледжа искусств, рук. О.Ощепкова, конц. Л.Евстафьева).

Обдав ощущением исторической подлинности стиля с его модальной переменностью, мерцанием мажоро-минорных устоев, прихотливой ритмикой, характерными синкопами и эхообразными мелодическими узорами облигатной флейты (М.Кузьмина), стилизация перенесла слушателей на четыре столетия назад, в эпоху высокой поэзии, которая, будучи языком утончённых, изысканных чувств, стремилась научить этому языку и музыку (исполнение было не только стилистически выдержанным, но и по-настоящему вдохновенным!)

А вот старинная стилизованная Англия (та же эпоха и те же ладовые «краски») предстала, наоборот, в шуточном преломлении, благодаря, в первую очередь, весёлым стихам из детской английской поэзии в переводе С.Я.Маршака. Детство дошкольника трудно представить без этого поэта и его героев, оживающих и в хорошо рифмуемых, запоминающихся с первого прочтения строчках, и в красочных иллюстрациях на книжных страницах, и в мультфильмах на телеэкране.

Но после этого концерта стихи Маршака про тихое ежиное семейство, про Пуделя с его верной старушкой и многоэтажный дом Джека со всеми его обитателями будут звучать уже в той интонационной оправе, которую им придала Е.В.Гохман. Такая «привязчивость» мелодий говорит об одном: стихи нашли свою музыку, которая словно бы родилась вместе с ними – простые, повторяемые и варьируемые попевки, очень точные по своей артикуляционной направленности, с непростыми, всякий раз неожиданными ладовыми отклонениями, изюминками модальности.

Хоровая сюита «Дом, который построил Джек» для камерного хора, флейты, гобоя и ударных – Вступление, «Тихая песня», «Пудель», Интермедия и «Дом который построил Джек» – прозвучала в исполнении женского хора факультета СПО Саратовской консерватории (руководитель и автор редакции для женского хора – Е.Маркелова, конц. Т.Левашова).

Хор – безусловно, главный «солист» этого произведения, «рисующий» живые картинку, используя то тихий унисон с едва слышимым «топ-топ-топ» мягких ежиных лапок, то бойкий канон для изображения кутерьмы с пуделем, и вновь унисон в финальной песне, с ощутимыми темпо-ритмическими колебаниями, словно передающими неустойчивость «небоскрёба», который построил Джек, с нарастающей от строфы к строфе скороговоркой, как будто стремящейся расшатать его ещё больше, при неизменной устойчивости и интона-

ционно-ритмической основательности рефрена, представляющего твёрдый фундамент всего этого сооружения, не дающий ему развалиться, что и становится поводом, для того чтобы в самом конце песни воспеть Джека – «ла-ла-ла Джек!» – как гения строительной инженерии.

Но не менее важен и «оркестр» (флейта – А.Ломакина, гобой – А.Чернавина, ударные – М.Чистикова и А.Чистяков), играющий свою, продуманную до мелочей, никем и ничем не заменимую роль – в переложении для фортепиано сюита потеряет половину своего звукового обаяния, потому что именно оркестр (буду называть его именно так, без кавычек, ибо это не первый случай в творчестве Е.В.Гохман, когда небольшой инструментальный ансамбль звучит с поистине оркестровым полнозвучием) отвечает за английский колорит сочинения. Здесь и «волынки» (гобой и бурдоны фортепиано), и тамбурин, и нежная флейта с грохочущим барабаном...

Последняя «парочка» вошла в партитуру Е.В.Гохман прямо со страниц английской музыки конца XVI – начала XVII веков, из пьесы для вёрджинела У. Бёрда «Флейта и барабан», вместе со специфическим привкусом грубоватого вёрджинельного стиля, нарочито простоватого, но не чуждающегося фигурационного кружева, с канонами (ранние формы которых появились именно в Англии) и неотъемлемой от стиля английских вёрджинелистов звукоизобразительностью.

Однако музыкальная «живопись» в этой партитуре, несмотря на объективное подражание природе, представляет её самую субъективную часть – зеркало, в котором отразилась «чеширская» улыбка автора, проявившаяся под занавес творчества. Ещё недавно считалось, что английская хоровая сюита – одно из двух последних произведений Е.В.Гохман, написанное вместе с Партитой для двух виолончелей и камерного оркестра в 2007 году. Однако спор за последнее место в списке сочинений композитора разрешили Лирические строфы «О чём поёт ветер» на стихи А.Блока (любимого поэта Елены Владимировны) для тенора, хора и камерного оркестра, относящиеся к последнему году жизни композитора (2010), что недавно было установлено А.И.Демченко, главным исследователем и пропагандистом творчества, организатором и распорядителем всех авторских концертов Е.В.Гохман, состоявшихся после её кончины.

Тем не менее, камерную хоровую сюиту «Дом, который построил Джек», написанную после целого ряда монументальных вокально-оркестровых фресок философского и религиозного содержания

ния – «Ave Maria» (2000), «Сумерки» по А.Чехову (2003), «И дам ему звезду утреннюю...» (2005) – можно считать одним из трёх послесловий творчества композитора, сравнимым разве что с «Фальстафом» Верди, доброй комедией, венчающей творческий путь великого музыкального трагика. Причём, как и в последней шекспировской опере Верди, в английской сюите Е.В.Гохман именно оркестр собирает в фокус добродушный, но не старчески умудрённый, как у Верди, а детски непосредственный юмор, с которым Елена Владимировна изображает многочисленных домочадцев Джека. Для того чтобы вызвать улыбку слушателя, достаточно одного звука: звуки-персонажи чирикают, мычат невпопад, мяукают, лягаются и кукарекают... Этот микро-инструментальный театр и делает хоровые картинки очень живыми.

Обращение к жанровой сфере детской музыки уже на излёте творчества – свидетельство того, что заповедь «Будьте, как дети» была частью души Елены Владимировны. Однако композитору было этого мало, она хотела, чтобы и все вокруг оставались детьми, и время от времени писала такую музыку, которая и взрослых музыкантов, а вместе с ними и слушателей, возвращала к состоянию по-детски непосредственной жизнерадостности. Поэтому неслучайно в самом центре концертной программы «Музыка для детей» оказался «Квintет-буфф» и его исполнители – Брандт-басс-квintет: Александр Даниленко (труба), Лилия Дорофеева (труба), Валентин Статник (валторна), Юрий Долгов (тромбон) и руководитель ансамбля Денис Новицкий (туба).

Более чем взрослые музыканты (опытные! – как заметил А.И.Демченко, периодически обращавшийся к слушателям с комментариями, дополнявшими слово ведущей М.Б.Цапковой) среди детей выглядели вполне органично, и всё это – благодаря музыке, которая смешила и трогала, была наполнена неожиданными, поистине буффонными превращениями и загадками. И хотя хорошо знакомые мелодии, которые у всех на слуху, помещённые в новый буффонный контекст, по большей части ускользали от узнавания, чтобы можно было сказать: «Маска, я тебя знаю!», – это не мешало ощутить карнавальную атмосферу Квintета и на какое-то время оказаться в самой гуще карнавальных событий, ведь воображение, тронутое рукой подлинного художника, способно захватить сильнее самой действительности.

Квintет закончил своё выступление в тандеме с вокальным ансамблем «Эксперимент» Саратовского областного колледжа искусств (руководитель М.Б.Цапкова, хормейстер И.Самсонова), проаккомпанировав поздравительную песню на английском языке «Здравствуй, новый день!». И в этой песне, и в «Песенке о космонавте» (написанной в честь Юрия Гагарина, а в этой концертной программе посвящённой его 75-летию), спетой уже под рояль (хорм. В.Сурков, конц. Л.Евстафьева), раскрылся великолепный мелодический дар Е.В.Гохман. На протяжении всего концерта слушатели могли ощутить его власть, особенно в промежутках между концертными номерами, оказываясь в плену той мелодии, которая только что отзвучала на сцене.

Представленная Антология (несомненно, с большой буквы!) хоровой «живописи» Е.В.Гохман была принята слушателями как труд поистине талантливый и уникальный, позволяющий поставить этого удивительного композитора в один ряд с такими выдающимися детскими писателями и поэтами, какими были писавшие специально для детей А.Барто, Б.Заходер, С.Маршак и К.Чуковский...

Литература

1. Чуковский К.И. От двух до пяти // Чуковский К.И.Сочинения в двух томах / Составление и общая ред. Е.Ц.Чуковской. Том 1. – М.: Правда, 1990. – С. 73–404.

Лилия Вишневская (Саратов)

Музыкальная педагогика в творчестве Е.В.Гохман

Елена Владимировна Гохман, с которой мне посчастливилось проработать вместе почти двадцать лет, была неординарной личностью во всём: в жизни, в общении с коллегами и студентами, в композиторском творчестве и педагогике. Помню своё первое впечатление (в начале 80-х годов прошлого века) от её реакции на моё (тогда ещё начинающего преподавателя) выступление по теме кандидатской диссертации на кафедре теории музыки и композиции. Может быть, её заинтересовала необычность темы (связанной с традиционными песнопениями северокавказских народов) или что-то показалось достойным внимания в моём сообщении, но я впервые увидела её заинтересованный взгляд и поворот головы в мою сторону. Не знаю, почему, но этот жест и взгляд воодушевили и вдохновили, придали уверенность перед взыскательной и строгой профессурой кафедры.

Более тесное общение и узнавание человека, близкого по ощущению музыки, завязалось в начале 90-х годов, когда мне была поручена очень ответственная учебная нагрузка по дисциплине «гармония» у музыковедов и композиторов, которая прежде преподавалась замечательным композитором и очень авторитетным профессором консерватории Арнольдом Арнольдовичем Бренингом. С ним Елена Владимировна долгое время работала «в паре» в качестве преподавателя класса индивидуальной гармонии. Оба были и очень схожи, и очень разные. Сходство проявлялось в фундаментальной школе профессионализма, которую Е.В. прошла в Московской консерватории, а А.А. – в Казанской. Оба получили блестящее образование у ведущих отечественных музыкантов и педагогов того времени. Оба были яркими творческими личностями и оба испытывали потребность в преподавании, что не столь уж часто встречается в композиторской среде.

Столь явное сходство двух музыкантов-корифеев в истории Саратовской консерватории оттенялось не менее ярким различием как в стиле сочиняемой музыки, так и в стиле педагогической работы. А.А. отличался консерватизмом и приверженностью отработанным мето-

дикам преподавания (которые, впрочем, давали крепкую профессиональную базу студентам), был превосходным педагогом-лектором. Именно в слове, в иллюстрации теоретических положений множеством музыкальных примеров проявился весь блеск и мощь его натуры композитора и педагога-эрудита. Для Е.В. были свойственны иные нюансы и оттенки педагогического облика: стремление (и умение) погружать своих учеников в сферу гармонии через непосредственное соприкосновение с музыкой разных эпох и стилей, через узнавание того, как и из чего она «сделана» и претворения этого знания в собственных сочинениях студентов.

Подобное видение целесообразности предмета гармонии в профессиональном музыкальном образовании смещало акценты в содержании этой дисциплины, выделявшей, в частности, первостепенную роль так называемых задач по гармонии, превращавших постижение одной из самых значительных сфер музыкальной выразительности и красоты в математическое соревнование по принципу «кто больше и быстрее решит музыкальные теоремы задач». Такой подход к этому виду заданий, способных превратиться в творчество (при соответствующих требованиях, в которых превалирует не математика, а музыка и тип задания обозначается не задачей, а гармонизацией), тяготил Е.В., ищущую в любой музыке и музыкальной практике большого смысла. Поэтому Е.В. была всегда предрасположена к таким заданиям по гармонии, которые связывались с постижением композиторских техник разных стилей и эпох.

В своём творчестве композитор Елена Гохман нередко обращалась к сюжетам и темам мировой художественной культуры, в которой прожила жизни, судьбы и сути таких творцов как Гойя, Чехов, Лорка, Блок, Цветаева, Ахматова, Бетховен, Шуберт. Но поистине вселенский охват мировой музыкальной культуры характеризует педагогику Е.В. Руководствуясь изречением древних «подобное познаётся подобным», Е.В. стремилась приобщить студентов к тайнам музыки разных композиторов через творчество самих студентов. На мой взгляд, такой подход в преподавании гармонии – дисциплины, канонизированной уже с конца XIX века, – воплотил не только прогрессивные и живые педагогические принципы, но и скрытую потребность в преподавании композиции. Следует отметить, что Е.В. никогда не была склонна иметь учеников по композиции, что создало парадоксальную ситуацию на кафедре теории музыки и композиции и лишило возможности многих талантливых студентов получить обра-

зование у одного из ярчайших представителей саратовской и, шире, российской композиторской школы.

Причин отказа от класса композиции было много и одна из них – нежелание навязывать свою точку зрения и твёрдое убеждение в том, что композиторскому делу нельзя научить, если отсутствует Богом данный дар сочинять музыку. В этом плане, педагогическая нагрузка по гармонии у студентов музыковедов и композиторов стала для Е.В. не столько приложением, сколько продолжением её творческой учебной нагрузки. По словам Е.В., занятия в индивидуальном классе гармонии открывали и для учеников, и для неё самой новые смыслы музыки разных композиторов и эпох. Так было с музыкой таких любимых ею композиторов как Глинка, Шуберт, Шуман или с музыкой таких «растиражированных» композиторов как Чайковский. Поиски и открытия в этом направлении нашли отражение и в авторской музыке Е.В., стилевая индивидуальность которой всегда корреспондирует с музыкой разных эпох и стилевых направлений.

Елена Владимировна обладала редким даром стилового ощущения музыки (обусловленного природной интуицией) и богатой эрудицией в области мировой музыкальной культуры, позволяющей давать профессиональную оценку разным техникам гармонического письма. При этом важно отметить, что теория никогда не превалировала на занятиях Е.В., умевшей живо и поэтично-музыкально представить тот или иной композиторский стиль через самые характерные его элементы. Курс стиловой гармонии, введённый в Саратовской консерватории в том числе благодаря Елене Владимировне Гохман, стал благодатным пространством для творческого освоения теории гармонии. Совместно с Е.В. был разработан ряд заданий, тренирующих и развивающих ориентацию студентов в разных техниках композиции. При этом традиционные типы упражнений были направлены на решение определённой художественной задачи: например, гармонизация мелодий в определённом стиле, что предполагает знание фактурно-ритмических, аккордовых, модуляционных «норм» заданного стиля.

В кругу новых (скорее, хорошо забытых) форм тренирующих упражнений и заданий, Е.В. выделяла фактурно-гармоническую обработку коротких попевок. Нередко одна попевка могла использоваться при изучении нескольких композиторских стилей и эпох. Суть этого метода обучения заключалась в наглядном постижении стилистических отличий гармонического мышления разных композиторов. Ка-

жущаяся простота подобного задания сталкивалась с неизбежностью знать и внутренне слышать музыкально-стилевую «изюминку», присущую конкретной школе или отдельному композитору – это был своеобразный «ребус», решение которого предусматривало использование не столько общетеоретической информации, сколько личного опыта и знаний. Поэтому этот тип заданий нередко использовался в экзаменационных тестах по гармонии в качестве мобильного способа проверки усвоения учебного материала.

Новые (в сравнении с учебными стандартами) типы заданий не носили схоластического характера и вытекали из музыкальной сущности того или иного гармонического стиля. Так, работа с попевкой была ориентирована на один из самых показательных принципов гармонии данной школы или отдельного композитора. Таков, к примеру, принцип варьирования (гармонического, ладового, тонального, фактурного) сопрано остинато в музыке русских композиторов, который отрабатывался как в гармонизации попевок, так и в гармонизации развёрнутой мелодии.

Иной характер заданий предусматривало освоение гармонии западноевропейских классиков, связанной с проблемами тематического контраста, тонально-модулирующего типа развития и раскрытием функциональной триады в форме периода или в форме сонатной экспозиции. Эти гармонические задачи в музыке классиков нашли отражение в таких упражнениях, как продление до периода заданного фактурно-гармонического оборота в стиле Гайдна, Моцарта или Бетховена, тематическое развитие заданных инициальных построений главной и побочной партий, составление тонального плана и сочинение сонатной экспозиции.

Новаторством отличались и такие, вполне традиционные, задания (в какой-то мере родственные так называемым «задачам»), которые были направлены на практический тренинг теории гармонии. Например: поиск в сборниках задач по гармонии мелодий, отвечающих стилю определённой эпохи или композиторской школы и гармонизация этих мелодий с учётом фактурной и гармонической индивидуальности избранного стиля; игра секвенций с определением стилиевой принадлежности заданного звена секвенции и выбором соответствующего «шага» и направления секвенции; гармонизация сочинённых педагогом или подобранных из музыкальной литературы мелодий в мажоро-минорном стиле Шуберта или Листа, Мусоргского или Рахманинова и т.д.

Е.В. придавала большое значение непосредственной гармонической импровизации за инструментом, в большинстве случаев представляющей наибольшую трудность для студентов-музыковедов и студентов-композиторов. В качестве одного из упражнений, тренирующих мануальное ощущение гармонии, нами использовалась так называемая «гармоническая редукция»: быстрое прочтение гармонической вертикали в фактурно сложном тексте через снятие фактурно-ритмических наслоений (подобный метод сосредоточения на аккордике Ю.Н.Тюлин называл гармоническим «скелетированием», Ю.Н.Холопов – гармонической редукцией). Этот тип заданий способствовал развитию игровых и аналитических навыков гармонии.

В этом же практическом ракурсе нами были введены упражнения на игру *basso continuo* или цифрованного баса – популярной техники обучения импровизации в западноевропейской школе с конца XVI по XVIII век. Сонаты Корелли для скрипки и чембало (партия которого выписывается как в цифрованном, так и в расшифрованном вариантах) стали благодатным материалом для тренировки визуальных, мануальных и слуховых гармонических навыков студентов, дали платформу для более уверенной гармонизации цифрованных басов из сборника задач Аренского.

И, наконец, высшим пилотажем в системе заданий по гармонии стали самостоятельные стилизации студентов. В выполнении этих заданий в классе индивидуальной гармонии, помощь и ведущая роль Елены Владимировны оказалась благодатной и неоценимой. На базе наиболее существенных гармонических, фактурных, ритмических и формообразующих характеристик стиля разных эпох и композиторов, студенты сочиняли композиции в стиле вокальной музыки эпохи Возрождения, в стиле барочных инструментальных концертов для скрипки и клавира, в стиле сонатных экспозиций композиторов-классиков, в стиле фортепианных и вокально-инструментальных миниатюр, вариаций романтиков и русских композиторов. Понимая сложность подобного типа заданий в практическом освоении истории музыкальных стилей, обычно Е.В. предпосылала им некую музыкально-художественную идею. Например: начальные построения главной и побочной партий в сонатной экспозиции; метрические принципы стихосложения или ритмо-гармонические формулы определённого композитора (О.Лассо) в стиле ренессансного мадригала или карнавальных песен; характерные секвентные обороты в стиле Вивальди; целостная мелодия или инициальный мелодико-

гармонический оборот в стиле русских или западноевропейских композиторов; тема для вариаций в стиле Шуберта или Глинки и т.п.

Удачному выполнению подобных заданий способствовало со-творчество Е.В., которая не только оценивала и поправляла (вернее, отмечала неудачные фрагменты с целью их переработки) сочинения студентов, но и предлагала свои варианты стилизаций, которые всегда являлись мощным стимулом и музыкантским зарядом для студентов, способствовали созданию позитивной творчески-соревновательной атмосферы на уроке.

Е.В. любила всех своих учеников, даже малоспособных к сочи-нению музыки. В беседах, на занятиях она всегда стремилась вы-явить их скрытый музыкантский потенциал, поощряя иногда не со-всем удачные, но самостоятельные работы. Поэтому самым ярким моментом в курсе «Гармония в стилях» стал экзаменационный кон-церт из сочинений студентов, который приподнимал традиционный теоретический экзамен и вызывал неизменный интерес как студентов, так и педагогов.

Елена Владимировна Гохман оставила значительный след в му-зыкальной педагогике Саратовской консерватории, заразив нас но-выми, нестандартными подходами преподавания традиционных дис-циплин. Её отношение к музыке и ко всем проявлениям музыкантско-го начала останется навсегда примером для её учеников – коллег и студентов.

**Журнал Саратовской консерватории –
Камертон, 2011, № 22**
Статьи и заметки памяти Елены Гохман

Потенциал музыкальной культуры Саратова в её прошлом и настоящем достаточно велик. Чтобы убедиться в этом, следовало бы перелистать страницы её более чем двухвековой летописи. Чтобы хотя бы чисто номинально обозначить контур этого потенциала, имеет смысл напомнить некоторые из основных имён: композиторы Виктор Пасхалов, Константин Листов и Альфред Шнитке, певцы Алевтина Пасхалова, Лидия Русланова, Елизавета Шумская, Ольга Бардина, Галина Ковалёва, Михаил Медведев и Леонид Сметанников, артисты балета Вера Дубровина, Людмила Телиус, Татьяна Чернобровкина, Александр Стёпкин и Игорь Стецюр-Мова, пианисты Анатолий Катц, Альберт Тараканов, Анатолий Скрипай и Лев Шутом, дирижёры Юрий Симонов, Юрий Кочнев, Борис Тевлин и Людмила Лицова, виолончелисты Святослав Кнушевицкий и Лев Иванов, скрипач Дмитрий Цыганов, баянист Иван Паницкий, музыковеды Игорь Способин, Анатолий Дмитриев и Лев Христиансен, организаторы музыкальной жизни Станислав Экснер и Анатолий Селянин.

Одно из таких имён – профессор Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова, заслуженный деятель искусств России, лауреат Государственной премии РФ, композитор Елена Гохман (1935–2010), которая около полувека трудилась в стенах Саратовской консерватории.

Её дедушка по отцовской линии – Аким Иосифович, один из основателей Саратовского политехнического института (ныне Технический университет). Отец – Владимир Акимович, преподавал там же, являлся автором двух изданных в Москве учебников по дорожному строительству. Мать – Быстрова Нина Николаевна, родом из династии священнослужителей Саратова и Саратовской губернии. Старший брат – Альберт Владимирович, математик, до сих пор преподающий в Саратовском государственном университете. Младший брат – Лев Владимирович, виолончелист, ученик С.Кнушевицкого и

М.Ростроповича, профессор Саратовской консерватории, заслуженный артист и заслуженный деятель искусств России.



Отец - В.А.Гохман



Мать - Н.Н.Быстрова

Елена Владимировна после окончания Саратовского музыкального училища (ныне Саратовский областной колледж искусств) училась в Московской консерватории по классу композиции народных артистов СССР Ю.А.Шапорина и Р.К.Щедрина. По её признанию, пребывание в Москве было вынужденным, поскольку в Саратовской консерватории тогда не было композиторского отделения. Всю остальную жизнь прожила в Саратове и была исключительно предана родному городу.

Творческое наследие Елены Владимировны охватывает практически все жанры музыкального искусства. Его драгоценную часть составляют вокальные циклы, которые сопоставимы с лучшим, созданным в отечественной музыке XX века (Д.Шостакович, Г.Свиридов, В.Гаврилин). Поэтому такие произведения, как «Вокальные миниатюры на стихи поэтов Возрождения», «Лирическая тетрадь», «Бессонница», «Благовещенье» не только постоянно звучат на концертной эстраде, но и широко используются в учебной практике. Вокальный цикл «Бессонница» на стихи М.Цветаевой – единственное произведение саратовских композиторов академического жанра, имеющееся в фондовой звукозаписи Всесоюзного радио.



1952 г.



С матерью

Ещё более значительную часть творческого наследия Елены Владимировны составляют четыре оратории: «Испанские мадригалы», «Ave Maria», «Сумерки», «И дам ему звезду утреннюю...». Среди саратовских композиторов этот жанр развивала только она, и следует признать, что названные произведения в силу глубины поставленных в них жизненных проблем и высокой художественной выразительности их разработки являются авангардом музыкального искусства России начала XXI века. К названным ораториям примыкает балет «Гойя», поскольку в его исполнительской палитре активно использованы вокально-хоровые средства.



С братьями, 1960 г.

Балет «Гойя», поставленный Саратовским государственным театром оперы и балета, и две оперы Елены Владимировны, написанные по мотивам прозы А.П.Чехова «Цветы запоздалые» и «Мошеники поневоле», стали первыми театрално-музыкальными сочинениями, премьеры которых состоялись в нашем городе.

Произведения Елены Владимировны систематически исполнялись в концертных программах съездов композиторов России и СССР. Многократно её музыка звучала в ряде городов страны и за рубежом. Но основная аудитория ценителей её искусства – это Саратов, и важнейшей задачей является всемерная популяризация её наследия не только в пределах России, но и во всём мире. К этому обязывает выдающийся художественный уровень лучшего из созданного ею. Саратовский край вправе гордиться тем, что, наряду с Альфредом Шнитке, здесь выросло ещё одно художественное дарование подобного масштаба.

А.Демченко



С племянником



В Московской консерватории, 1955 г.



Дома за инструментом

Несколько тактов из семейной прелюдии *Из воспоминаний Альберта Владимировича Гохмана*



В возрасте 3-х лет



С братом Альбертом

Елена Владимировна в начальный период своего музыкального образования встретила с замечательными педагогами. В их числе был И.А.Тютманов, у которого она писала выпускную работу в Саратовском музыкальном училище по «Князю Игорю» Бородина. Правда, по игре на фортепиано начало вышло для неё не слишком гладким. В Центральной музыкальной школе она оказалась (к слову, вместе с А.Таракановым – ныне народным артистом России и заведующим кафедрой специального фортепиано Саратовской консерватории) в классе А.О.Сатановского, хорошо известного в городе пианиста и дирижёра. Будучи стеснительной и несмелой, она не нашла общего языка с «грозным» учителем. Я помню, как он выходил с ней после очередного урока из класса и, обращаясь ко мне (я иногда водил её на урок), только разводил руками. Так и пришлось им расстаться, и Лена несколько позже попала в руки «понимающих» её характер Н.З.Фельдштейн и М.Г.Рафалович, у которых добилась, на мой взгляд, немалых успехов. В Московской консерватории она оказалась в классе Ю.А.Шапорина, где одновременно с ней по классу композиции занимались Р.К.Щедрин и Н.Н.Сидельников. Вспоминаю

и других московских педагогов Н.П.Аносова – по чтению партитур и М.Н.Соколова – по фортепиано.

Учителя – это один из источников развития и становления Елены Владимировны как композитора и вообще музыканта. В большой мере предопределением к занятиям и любви к музыке послужила домашняя атмосфера. Толчком к формированию музыкальной ауры в семье изначально послужила овладевшая нашим дедом А.И.Гохманом идея выучить своих детей музыке. Случилось это в конце позапрошлого века, когда он окончил в Петербурге Горный институт, жил там и, по словам нашего отца, страстно увлёкся итальянской оперой. Так что с рождением первого (из шести) ребёнка был куплен рояль петербургской фирмы «Бекк» (не путать с «Беккер»), с которым, кстати, оказалась связана почти вся творческая деятельность Елены Владимировны (некоторое время тому назад этот редкий инструмент она передала Саратовскому краеведческому музею).

Постепенно дедушкой, а затем и отцом, была приобретена целая коллекция всякого рода фортепианных переложений, а также клавиров популярных опер. Часть этой коллекции я застал уже в Саратове и помню, что самой потрёпанной оказалась «Аида», а наиболее сохранившимся «Пророк» Мейербера (возможно ввиду весьма массивного переплёта, хотя в те далёкие времена Мейербер был весьма популярным композитором).

Полностью свои мечты деду осуществить не удалось. Во времена Первой мировой войны и революции семье по разным причинам пришлось переехать в Саратов и столкнуться здесь с большими трудностями материального порядка. Но всё же нашему отцу удалось года четыре проучиться на скрипке у В.В.Зайца, чего ему хватило на всю жизнь для того, чтобы вполне сносно играть в любительских симфонических оркестрах (при Доме учёных и в Автодорожном институте) и струнных квартетах. Кроме того, он почти самостоятельно научился играть на рояле несложные вещи. Так что мы с детства знали многие популярные мелодии из опер и оперетт (к тому же нас частенько водили и в оперный театр), а также другую известную музыку. На рояле всегда, как я помню, лежали малого формата ноты из серии «Музыка массам». При жизни деда успела окончить Ленинградскую консерваторию по классу арфы его младшая дочь Фрида, к несчастью, погибшая во время Ленинградской блокады.

Музыкальную традицию, заложенную дедом, продолжили наши родители – отец Владимир Акимович и Нина Николаевна (в девиче-

стве Быстрова). В трудные годы Великой Отечественной войны всех нас отдали в Центральную музыкальную школу. Я по причине некоторого нездоровья после её окончания вынужден был оставить профессиональные занятия на скрипке, а Лена и Лёва получили высшее профессиональное музыкальное образование. Она в качестве музыковеда и композитора, он – виолончелист.

Сначала мы с отцом играли скрипичные дуэты Плейеля, Мазаса и другие, затем по мере подрастания младших детей добрались до «чтения» Фортепианного квартета Шумана. Не отсюда ли у Льва Владимировича такое пристрастие к камерной музыке? Но вскоре Лена и Лёва перешли в высокие музыкальные сферы, а мы с отцом так и остались играть дуэты Плейеля, время от времени проектируя автомобильные дороги и блуждая по кривым в пространстве Римана – правда, не того Римана, который составил знаменитый музыкальный словарь!

Научные чтения памяти Б.Л.Яворского (2-4 декабря 2010 года)

Одна из страниц пленарного заседания конференции была посвящена памяти профессора консерватории, лауреата Государственной премии, композитора Елены Гохман. Выступления её коллег и друзей охватили разноплановые направления деятельности Елены Владимировны, связанные с творческой и педагогической работой. Музыка Е.Гохман в контексте музыкальной культуры рубежа XX-XXI веков была представлена в докладе доктора искусствоведения, профессора А.И.Демченко «На рубеже XXI столетия. К 75-летию со дня рождения Е.В.Гохман». В своём сообщении автор сконцентрировал внимание на стержневых элементах стиля сочинений композитора в разные периоды творчества и представил аудиофрагменты балета «Гойя», вокального цикла «Бессонница» (на стихи М.Цветаевой), вокально-симфонических медитаций «Сумерки». Следует отметить, что А.И.Демченко – давний биограф и исследователь творчества Е.В.Гохман – затронул неисследованные аспекты музыки композитора в контексте современных проблем мировой музыкальной культуры.



Новый год, 1965 г.



За работой

Творчество Елены Владимировны как объект многогранных подходов к изучению современной музыки, к отношениям композитора и исполнителя, к проявлениям за пределами собственно сочинительского процесса было представлено в сообщениях Т.И.Кан, М.Б.Цапковой и Л.А.Вишневской.

В своём докладе «Камерное творчество Е.Гохман. Из опыта общения исполнителя с композитором», профессор Т.И.Кан поделилась личными воспоминаниями и впечатлениями от совместной, с композитором, работы над камерной и вокальной музыкой, рассказала о гастрольных выступлениях с произведениями Елены Гохман.

Характер работы над хоровой музыкой композитора, занимающей значительное место в творчестве Гохман, элементы исполнительского анализа её хоровых сочинений осветила преподаватель СОКИ М.Б.Цапкова в сообщении «Особенности хорового письма Елены Гохман». Ценность и практическая значимость доклада М.Б.Цапковой раскрывается в том, что автор была многолетним, на общественных началах, помощником и первым интерпретатором многих хоровых произведений композитора и это содружество, равно как и исполнительский уровень коллектива М.Б.Цапковой, очень высоко оценивала сама Елена Владимировна.

Иному направлению в деятельности композитора был посвящён доклад профессора Л.А.Вишневской «Музыкальная педагогика в творчестве Е.В.Гохман». Автор отмечает, что в своём творчестве композитор Елена Гохман нередко обращалась к сюжетам и темам

мировой художественной культуры, в которой прожила жизни, судьбы и сути таких творцов как Гойя, Чехов, Лорка, Блок, Цветаева, Ахматова, Бетховен, Шуберт. Но поистине вселенский охват мировой музыкальной культуры характеризует педагогику Елены Владимировны в стремлении приобщить студентов к тайнам музыки разных эпох и композиторов через творчество самих студентов. Талант и универсализм личности Елены Гохман проявился в том, что её педагогическая работа была не столько приложением, сколько продолжением творчества. Приятным сюрпризом для слушателей стало звучание студенческих стилизаций разных лет, исполненных учащимися колледжа и студентами-хоровиками (класс сольфеджио профессора Л.А.Вишневской).

Л.Вишневская

Вспоминая Елену Гохман



После премьеры вокального цикла «Бессонница»

«Елена Владимировна Гохман занимает в моей душе особое место. Общение с человеком, музыку которого часто играешь, открывает исполнителю редкую возможность получить ключ к расшифровке языка композитора, духа и нерва его произведений. Голос сердца Елены Гохман, запечатлённый в изысканных гармониях и удивительной мелодической речи – ясной, щемящей, всегда долго кружащей в памяти – стал мне дорог и внятен с первой встречи, определившей нашу пожизненную дружбу. Сейчас, по прошествии нескольких десятилетий, мне уже трудно определить, что же я больше люблю – му-

зыку Елены Владимировны или её саму, близкого мне, удивительно тёплого, нежного и мудрого человека, умеющего щедро любить и щедро прощать, умеющего ценить талант других. Ни долгие годы педагогической работы в Саратовской консерватории, ни бремя многих почётных званий не изменили скромного и обаятельного облика композитора Елены Гохман, её всегда внимательно-дружественного отношения к студентам и коллегам. Радостно сознавать, что среди нас живёт и светит такой редкостный человек – музыкант от Бога!»

Эти строки были написаны мною пять лет назад, к 70-летию Елены Владимировны. Тогда ещё ничто не предвещало столь неожиданного расставания с ней. Невосполнимость этой утраты в консерватории будет ощущаться всегда. Талант и совесть подлинного музыканта, беззаветно и бескомпромиссно служившего своему предназначению, свет человечности, доброжелательности и вместе с тем неподдельная тревога за всё, что может навредить творческой атмосфере консерватории, «неслыханная простота», чистота и целомудрие – все эти раритетные слагаемые души Елены Владимировны останутся лучшим камертоном наших мыслей и дел.

В разные годы мне посчастливилось быть одной из первых исполнительниц камерных инструментальных и вокальных сочинений композитора, премьеры которых состоялись в Большом зале Саратовской консерватории, на радио и телевидении. Моими партнёрами были лучшие музыканты Саратова, безотказно откликнувшиеся на предложение впервые озвучить прекрасную музыку Е.Гохман. Среди них – великолепная скрипачка, доцент Татьяна Сандлер, профессора Саратовской консерватории – заслуженный деятель искусств РФ Лев Иванов, заслуженный артист РФ Евгений Балашов, Анатолий Григорьев. Как яркие праздники, запомнились мне репетиции и первое исполнение камерной оратории «Испанские мадригалы» на стихи Федерико Гарсиа Лорки (дирижёр Владимир Игнатьев) и вокально-симфонической фрески «Баррикады» под управлением Мурада Аннамамедова. В каждом из этих сочинений автор поручил роялю яркую цементирующую роль.

В фортепианном дуэте «Мадригалов» моим партнёром была Валентина Дубасова, в оркестре солировал на флейте и гитаре талантливый Евгений Марахтанов, а роскошный голос народной артистки РФ Валентины Барановой, в ту пору ещё совсем молодой, безусловно, определил атмосферу этого красочного испанского музыкального действия. Кстати, замечу, что музыка Елены Гохман часто проклады-

вала дорогу к известности, к большой сцене многим начинающим певцам, приглашённым композитором для первого исполнения, как говорится, со студенческой скамьи.

В репетиционной работе Елена Владимировна всегда была доброжелательна и потрясающе терпелива к промахам и осечкам, одобрительно принимая всё, что получалось в тот момент, но когда она сама садилась за рояль, сразу становились очевидными те горизонты и глубины сочинения, до которых ещё не дотянулись исполнители. Слушая её, оставалось только сокрушаться, что природа не позволила ей стать настоящей пианисткой, способной публично исполнять свои сочинения. И не только свои. Вспоминая нежное воздушное туше Елены Владимировны, её одухотворённую страстную интонацию, невольно думалось, как прекрасно она могла бы интерпретировать своих любимых Моцарта, Шуберта, Шумана, Глинку...

Вокальная музыка Е.В.Гохман – особый, на мой взгляд, наиболее сокровенный «остров сокровищ» композитора, отмеченный высочайшим вкусом в выборе поэтического материала. Вокальные циклы на стихи поэтов Возрождения, Бёрнса, Хикмета, Ахматовой, Цветаевой можно считать классикой, обогатившей концертный репертуар певцов.

С любовью и благодарностью вспоминаю тех, кто разделил со мной радость первого исполнения многих из этих сочинений – народную артистку СССР Ольгу Бардину, заслуженную артистку России Наталью Пустовую и профессора, народную артистку России Наталью Тарасову.

Не случайно именно вокальная музыка Елены Владимировны стала визитной карточкой композитора во многих гастрольных концертах. По сей день испытываю чувство гордости за своего друга, за тот искренний восторг и удивление, который вызывали её прекрасные сочинения у слушателей далеко за пределами нашего города, особенно в Москве. Одно из первых выступлений в столице состоялось в 1966 году в Доме актёра на Пушкинской площади. В сольном концерте солистки саратовской оперы Ольги Бардиной программа первого отделения была посвящена музыке советских композиторов. Мы исполнили с ней «Гадкого утёнка» С.Прокофьева и новые вокальные циклы – М.Таривердиева на стихи Б.Ахмадулиной и Елены Владимировны Гохман на стихи Н.Хикмета. Этот контекст имён лишь подчеркнул настоящий успех музыки молодого саратовского композитора у московской публики. Особенно дороги были отзывы

профессионалов. Запомнились добрые слова знаменитой певицы Ирымы Яунзен, высоко оценившей и музыку Елены Владимировны, и энтузиазм исполнителей.

Следующее выступление в Москве состоялось в 1978 году в рамках отчётного концерта саратовцев – О.Моралёва, Е.Гохман и А.Бренинга во Всесоюзном доме композиторов. В тот вечер исполнялся вокальный цикл Елены Гохман на стихи поэтов Возрождения. Моими партнёрами были прекрасная камерная певица, солистка филармонии Наталья Пустовая (позднее солистка Большого театра СССР) и флейтист Евгений Балашов. Эта лаконично «оркестрованная» вокальная сюита, удивительно точно передающая интонационную атмосферу эпохи, оставила неизгладимое впечатление и вскоре была опубликована московским издательством «Композитор».

Поэтическое слово Марины Цветаевой обрело неповторимый интонационный облик в вокальном цикле Елены Гохман «Бессонница», поистине совершенном по высоте и силе духовного воздействия. Участие изумительной певицы Натальи Тарасовой в исполнительской судьбе этого сочинения, её настоящий артистизм, глубина чувства и понимания заслуживают особого рассказа. Мне хотелось бы вспомнить одно из самых экстремальных по обстоятельствам исполнений «Бессонницы» в Харьковском институте искусств на творческой встрече саратовских композиторов с украинскими коллегами. В этой гастрольной поездке мне пришлось заменить внезапно заболевшего партнёра певицы, а заодно и музыковеда А.И.Демченко, который должен был представить всех участников нашего «десанта».

Поезд до Харькова шёл более суток. Помню, как мы с Наташей Тарасовой, сидя друг против друга, репетировали: она – напевая вполголоса, я – следя глазами по нотам и попутно продумывая аппликатуру. В импровизационной, непредсказуемо нервной стилистике этого трагического цикла с его задыхающимися ритмами, цезурами, динамическими контрастами, речитативами существование в ансамбле, особенно на сцене, даётся только смелым и чувствующим друг друга музыкантам. Но в том концерте 1990 года непростые «предлагаемые обстоятельства» и наша с Натальей Тарасовой обоюдная влюблённость в музыку Елены Гохман придали особую одухотворённость и драматизм исполнению «Бессонницы». Этот цикл имел у харьковской публики оглушительный успех. Помню, как за кулисы буквально ворвалась толпа восторженных студентов-вокалистов...

Превосходное исполнение «Бессонницы» Натальей Тарасовой в ансамбле с профессором Анатолием Скрипаем во Всесоюзном доме композиторов в Москве послужило одним из убедительных аргументов для присуждения Елене Владимировне Гохман Государственной премии РФ. На этом вечере в присутствии авторитетного жюри – московских композиторов и музыковедов – прозвучали также её новые инструментальные сочинения: «Семь эскизов» для фортепиано (А.Скрипай) и яркая, гармонически терпкая Соната для альты и фортепиано (А.Григорьев и Т.Кан).

Годы, дни и часы, проведённые рядом с Еленой Владимировной, благодарно вспоминаю, как наивысшую радость, а её музыку как залог неисчерпаемого дальнейшего общения, как и звуки её голоса, которые всегда бережно храню в душе.

Т.Кан

Вспоминая о хормейстерской работе в произведениях крупной формы (масштабные оратории «Ave Maria» и «Сумерки»), хочется рассказать о небольших, но не менее интересных хоровых произведениях, написанных Е.В.Гохман. Это детские песни и хоры. В них так же ярко проявились её уникальное мастерство, удивительная простота музыкального языка, сочетающиеся с режиссёрской изобретательностью, её юмор, желание пошутить и повеселиться с ребятами, участвующими в творческом процессе.

Таковы «Котята» – песенка для малышей на стихи С.Михалкова. В рекомендациях для исполнителя автор пишет: «Пение может сопровождаться движением – игрой, в которой как бы принимают участие действующие лица данной сценки – пять котят». При всей кажущейся простоте песня содержит ряд вокально-хоровых трудностей. Необходимо чтобы дети имели достаточно широкий голосовой диапазон (больше октавы) и хороший слух, так как в сопровождении партия хора не дублируется. Сочетание вокала и элементов хореографии также представляют определённую сложность. Песня «Котята» была исполнена подготовительным хором ДМШ № 21 в школьном концерте (дирижёр А.Цапкова, концертмейстер Т.Иванаева).



С внучатой племянницей

«Детскую» линию творчества Е.В.Гохман дополняет Сюита из шести песен «В зоопарке» на слова Ю.Яковлева. Дети с большим интересом исполняют музыку Елены Владимировны. Каждая песня, как живописная картинка, выразительно, и вместе с тем просто изображает своих персонажей – зрителя зоопарка, петуха, бегемотика. Несмотря на то, что цикл был написан в 1975 году, музыка по-прежнему звучит свежо и современно. Цикл был исполнен в концерте памяти Е.В.Гохман 15 ноября 2010 года в Доме работников искусств детьми подготовительного и старшего хора ДМШ № 21 (руководители Г.Баширова, А.Цапкова, концертмейстер Т.Иванаева).

Для детского хора был написан цикл «Времена года» на стихи Ю.Филимонова. Сочинение состоит из четырёх хоров, разнообразных по содержанию, характеру и средствам музыкальной выразительности.

№ 1 «Весна» – радостная сценка пробуждающейся природы. Несложная хоровая партия звучит на фоне повторяющихся фортепианных аккордов, рисующих стремительно сбегаящие к реке ручейки.

№ 2 «Лесной барабан» – живописная сценка, изображающая поход детей в лес. Композитор использует в этом номере ударный инструмент – коробочку, которая очень освежает и оживляет хор. Но в пьесе немало сложных исполнительских приёмов, которые требуют от певцов определённого профессионализма – хорошей вокальной подготовки и умения слушать друг друга. Хоровая сценка усложнена

диалогом коротких хоровых фраз и фортепианных «реплик», в котором Елена Владимировна использует приёмы имитационной полифонии.

№ 3 «Осенняя песенка» – написана в двухчастной репризной форме. Здесь используются приёмы подголосочной и имитационной полифонии; в конце первой части звучит канон.

№ 4 «Идёт зима» – жизнерадостный, стремительный по характеру номер, написанный в миксолидийском ладу. В этом хоровом номере прослеживается любовь Е.В.Гохман к параллельным трезвучиям и октавам – характерному элементу стиля композитора.

Цикл «Времена года» был исполнен старшим хором ДМШ № 10 в Малом зале Саратовской консерватории им. Л.В.Собинова в 2006 году.

В заключении хочется отметить, что знакомство подрастающего поколения музыкантов (учащихся музыкальных школ, училища и консерватории) с произведениями Е.В.Гохман, общение с ней в процессе работы над ними сделало ребят намного богаче духовно и дало многим из них путёвку в жизнь.

Студенты и школьники прошедшие через «школу пения» Е.В.Гохман, сейчас, помимо своих основных занятий, поют в разных хорах – церковных и светских – и с благодарностью вспоминают годы больших премьер композитора.

М.Цапкова

Оратория «Сумерки»

В феврале 2010 года состоялся последний концерт с участием Елены Владимировны Гохман. Наш журнал откликнулся на это событие большой серией материалов, которые были опубликованы в предыдущих выпусках № 13 (апрель 2010 г.) и № 14 (май 2010 г.). Мы дополняем этот выпуск двумя откликами студентов.



Афиша

Название этого сочинения Е.В.Гохман «Сумерки» и его жанровое определение «медитации» вызывают неопределенные романтические видения и ассоциации с романсовой лирикой XIX века. Но ничего сентиментального нет в этой глубокой, серьезной музыке, основная идея которой – размышление о судьбе человеческой и о том пути, который мы, люди, избрали на земле. Что ждет нас в конце его? Сумерки... Сумерки для целого мира, ибо уходя, мы оставляем за собой только холодную темную планету, где пусто и страшно.

Конец Елена Владимировна видит в дыму заводов и фабрик, в отравленном ядовитыми отходами воздухе, в смертельно небрежном отношении к природе. Может ли человек, разрушающий мир, в котором живет, быть внутренне чистым, способен ли он создавать, и самое главное – осталось ли у него время всё изменить? Мысли композитора нашли отклик в произведениях Антона Павловича Чехова – любимого писателя Елены Владимировны. Однако писатель и музыкант по-разному ответили на последний вопрос. Ни единого обнадеживающего слова не нашла я в текстах «Чайки» и «Дяди Вани». «Мы

отдохнем», – сказала Соня, имея в виду лучший из миров. «Мы отдохнем» – вздохнул хор, и через музыку я почувствовала уверенность композитора в том, что жизнь возможна.

Сумерки – это не просто наше будущее. Это реальность, в которой мы на многое привыкли закрывать глаза. Смешение света и тьмы, где вещи потеряли свою однозначность и уже нельзя различить, что хорошо, а что плохо. Но после сумерек всегда восходит солнце. Вот только чтобы его дождаться, нам, людям, еще предстоит многое в себе изменить. И как бы ни было трудно, помнить, что самый темный час – перед рассветом.

Но неужели за понимание, как прекрасна жизнь, стоит вставлять на грань ее потери, и платить за свой опыт самой высокой ценой?..

Е. Бубнова

«Страшно... Холодно... Пусто...» Эти слова, принадлежащие Антону Павловичу Чехову, надолго остались в моей душе и памяти после концерта, на котором прозвучало сочинение Елены Владимировны Еохман «Сумерки». Это вокально-симфоническое произведение в тот вечер никого не оставило равнодушным. Здесь воплотились тревожные мысли, которые волнуют каждого – мысли о нашей настоящей и будущей жизни, о человеке и его необдуманных поступках.

В качестве словесного текста в «Сумерках» композитор использовала выдержки из сочинений А.П.Чехова («Дядя Ваня», «Чайка» и «Без названия»): «Человек разрушает все, не думая о завтрашнем дне. Надо быть безрассудным варваром, чтобы разрушать то, чего мы не можем создать...». Эти слова писатель высказал в пору, когда уходил век старый, XIX-й, и наступал век новый, XX-й, а вместе с ним – предчувствия, размышления о судьбе человека, живущего в мире тревог и катастроф. Идеи Чехова оказались очень близки Елене Владимировне, так же пережившей смену веков, настроений. В этом сочинении подняты как никогда актуальные сегодня темы жестокости, разобщенности людей, страха перед завтрашним днем.

При самом общем взгляде на «Сумерки» можно сказать, что здесь царит пессимистический настрой: страх, ощущение одиночества, духовной смерти человека. Но на самом деле в этом сочинении есть и светлые страницы – это жизнь, счастье каждого нового дня, когда «воздух наполняется звуками радости». Так начинается произведение. Его музыка прекрасна, наполнена мелодичностью, выразительностью, искренностью, первозданной чистотой...

Смысловая двойственность – тьма-свет – выражена в самом названии сочинения Елены Владимировны, потому что сумерки – это время, когда солнце еще находится за горизонтом и невидимо, но уже видны признаки рассвета. В этом смысле многое становится понятным, в том числе и использование в сочинении литургических текстов «Аллилуйя» и «Dies irae». Первый олицетворяет свет и радость, второй – страх, гнев, смерть. В коде, после долгих и мучительных размышлений, наступает просветление – это рассвет, который непременно настанет, и мы понимаем, что все же есть надежда на светлое будущее. Но возникает вопрос: где «мы отдохнем» – на земле или только на небесах?

Е.Дрынкина

Вечера памяти Елены Владимировны Гохман



Большой зал консерватории

Ещё свежи в памяти печальные события сентября, когда Саратов прощался с нашим выдающимся композитором. И тогда же были задуманы посвящённые ей вечера.

Один из них состоялся в Доме работников искусств. Инициаторы этого вечера позаботились обо всём: и хроника жизни Елены Владимировны, воспроизводимая путём проецирования на большом экране обширной серии фотографий, и напоминание о состоявшихся в разные годы авторских концертах и спектаклях (посредством ис-

пользования фрагментов видео- и звукозаписи), и воспоминания тех, кому довелось быть исполнителем её музыки, и, конечно же, сама музыка.

Небольшой зал Дома работников искусств предполагает исполнение камерных сочинений, и именно они были включены в концертную программу этого вечера: музыка для фортепиано, вокальные произведения, детские хоры, вокально-инструментальные ансамбли и т.д. Настоящим сюрпризом оказалась премьера последнего законченного сочинения Елены Владимировны – «Воспоминание о вальсе» для фортепиано и нескольких инструментов, написанное по просьбе саратовского пианиста Тамаза Джегнадзе и специально для него.

Второй вечер прошёл в Большом зале консерватории и, словно отвечая размерам этого помещения, отличался размахом и монументальностью. Поскольку он проводился как открытое заседание Учёного совета консерватории и Саратовской организации Союза композиторов России, соответственно прозвучали вступительные слова народных артистов России ректора консерватории Л.И.Шугома и председателя правления Саратовской композиторской организации Е.М.Бикташева, к которым присоединился министр Саратовской области В.Н.Синюков.



Л.И.Шугом



Е.М.Бикташев



Министр культуры Саратовской области В.Н.Синюков



А.И.Демченко

Затем состоялась презентация книги «Избранные страницы творчества Елены Гохман», изданная при финансовой поддержке Министерства культуры Саратовской области именно к этому дню, и двух больших нотных изданий, только что опубликованных в Москве: «Вокальные циклы Елены Гохман» и оратория «Ave Maria».

После этой торжественной «увертюры» на сцене остались два большие коллектива: Саратовский губернский театр хоровой музыки и симфонический оркестр Саратовской консерватории, исполнившие духовные песнопения «И дам ему звезду утреннюю...» и сюиту «Четыре сцены из балета "Гойя"» (дирижёр Александр Занорин).

Эта концертная программа была задумана ещё при жизни Елены Владимировны и планировалась к исполнению в день её рождения, 29 ноября. Всё произошло именно так, но, к сожалению, без её участия, и превратилось в вечер памяти. По замыслу консерваторцев, в последующие годы каждое 29 ноября в Большом зале будет проходить очередной концерт из её произведений. Предусматривается также издание всех наиболее значительных сочинений, публикация в Москве посвящённой ей монографии, а также создание всеобъемлющего сайта, содержащего каталог произведений и публикаций о творчестве, нот и звукозаписей.

Будем надеяться, что прошедшие вечера памяти Елены Владимировны Гохман станут точкой отсчёта увековечивания её творчества. И уже в ближайшее время после них мы стали свидетелями целого ряда соответствующих акций. В Москве в рамках X съезда Союза композиторов России состоялся концерт с исполнением её хоровых произведений. Восьмой по счёту Всероссийский конкурс молодых композиторов был посвящён её памяти. На прошедшей в Саратовской консерватории Всероссийской научной конференции в отдельный раздел были выделены доклады, обращённые к её наследию. И, разумеется, череда статей в местной и общероссийской прессе.

Редколлегия журнала «Камертон»

29 ноября 2010 года в Большом зале Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова состоялось открытое заседание Учёного совета Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова, посвящённое 75-летию со дня рождения лауреата Государственной премии РФ, заслуженного деятеля искусства России, профессора Елены Владимировны Гохман. К сожалению, Елена Владимировна не дожила до этого дня, но огромное количество цветов, возложенных к её портрету на сцене Большого зала, говорит о том, что люди не забыли её, они любят и помнят её.

В этот вечер было сказано много прекрасных и тёплых слов о Елене Владимировне, её творческой и педагогической деятельности. Выступили председатель Учёного совета, ректор СГК, народный артист России Лев Исаевич Шугом, министр культуры Саратовской области Владимир Николаевич Синюков, секретарь Союза композиторов России, председатель Саратовской композиторской организации, народный артист России Евгений Михайлович Бикташев.

Заслуженный деятель искусств, доктор искусствоведения, профессор Александр Иванович Демченко представил изданные в Москве к юбилею композитора сборник её вокальных циклов, партитуру библейских фресок для солистов хора и оркестра «Ave Maria» и рассказал о своей новой книге «Избранные страницы творчества Елены Гохман», также посвящённой 75-летию со дня рождения Елены Владимировны.

Затем слово было передано прекрасной и вдохновенной музыке. Прозвучали духовные песнопения для мужского хора и камерного оркестра «И дам ему звезду утреннюю...» – последнее крупное вокально-симфоническое сочинение Елены Владимировны. Написано и впервые исполнено оно было в 2005 году. На этот раз слушателям была представлена новая редакция автора. Композитор размышляет здесь о смысле жизни, о раскаянии человека за свои деяния. И поэтому не случаен выбор текста – это избранные строки из православных канонических песнопений, псалмов Давида и «Откровения Иоанна Богослова».

В произведении можно выделить три крупных раздела. Первый открывается торжественным вступлением, которое предваряет молитву. Человек взывает к Богу о помощи и защите.

*К Тебе, Господи, возношу душу мою.
Призри на меня и помилуй меня,
Ибо я одинок и угнетён...
Выведи меня из бед моих...
Выведи из печали душу мою.
Услышь меня, Господи,
Спаси, Господи,
Спаси меня.*

Человек ещё не понимает, почему Господь отвернулся от него.

*Зачем, Господи, отвергаешь Ты душу мою,
Отвращаешь лице Твое от меня.*

Следующий раздел рассказывает о безнравственности людей, их неразумии и грехах, за которые придётся расплачиваться:

*Ложь говорит каждый своему ближнему,
Уста льстивы...
Обрушились народы в яму, которую выкопали.
В сети, которую скрыли они, запуталась нога их.
И не раскаялись они в делах рук своих.
И не раскаялись они в убийствах своих.
Помрачилось солнце и воздух,
небо скрылось, и звёзды небесные пали на землю,
Ибо пришёл великий день гнева Его.*

Смысл последнего раздела оратории в раскаянии человека, в искуплении грехов, в его единении с Богом.

*Се, стою у двери и стучу;
Если кто услышит голос Мой и отворит дверь,
Войду к нему и буду вечерять с ним, и он со Мной...
И дам ему звезду утреннюю.*

Несмотря ни на что, композитор видит в человеке доброе, глубоко сочувствует ему, с болью в сердце говорит о тех, кто сбился с пути истинного. В этом художественное кредо автора и безусловный гуманизм её этической позиции. Произведение пробуждает надежду, дарит свет, духовное обновление, веру в будущее.

*В грядущий день будет уничтожена нечестивость земли.
И смерти не будет уже, ни плача, ни болезни уже не будет,
Ибо прежнее прошло.*

Духовные песнопения прозвучали в исполнении мужского хора «VICTORIA» (художественный руководитель – заслуженный деятель искусств России, профессор Людмила Лицова, хормейстер – Александр Балашов) и студенческого симфонического оркестра Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова (художественный руководитель – Медет Тургумбаев, дирижёр – Александр Занорин).

В.Жалнин, К.Бурень
(Саратовский областной колледж искусств,
III курс, теория музыки)

***Саратовский областной колледж искусств –
студенты II курса***

Как только вступает мужской хор, чувствуешь присутствие чего-то священного, словно переносишься в церковь, причастие к чему-то таинственному, высшему, далёкому от мирских проблем, что усиливается звоном колоколов.

Не все слова поющих были отчётливо понятны и разборчивы, но, как мне кажется, это и не обязательно, так как важнее уловить невероятно сильную волну музыки, вокала, энергетики и полностью слиться с этим, погрузиться в свои мысли. Для меня это, в первую очередь, ощущение тоски, чего-то упущенного из жизни, с другой стороны – ощущение чего-то неизведанного, тихого счастья.

Е. Чулина, эстрадный вокал

С самого первого удара колокола, с первой реплики хора ты начинаешь молиться, идёт поток мыслей. Это произведение заставляет задуматься о жизни, о её смысле, пробуждает совесть, зовёт куда-то...

Меня поражают использованные композитором выразительные средства. Насколько всё точно, глубоко, объёмно передаёт Е.Гохман. Вместе со всем беспокойством, невероятной напряжённостью и рождающимся чувством страха, произведение оптимистичное – опять же, как всякая молитва. От его завершения становится очень светло, радостно... Жаль, что мы потеряли такое сокровище, как Елену Гохман. Царствие ей небесное!

М. Сотова, дирижёрско-хоровое отделение

Музыка замечательная, при её прослушивании пробегают мурашки – столько различных эмоций в одном произведении я никогда не получала. Это прекрасно, что такая серьёзная, глубокая музыка создавалась в наше время.

Я. Безобразова, дирижёрско-хоровое отделение

В современном мире люди стали забывать Бога. Они стали путать добро и зло, совершать ужасные вещи. Такие произведения, как «И дам ему звезду утреннюю...», должны заставить задуматься о своём поведении, помочь переосмыслить своё видение мира. Эта музыка

раскрывает весь ужас происходящего, но в то же время даёт надежду на будущее. Стоит лишь попросить прощения, раскаяться и измениться.

Композитор, которая писала такую музыку, конечно же, очень остро ощущала нехватку доброты, сочувствия к ближнему. Через свои произведения Е.В.Гохман пыталась донести это, и у неё это прекрасно получалось. Её музыка поражает и восхищает меня. Нужно гордиться такими земляками, как Е.В.Гохман.

А.Косенко, вокальное отделение

Всё больше знакомясь с творчеством Елены Владимировны Гохман, раскрываешь его необыкновенную многогранность. Это мы находим и в духовных песнопениях «И дам ему звезду утреннюю...». Я слушаю их в третий раз, и во мне пробуждаются всё новые и новые чувства. Вся человеческая жизнь предстаёт в этом произведении: страдания, боль, плач. В иные моменты даже слёзы наворачиваются, а в конце чувствуешь отдохновение, покой. Невольно начинаешь задумываться о смысле жизни, о предназначении человека.

Глядя на портрет Елены Владимировны, который находился на сцене, думаешь: как, на вид такая хрупкая женщина, написала столь грандиозное произведение. Думаю, у неё было очень глубокое, тонкое понимание всего в этом мире.

А.Ессен, фортепианное отделение

Эта музыка, по моему мнению, как бы не от мира сего – возвышенная, величественная, божественная. Никогда ещё я не слышала столь масштабной, духовно чистой музыки.

А.Кофтунова, фортепианное отделение

После прослушивания этого произведения хочется жить, осмысливая каждое своё действие, каждое слово, каждый поступок.

М.Семёнова, фортепианное отделение

Считаю, что Е.Гохман – удивительный композитор. На этом концерте я услышала её музыку впервые. Её творчество показалось мне необыкновенным. «И дам ему звезду утреннюю...» – очень проникновенное произведение, и его завершение просто потрясающее. Я считаю, что Елена Владимировна – необыкновенно талантливый

композитор и думаю, никто из слушателей концерта, не остался равнодушным к её творчеству.

С.Алёшина, дирижёрско-хоровое отделение



Исполнители. Дирижер А.Г. Занорин

*Саратовская государственная консерватория –
студенты IV курса*

Мне хотелось бы начать с благодарственных слов. Большое спасибо Елене Владимировне за то, что у нас была и есть возможность слушать и играть её музыку, которая не может оставить человека равнодушным. Это сложное, очень необычное сочинение. В нём чувствуется внутренняя боль, сильнейшее переживание. Каждая нота пропущена через сердце.

Е.Ханкова, кафедра струнных инструментов

Все произведения Елены Владимировны Гохман обладают уникальной выразительностью. Это выражается в звуке, в тембре, в характере звучания и в тексте. И это произведение не является исключением. Ей удавалось удивительным образом переносить человеческие порывы, страдания, помыслы, земной путь человека в музыкальные образы. Её музыка настолько проникновенна, что иной раз нет надобности читать какую-либо литературу, чтобы понять, о чём

произведение. Его просто слушаешь и понимаешь. Закрываешь глаза, и перед тобой возникает картина происходящего.

При прослушивании оратории «И дам ему звезду утреннюю...» представляется душевная мольба грешника, который прожил свою жизнь недостойно и, раскаявшись, осознав всё, пустился в скитания, может быть, ушёл в монастырь. Его молитва меняется в своих гранях. В начале произведения это просьба, которая раздаётся тихим эхом по монастырским стенам, в середине – это рыдание, а в конце – требование.

В своей молитве он сначала просит за себя, о прощении его грехов, просит Господа принять его «во царствие свое». В середине произведения, его молитва уже содержит просьбу за всех грешников. Он как бы оправдывает их перед Богом: «Господи, прости их, они слепы, немые, глухи, даруй им просветление души». В конце же молитва уже содержит просьбу за всех людей и за себя: «Ты веди меня, Господи, не отврати взор свой от меня, ибо уповаю на тебя милостивого, на твое прощение».

Грешник молится, но Господь его не слышит. И от этого в музыке накапливается напряжение, которое нарастает к середине произведения. И когда грешник, ещё непрощённый, умирает, наступает ложный катарсис, ложное просветление, на смену которому приходит ещё большее напряжение. Для человека наступает Судный день. Его душа несётся к небу, к Господу, где он попадает в чистилище, а там страх, крики, разрушение, ужас. И душа человека наконец предстаёт перед вратами Божьими, она получает прощение от Бога и попадает в рай.

После стихийного хаоса, звучащего в оркестре, наступает просветление, катарсис, очищение. Душу человеческую встречают ангелы. Грешник благодарит Господа, он рад, что остался услышанным. Рисуетесь долгое вознесение грешного в рай. Нет смерти, есть вечная жизнь. Заканчивается произведение колокольным перезвоном и ангельским пением, тем самым вселяя надежду в будущее.

А. Селезнёва, кафедра хорового дирижирования

Это, пожалуй, одно из самых сложных произведений, которые мне довелось исполнять. Постоянные переменные размеры - так что поначалу, увидев ноты, не верил, что смогу сыграть, но, приступив к репетициям понял, как я ошибался. Сложная по написанию, музыка оказалась легко запоминаемой, а для меня, как для ударника, переменные размеры было не так уж сложно высчитать. Само произведе-

ние произвело ошеломляющее впечатление! Оно ещё долго, я чувствую, будет заставлять меня задумываться о своей жизни. Мне кажется, сейчас очень нужны такие композиторы, которые так бы чувствовали жизнь и так бы жили искусством.

А.Алексеев, кафедра духовых и ударных инструментов

Эта трёхчастная композиция, идущая на одном дыхании, поражает слушателя каким-то удивительным эффектом стереозвучания. Мужской хор, как основополагающий самобытный пласт всего хорошего искусства, представлен в этом сочинении Елены Владимировны в качестве души человеческой, то терзающейся в агонии, то покаянной и смиренной.

В первом разделе человек, поведав о всех горестях земной жизни, взывает Господа внять молитве его: «Услышь, Господи, слова мои... не отвори лица Твоего от меня... спаси меня». Следующий раздел возвещает о смятении души человеческой, о её греховности, за которую грозит ей кара небесная: «И омрачилось солнце и воздух, и небо скрылось ... Ибо пришел великий день гнева его». Вся палитра симфонического оркестра невероятно красочно расцветчивает эту картину Страшного суда: терпкие секундовые созвучия струнных инструментов заставляют волноваться и переживать, соло виолончели воспринимается как ясный голос души человеческой, а литавры – как страшный набат судьбы.

Воспринимая эту музыку, чувствуешь боль и страдание всего человечества, и в конечном итоге – благодатное спасение и очищение («И смерти не будет уже, и болезни не будет, ибо прежнее прошло»), которое грядёт только тому, кто способен подняться над греховным бытием.

И.Зорова, кафедра хорового дирижирования

В этом грандиозном по своему содержанию произведении передаются различные состояния – от трагического до светлого, передаются как земные чувства человека, так и нечто запредельное, неземное. Разнообразные и развитые партии солистов, хора и оркестра делают музыку яркой и незабываемой. Особую, незабываемую красоту данному произведению приносит звучание знаменного распева, который предстаёт в различном звучании и в различных оттенках.

Это произведение Е.Гохман не может оставить равнодушным ни одного слушателя. Его звучание завораживает, и сидящие в зале про-

ходят вместе с музыкой большой жизненный путь, переживая всё то, о чём хотела сказать композитор.

Е. Селезнёв, кафедра хорового дирижирования

«И дам ему звезду утреннюю...» – необычное музыкальное сочинение. Необычно оно прежде всего энергетическим посылом, завораживающим слушателя с первых звуков колокольного перезвона, унисонного звучания мужского хора, необычно сочетанием строгости и простоты с современностью музыкального языка.

Выбор именно мужского хора не случаен. Хоровая ткань создаёт впечатление строгого григорианского или знаменного пения, но, в то же время, расслаиваясь в многоголосии, становится выражением не столько отстранённой молитвы, сколько состояний души человеческой.

Поражает простота и выразительность мелодики. Редко в современной музыке встретишь такой необычайный мелодизм, затрагивающий самые тонкие струны души. Эти мелодии моментально ложатся на слух. Но, при всей простоте, сочетаясь, перекликаясь между собой, эти простые мелодические попевки соединяются в сложнейшую музыкальную ткань.

Кластерные наслоения, ударные в соединении с унисоном мужского хора, резкие обрывы звучности, секундовые созвучия струнных – все эти приёмы держат слушателя в постоянном эмоциональном напряжении. Стаккатные реплики хора, «воплё» колокола на фоне сложной ткани оркестра создают ощущение нарастающего ужаса перед катастрофой: «Омрачилось солнце и воздух, и небо... И пришёл великий День Гнева».

При прослушивании катарсического эпизода «Не будет смерти и плача, и болезни не будет, ибо прежнее прошло» возникает параллель с подобным эпизодом в предыдущей оратории Елены Владимировны – «Сумерки». Это состояние очищения души чувствуешь почти физически.

Произведение в целом, на мой взгляд, не навязывает слушателю какой-либо идеи. Оно проникает во внутренний мир и заставляет задуматься не только о всечеловеческих ценностях, но и о личной внутренней душевной боли. У каждого человека она своя. Эта музыка своей энергетической силой, а также силой слова, просто выворачивает душу наизнанку.

С. Мальцева, кафедра хорового дирижирования

В последние годы жизни Елена Владимировна часто обращалась к библейской тематике, о чём свидетельствует и такое произведение, как «И дам ему звезду утреннюю...» И я думаю, это произведение написано не случайно в поздний период её творчества. Чем старше, опытнее становится человек, тем он чаще задумывается о бренности бытия и тем чаще обращается к Господу. Ведь именно с обращения к Богу начинается это сочинение: «Услышь, Господи, слова мои». Оно начинается как молитва, как просьба. Удары колоколов подчёркивают что-то сокровенное, не предназначенное для всех.

Часто Елена Владимировна использует неполное звучание оркестра, выделяет солистов-инструменталистов. Например, соло виолончели. Так одинокий голос в этом большом мире стремится к Господу и обращается к нему. Также и соло флейты свидетельствует о чём-то высоком, чистом, непорочном, и ты как бы отрешаешься от всех земных проблем и начинаешь задаваться извечными вопросами: кто я? зачем я здесь? С этими вопросами ты обращаешься к Господу, в надежде, что он поможет обрести себя, понять и найти свой путь в жизни.

Когда в жизни нашей случается что-то непоправимое, мы думаем, что Господь отверг нас, отвернулся. Но это не так. Он даёт нам испытание. А через испытания мы обязательно придём к спасению нашей души (то, что мы слышим в партии хора – «Услышь, спаси»),

В зрелом возрасте люди часто задумываются о смерти. Эти мысли можно услышать и в оратории «И дам ему звезду утреннюю...». Но вместе с этим мы ощущаем желание жить ежечасно, ежесекундно. Вся музыка как бы пронизана этим желанием. «И смерти не будет уже» – душа будет жить вечно!

Е.Бокова, кафедра духовых и ударных инструментов

Это произведение даёт слушателям заряд чего-то доброго, светлого и вселяет надежду тем людям, у которых её уже не осталось. Надежду на долгое счастливое будущее, несмотря на все невзгоды, взлёты и падения в жизни человека.

Я слушаю это сочинение уже в третий раз, и с каждым разом всё больше проникаюсь его глубиной, наполненностью чувств. И с каждым прослушиванием я всё больше и больше влюбляюсь в него.

Б.Волков, кафедра духовых и ударных инструментов

«И дам ему звезду утреннюю ...» – это поиски внутренней гармонии в душе, вопросы, задаваемые уже не одно тысячелетие, это искренняя молитва, обращённая к Господу. Это понимание приближающейся катастрофы, если люди не обретут веры и любви, если не обличат грехи свои, если не выйдут на праведный путь.

Но каждый, кто размышляет, ищет истину, задаёт вопросы, обращается к Богу – найдёт то драгоценное, что искал. Тому будет подсказан путь истинный, тому откроется Божественная тайна и дана будет надежда. Кто откроет дверь своей души, своих принципов и убеждений, кто простит обиды и предательство, тот получит ту «утреннюю звезду», о которой говорится в Библии.

Постоянная смена размера (7/8, 11/16, 6/4 и т.д.), хроматизированные, диссонантные гармонии передают метания ищущей души, жаждущей любви и гармонии. Начальные размышления помогает передать соло виолончели, хор а капелла, неопределенность тональности и, напротив, последние страницы этого великого произведения пронизаны солнечным До мажором, нежным колыханием струнных, журчанием флейты и проникновенным голосом солиста. Всё растворяется в Божественном свете и ставит слушателя перед выбором: ответить на стук? отворить дверь? пустить любовь в дом? отказаться от обид? услышать Божественный голос?

М.Михайлова, кафедра духовых и ударных инструментов

Сочинение насквозь пронизано духовностью и даже религиозностью. С первых же звуков в сознании всплывают православные церкви и храмы, леса и поля русские. Звучание мужского хора ассоциируется с неким фундаментом, силой богатырской, опорой Руси... но в то же время с духом покаянности и самопожертвования народа во имя чего-то высшего. И тут же предчувствия опасностей, которые всегда сопутствуют жизни великой страны. И как реакция на них – кульминация на словах: «Услышь!» – это мольба уставшего и отчаявшегося народа, обращённая к Богу. А затем успокоение – народ вновь смиряется со своей судьбой, которая вся в воле Господа. И в конце произведения торжественный хор «Аллилуйя» с перезвоном колоколов восхваляет Бога и преданный ему народ.

И.Иванов, кафедра духовых и ударных инструментов

Произведение Е.Гохман «И дам ему звезду утреннюю...» вызвало во мне бурю разнообразных эмоций. Это произведение необычай-

ной душевной глубины. Как будто целая жизнь прошла за время его звучания. Мне кажется, что здесь происходит перерождение человека, трансформация его представлений об этом мире.

От мрачного «тёмного» начала через катастрофы и страдания всё приходит к свету и полёту души. В начале слышны сомнения и мучительные душевные метания, которые человек пытается преодолеть с помощью молитвы. Но внутреннее неблагополучие настолько велико, что человек может прийти к истине только через страдания.

И тогда наступает катарсис, ощущение вечности и абсолютной любви. Человек понимает иллюзорность всех земных ценностей, их ничтожность по сравнению с этим чувством. Становится возможной новая жизнь, впереди ещё будут испытания, но человек уже знает истину, и с этим знанием он преодолевает всё.

А. Михайлова, кафедра духовых и ударных инструментов

Лично на меня эти духовные песнопения произвели потрясающее впечатление. Конечно, в любом произведении можно найти что-то красивое, близкое тебе, но в этот раз я могла бы сравнить свои эмоции от сыгранного разве что с эмоциями от Девятой симфонии Бетховена.

Слушателю даётся возможность испытать всю здесь гамму эмоций, которая возможна. От горечи, передаваемой начальной частью произведения, от боли, которую испытывает Бог, глядя на своих погрязших в грехе детей, к всеобъемлющей радости, которую сулит нам в конце Иисус (на словах «Се стою у двери и стучу»).

Наивысший момент напряжения, мне кажется, приходится на фугато «И не раскаялись они» в середине произведения, а вслед за ним – и на вершину всего нагнетаемого напряжения («День Гнева»), символизирующая грядущий Страшный суд, Эта часть произведения с потрясающей красочностью, ужасающей правдивостью рисует картину гнева Божьего, который обрушится на человечество в Судный день.

Очень показательным мне представляется то, что именно это произведение оказалось одним из последних у Елены Владимировны. Это очень символично, ибо для верующего человека, каким она несомненно покинула этот мир, такой опус должен был стать подлинно великим окончанием жизни – как творческой, так и земной.

Пожалуй, единственным горьким моментом этого концерта стала невозможность лично выразить Елене Владимировне своё восхищение её музыкой. Хотя едва ли у меня хватило бы слов.

К. Крылатова, кафедра струнных инструментов



Большой зал консерватории. Участники концерта.

Эта музыка поражает своей глубиной и философским характером. Она обращена к важнейшей проблеме сегодняшней жизни, ко всему тому ужасу, который происходит в современном мире и в современном человеке. Но при всей катастрофичности, слышатся проблески надежды на то, что всё и вся может измениться в лучшую сторону.

К.Левинца, кафедра струнных инструментов

Музыка эта производит сильнейшее впечатление на того, кто хоть раз задумывался на сакральные темы, на душу, измученную философским вопросом: «Зачем мы приходим в этот мир?» Ответ на него дан в самом конце произведения. Перед нами истинный катарсис-очищение, избавление от всех страстей. Мажорная гармония – то, что будет после Второго Пришествия. «И смерти не будет уже, ни болезни» – картины райской жизни в воссоединении с Всевышним. «И дарован нам, Господи, живот вечный» – вот в такой надежде, в нашем христианском уповании на Господа. И «Звезда утренняя» – есть символ того, когда человечество проснётся и всё вновь оживёт в прекрасном райском мире.

М.Полякова, кафедра струнных инструментов

Я восприняла это произведение, как покаяние перед Богом. Мне кажется, что это больше чем то, что обозначено автором как *духовные песнопения*. Когда появляется тема со словами «Есть у них уста, но не говорят...», хочется плакать. Потому что, я думаю, речь идёт об умерших людях, которые, как мне кажется, стали ангелами. А те люди, которые остались на земле, грешат, всё больше гнева Бога.

И приходит время, когда наступает «День гнева», то есть очищение души через боль. Здесь музыка очень страшная, кажется, что тебя режут ножами (можно сказать, «рванный ритм» у первых скрипок и олицетворяет эти ножи). Тебя закручивает, как в водоворот, и выбраться оттуда ты уже не можешь. Но потом твоя душа освобождается и поднимается к небесам, где становится легко. И ты понимаешь: все мирские заботы – ничто по сравнению с чистой душой.

Очень глубокая музыка этого произведения даёт ещё большее понимание того, что я попыталась высказать. И мне кажется, если бы даже не было бы слов, всё равно было бы понятно, о чём идёт речь, настолько тонко Елена Владимировна показывает тёмные и светлые стороны мира.

Н. Семёнова, кафедра струнных инструментов



Авторский концерт, 2010 г.

Саратовская государственная консерватория – студенты IV курса отделения музыковедения

«Некоторые люди приходят в нашу жизнь, но быстро уходят. Но есть люди, которые оставляют след в наших сердцах, и мы уже становимся другими». Пожалуй, многие, кто пришёл 29 ноября 2010 года в Большой Зал СГК, согласятся с этим высказыванием. Елена Владимировна Гохман – удивительный человек, знакомство и общение с которой можно считать не просто необыкновенной удачей, но счастливой возможностью соприкоснуться с гением в истинном его понимании.

Совместное открытое заседание Ученого совета СГК и Союза композиторов должно было быть посвящено 75-летию юбилею Е.В.Гохман, но жизнь внесла свои коррективы. Никто не мог представить себе, что данное мероприятие станет вечером памяти композитора. Как часто бывает, что творчество музыканта начинают ценить уже после его смерти, однако произведения Е.В.Гохман не принадлежат к числу малоисполняемых сочинений. Большой Зал СГК неоднократно был свидетелем премьер её новых творений.

О её работе в нашем вузе, творческой деятельности, активном участии в Союзе композиторов говорили известные музыканты и деятели культуры: ректор СГК, профессор Л.И.Шугом, председатель Саратовской организации Союза композиторов Е.М.Бикташев, профессор А.И.Демченко и министр культуры Саратовской области В.Н.Синюков. В своей речи каждый из вышеперечисленных отмечал разные грани таланта Е.В.Гохман, её высокие человеческие качества, будь то доброжелательность, тонкий юмор и оптимизм, чуткость как педагога, поразительную работоспособность и преданность своему делу. Как сказал А.И.Демченко, есть три способа сохранить творческое наследие композитора: «слово о музыке» (статьи и книги, посвященные Е.В.Гохман), публикации её произведений и, конечно же, сама музыка в её живом исполнении.

В этот вечер публике были представлены два разноплановых произведения: одно из последних сочинений композитора – духовные песнопения для мужского хора и оркестра «И дам ему звезду утреннюю...» и сюита из известного уже многим балета «Гойя». Премьера духовных песнопений состоялась в 2005 г. Мне посчастливилось присутствовать на ней. Глубина текста, его актуальность и, конечно

же, сила музыки Елены Владимировны произвели на меня неизгладимое впечатление, которое с годами только усилилось. И в этот вечер, в исполнении мужского хора «Виктория» (рук. Л.А.Лицова) и студенческого симфонического оркестра СГК (рук. М.Б.Тургумбаев) духовное сочинение, я думаю, стало для кого-то таким же открытием и откровением, как когда-то для меня.

Трёхчастная композиция на избранные строки из псалмов Давида и «Откровения Иоанна Богослова» прозвучала на одном дыхании. Повествуя о сложном пути духовного восхождения человека, музыка буквально погружала нас в определённые состояния, помогала почувствовать силу и глубину, боль и радость, сопутствующие каждой из ступеней тернистой дороги. С замиранием сердца публика слушала исконно русское пение мужского хора а cappella, чередующееся с сольными партиями оркестровых инструментов: тембр виолончели, подобный голосу души, взывающей к Богу, или божественные звуки флейты как отголоски мира горнего. Уже здесь ощущалось обращение автора к православной стихии, её псалмодированию.

Следуя далее за музыкой, слушателям предстала апокалиптическая картина современного мира. Страх, отчаянье и невозможность что-либо изменить переданы с потрясающей осязаемостью и рельефностью: мощное звучание хора, диссонирующие созвучия у оркестра, обрывающиеся звенящей «тишиной» у струнных, постоянное нагнетание до предельных границ. Этот раздел – яркое подтверждение современной техники композиции.

Однако спасение всё же есть, оно открыто каждому, кто готов впустить в свою душу Бога. Именно это и слышится в завершающей части песнопений. Глубокий тембр баритона (А.Кошелев) призывает к спасению: «Се, стою у двери и стучу, если кто услышит голос мой и отворит дверь, войду к нему и буду вечерять с ним, а он со мной». Просветлённые, удивительно песенные интонации третьей части проникают в душу и заставляют поддаться этому катарсическому состоянию, впустить в себя надежду и божественный свет.

Второе произведение, исполненное в этот вечер также можно считать иллюстрацией сложного пути, который проходит в своих исканиях человек. Сюита по мотивам балета «Гойя» прозвучала в исполнении Губернского театра хоровой музыки (рук. Л.А.Лицова) и студенческого симфонического оркестра СГК. Произведение состоит из четырёх номеров. Можно сказать, что три главные образные сферы балета – любовь, фатум и искусство – отражены и в сюите.

В первом номере воедино сплелись лирика и драма, это любовь, обречённая на смерть. Тема смерти в её аллегорическом образе предстала и во второй части-песне на стихи Гарсиа Лорки «Ах, любовь». И если первый номер был чисто инструментальной пьесой, то здесь мы услышали замечательную партию тенора (А.Соколов). В этой музыке отражена боль героя от утраты любимых им людей. Третий номер – «Прощание» – запомнился драматизмом и включением в музыку известной католической секвенции «Dies Irae». Таким образом, мы за один вечер соприкоснулись с православной и католической культурами. Наконец последний номер сюиты – «Откровение», где к хору и оркестру присоединился орган (партия органа – Н.Гольфарб). В этой музыке отражены все три образа, которые воплощает в себе сам Гойя. Трогательная мелодия затихает, и мы слышим последний аккорд, потрясающий сонорный эффект которого как последний вздох человека, и в то же время, глубокое стремление жить, пройти весь тяжкий путь познания до конца.

В завершении хотелось бы отметить, что творчеству Е.В.Гохман были посвящены также и состоявшиеся в начале декабря в СГК Всероссийские научные чтения, в рамках которых многие могли познакомиться с музыкой композитора и услышать мнения людей, работавших с ней долгие годы. Елена Владимировна Гохман – музыкант, композитор, удостоенная Государственной премии и звания заслуженного деятеля искусств России. Однако это ничто по сравнению с тем знаком, которым её наградили свыше – знаком и даром творить и создавать музыку!

Ю.Медведева

29 ноября состоялся концерт, посвященный памяти замечательного композитора и удивительного человека – Елены Владимировны Гохман. Автору этих строк, как и всем музыковедам консерватории, необычайно повезло оказаться в числе ее студентов в курсе практических занятий по гармонии и получить ценнейшие знания о музыке «из первых уст», из «уст» композитора подлинной музыкантской и человеческой культуры. Елена Владимировна, словно нехотя, очень «скоро» говорила о том или ином музыкальном явлении, метко и емко характеризуя сторону композиторской техники, образность. И в такие моменты мы понимали, что язык вербальный – не тот язык, с помощью которого она так просто и ясно, по-моцартовски или по-глинкински (Моцарт и Глинка – два любимейших композитора Елены

Владимировны) каждый раз рассказывала о вечном и неизблемом. Поэтому, говоря в этих заметках о музыке Гохман, более всего хотелось бы сохранить дух музыки, ее метафизику.

На концерте прозвучали два сочинения, на первый взгляд, совершенно разные по звукописи, тематике и образам: сюита из балета «Гойя» и духовные песнопения для мужского хора и камерного оркестра «И дам ему звезду утреннюю...».

Четыре номера сюиты – любовное Adagio, проникновенная лирика тенора, буйство хора в «Dies irae», финальная отповедь – музыкальный символ всего балета, метафорически обобщающий мысль о невероятной сложности контраста и вместе с тем переплетения чувственных страстей и духовного просветления, любви и смерти. Острота ощущения бытия, выраженная через пластику испанского духа, раскрывается в крайних частях сюиты.

Разные по эстетике I часть – гимн вечной любви, и заключающий сюиту финал – высший трагизм смерти, порождают единый эстетический смысл. Музыка балета раскрывает мысль о том, что жизнь, ссылаясь на название романа Фейхтвангера о Гойе – это «тяжелый путь познания», но жить – стоит, потому что есть любовь. Художник, выраженный образом пламенного и стихийного Гойи – существо наиболее болезненно и тонко ощущающее все несовершенство мира, человеческой природы, оказывается единственно способным почувствовать и воссоздать его гармонию и красоту. Эта музыка соборует слушателей, и каждому дается право на миг открыть в себе нового, чистого, истинного Человека.

Мысли и переживания композитора об антиномиях человеческой природы пронизывают ораторию «И дам ему звезду утреннюю...». Но если конфликт бытия человека раскрывается по горизонтали (жизнь – смерть), то в духовных песнопениях – это конфликт вертикали «человек – Бог». В самом начале оратории мы будто попадаем в атмосферу храмового богослужения – об этом сигнализирует тембрика мужского хора, унисонное пение и доносящийся эхом звук колокола, музыкального символа религиозной духовности. Унисонное пение подхватывают солирующие инструменты камерного оркестра: виолончель, флейта (семантика тембра которых – отдельный специфический разговор). Их звучание рождает ощущение молитвенной отрешенности от суетной разноголосицы жизни, когда человек остается один на один с Богом, во всей своей духовной наготе.

Особой экзотичностью, экспрессивностью насыщены те части оратории, которые живописуют апокалипсический страх: в шквале токатности видятся и гром, и молнии, и разверстые небо и земля, в бездну которой обрушивается все человечество. В целом драматургия сочинения сложна, так как соткана из постоянных переключений из плана крупного в план общий: слышится то исповедь первого лица, то иллюстративные эпизоды, рисующие картины божественного гнева. Подобные переключения раскрывают глубину и многоплановость содержания концепции оратории.

Но, возможно, главной авторской мыслью, не высказанной в словесном тексте сочинения, является тоска – тоска по канону, который все более уходит из нашей жизни, который равен заповеди. Об этом говорит избранный для оратории текст – избранные фрагменты из псалмов Давида и «Откровения Иоанна Богослова». Автор обращается к унисонному звучанию мужского хора – архетипу религиозно-духовной культуры. Композитор использует полифонические приемы, связанные с техникой канона – воплощенного в звуке принципа творения «по образу и подобию». И что особенно важно, с точки зрения художника, мощно отстаивающего некую мелодийную природу музыки, Елена Владимировна Гохман воплощает «тему истины» всего сочинения в уникальной по простоте и выразительности песенно-танцевальной мелодии, которая повторяясь трижды, в последний раз проводится канонически. Эта тема – некий зазор между миром горним и дольным, левитация духа, которая была обозначена В.В.Медушевским понятием моцартовской грациозности. *Gracioso* – «благодарность». Благодарность Богу прощающему и страх перед Богом карающим нераздельно и неслиянно пронизывают все творение Елены Владимировны.

И последнее, о названии. «И дам ему звезду утреннюю...» - строка, ставшая в контексте всего произведения метафорой надежды, человеколюбия. В этой метафоре предчувствие светлого будущего воплощается через единовременный контраст двух слов: «утренняя звезда». В суточном цикле это минуты, когда отступает ночь и прибывает день, это предрассветные мгновения, когда слышно, как пробуждается жизнь.

Прозвучавшая в концерте музыка, столь разная по образности, тематике, драматургии, обладает удивительным и редким качеством. В каждом звуке ее – голос автора, и его вечно живая интонация –

словно бессмертный дух, реющий в воздухе и возвещающий нам, что «... смерти не будет уже»...

Н.Бондаренко



Юбилейный концерт, с А.А.Скрипаем, 2005 г.

Для Елены Владимировны всегда характерным было стремление в творчестве к духовным началам жизни, стремление создать свой мир в искусстве с глубокой убежденностью и верой. У композитора много вокальных сочинений, и это говорит о том, что именно в музыке, связанной со словом, возможно выразить самое сокровенное. «И дам ему звезду утреннюю...» – духовные песнопения для мужского хора и оркестра. О религиозности сочинения говорит обозначение «духовные песнопения», а также текст, к которому обращается композитор – избранные строки из псалмов Давида и «Откровения Иоанна Богослова».

Размышления о человеке, о его горестях и невзгодах, о его греховности, о неминуемом конце света, взывание к Богу о помощи и защите. Елена Владимировна переживает, сочувствует человеку, говорит о том, что если человек пойдет по пути духовного возрождения, то обретет вечную жизнь на небе. Катарсическое заключение, наполненное песенными интонациями, звучит уже будто бы не здесь, не в земном мире. Небесное звучание воспринимается как обретение нового мира, мира красоты и чистоты.

Музыку четырех сцен можно по праву называть балетной – при прослушивании явно рождаются образы, можно представить танце-

вальные движения. Необычно включение в классическую инструментальную партитуру балета хора и солистов. Драматизм жизни – одна из главных тем балета, поэтому последняя сцена имеет совершенно противоположное заключение, чем в предыдущем произведении. Сонорное пятно всего оркестра и хора после генеральной паузы звучит неожиданно и страшно. Неожиданно, потому что ему предшествует мелодичная, ясная по тематизму музыка, страшно – как ощущение пустоты и бездны.

С.Шашкова

Как хорошо, когда холодный осенний вечер ты проводишь рядом с дорогими тебе людьми, особенно если этот день связан с праздником, праздником музыки и памяти не просто композитора и педагога, но и близкого всем нам человека. Именно 29 ноября стал таким днем «праздника со слезами на глазах». Не помешали собраться ни плохая погода, ни вечер будничного дня, впереди которого еще целая рабочая неделя, но именно это сделало день особенным. Большой зал Саратовской консерватории им. Л.В.Собинова собрал всех людей, которые хотели еще раз соприкоснуться не только с музыкой, но и со своими воспоминаниями. Именно поэтому среди зрителей было большое количество знакомых лиц.

Все знали, чего ждут от концерта – это слова самой Елены Владимировны Гохман, пусть сказанные с помощью её произведений. Первое из прозвучавших произведений – «И дам ему звезду утреннюю» – потрясло всех своим содержанием, как рассказ о смерти, о душе, пусть и пугающий, но все равно уводящий в мир спокойствия, грез, потусторонний и чистый, где «с нами Бог».

Более известные четыре сцены из балета «Гойя» продолжили «разговор» с нами композитора, музыка которых покорила слушателей своей красотой, лиризмом, мягкостью, и даже драматические моменты воспринимались всего лишь как одно из препятствий на пути к гармонии. Произведение заканчивается кластерами, сопровождаемыми колокольным звоном – нет разрешения, нет устоя, точки... будто композитор не прощается, она всегда будет с нами.

Н.Курлеева

«У вдохновенья есть своя отвага, Свое бесстрашье, даже удалство» (С.Я.Маршак «Последний сонет»). Именно творческой отвагой и бесстрашием вдохновения отличался потрясающий музы-

кальный гений Елены Владимировны Гохман, посвятившей всю свою жизнь искусству. Какой невероятной смелостью и силой творческой мысли должна обладать женщина, чтобы уже в самом юном возрасте стать на столь трудный путь, как сочинение музыки. В русском языке слово «композитор» не имеет женского рода, и, между тем, мы с гордостью произносим: «Композитор Елена Гохман!». Она заслуженно стоит в одном ряду с выдающимися композиторами как прошлых веков, так и современности.

Широта ее творческого потенциала поражает воображение. Елена Владимировна работала в самых разных жанрах – музыкально-театральных, симфоническом, камерно-вокальном и камерно-инструментальном, хоровом и т.д. И во всех своих работах композитор являла невероятную глубину и чуткость художественного видения, профессионализм истинного мастера, ясность и доступность своей музыки для широкого круга слушателей. Музыка Елены Владимировны оказывается одинаково близка и музыкантам-профессионалам, и любителям музыки, которые, с неизменным постоянством, наполняют концертные залы при исполнении ее произведений.

29 ноября 2010 года в Большем зале Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова прошел вечер памяти Елены Владимировны Гохман. В этот вечер поклонники ее удивительного дара могли вновь услышать некоторые из ее сочинений: написанные для мужского хора и камерного оркестра духовные песнопения «И дам ему звезду утреннюю» (2005) и четыре сцены из балета «Гойя» (1996).

Духовные песнопения, созданные на тексты псалмов Давида и книги «Откровения Иоанна Богослова», раскрыли перед слушателями сложный духовный поиск человека-христианина: от покаянной мольбы – «К Тебе, Господи, возношу душу мою. Призри на меня и помилуй меня, ибо я одинок и угнетен» к ужасам Страшного Суда, несущего вечную смерть нераскаявшимся грешникам – «И не раскаялись они в делах рук своих. И не раскаялись они в убийствах своих» и к надежде на прощение и вечную жизнь в Царствии Небесном, путь в которое открыт для того, кто смог услышать призыв Бога – «Се стою у двери и стучу; если кто услышит голос Мой и отворит дверь, войду к нему...».

Этим путем и идет слушатель, ведомый откровением музыки композитора, словно путеводной звездой, что вела волхвов к яслям

Младенца Христа. Свет финала этого сочинения способен разубедить, наверное, даже самого законченного скептика в том, что жизнь человека есть нечто большее, нежели его земное существование.

Четыре сцены из балета «Гойя» (по одноименному роману Л. Фейхтвангера), повествующие о жизни и нелегкой судьбе испанского художника, только формально могли бы быть названы сюитой. Внутренняя взаимосвязь всех частей и цельность композиции настолько велика, что может быть названа симфоническим циклом, где в первой части раскрывается сложный и полный противоречий внутренний мир главного героя, вторая часть – лирическое Adagio (монолог солиста) – воспоминания об утраченной любви, третья – зловещее скерцо Dies irae, а финал – неизбежный в своей предопределенности, невольно пробуждает в памяти финал симфонии № 6 П.И.Чайковского. Возможно, это еще одно подтверждение масштаба гения Елены Владимировны – композитора, отдавшего себя людям и музыке, композитора, которым по праву гордится современность!

А.Маркова



С Е.М.Бикташевым, 2005 г.

29 ноября 2010 года в Большом зале Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова прошел вечер памяти композитора и педагога Елены Владимировны Гохман. Благодаря музыке Елены Владимировны этот вечер стал для меня проникновением и даже прикосновением к вечности.

Уже с первых звуков душа настроилась услышать нечто большее, чем просто хорошую музыку, замерла в ожидании, и вот оно, вечное вопрошание человека к Богу: «Услышь, Господи, слова мои, уразумей помышления мои, когда я взываю, спаси меня» – как тонко

и проникновенно композитор передала всю боль одинокой души, отчаянно нуждающейся в Боге, каждая нота наполнена напряженным ожиданием ответа.

Следующий раздел – напоминание человеку о том, что только по своей вине он одинок и несчастен, вина перед Богом делает его жизнь бессмысленной и обреченной на погибель в день Страшного суда! И опять надежда, и эта надежда дается тому, кто, услышит зов и отворит двери сердца для света утренней звезды, для Христа!

Четыре сцены из балета «Гойя» (по одноименному роману Л. Фейхтвангера) раскрывают внутренний мир героя, передают его тревоги и мечты, борьбу с жестокой судьбой и веру в любовь, которая может все победить! Мне кажется, в это верила и Елена Владимировна!

Н.Негляденко



*С председателем Союза композиторов России
В.Казениным, 2005 г.*

Концерт в Москве

14 декабря 2010 г. в рамках фестиваля «Панорама музыки России» юбилейного, X съезда Союза композиторов России лауреат международных конкурсов Саратовский губернский театр хоровой музыки представил большую концертную программу. Его сотрудничество с Союзом композиторов имеет длительную историю, которая фактически равна истории существования этого коллектива. Саратовский коллектив и его художественный руководитель и главный дирижер - заслуженный деятель искусств РФ, профессор Л.Лицова хо-

рошо известны в Москве, неоднократно выступали с сольными концертами, участвовали в различных фестивалях. Выступление в программе съезда Союза композиторов России – очередная творческая победа коллектива.

Одна из ярких и интересных страниц репертуара коллектива – музыка современных отечественных композиторов. Исполнение сочинений композиторов-современников, причастность к рождению концертной жизни художественного произведения – всегда запоминающийся и важный творческий акт, одно из приоритетных направлений в деятельности Театра хоровой музыки. Концертные программы коллектива неизменно включают в себя сочинения ведущих российских композиторов.

Участие в московском музыкальном форуме наравне с Государственным академическим русским хором имени А.В.Свешникова (дирижер – Борис Тевлин), Государственной хоровой капеллой имени А.А.Юрлова (дирижер – Геннадий Дмитряк) – это большая честь и огромное доверие хоровому коллективу из Саратова. По словам председателя Союза композиторов России Владислава Казенина, форум собрал представителей «50-ти композиторских региональных организаций Союза композиторов: от Дальнего Востока до Калининграда, от Коми до республик Северного Кавказа. В числе участников юбилейных фестивалей лучшие творческие коллективы и блистательные солисты из всех регионов нашей страны. Состоялся праздник музыки, встреч и нашего содружества».

Программа концерта Театра хоровой музыки в зале Союза композиторов представила хоровое творчество композиторов Москвы, Саратова, Поволжского региона, Южной России. Объединение в одной программе произведений российских композиторов, живущих и работающих в разных городах, подчеркнуло их причастность к единой русской культуре, её лучшим традициям.

Творчество этих композиторов самобытно и в высшей степени индивидуально, оно неразрывно связано с глубинными пластами национальной культуры, поднимает важные вопросы бытия, решает проблемы нравственного выбора и личностного самоопределения. Это – широкая панорама пронзительных, искренних чувств и воплощенное в звуках веское, ответственное слово современного художника.



*Саратовский губернский театр хоровой музыки.
Дирижер – Л.Лицова. Солистка – Н.Тарасова*

В концерте прозвучали сочинения композиторов-юбиляров. Это художники разных поколений, различных творческих устремлений. Круглые даты (как некий жизненный рубеж) всегда располагают к размышлению о сути творчества, секрете таланта, источнике вдохновения мастеров, позволяют прикоснуться к замечательным творениям, исполненным впечатляющей эмоциональной и художественной силы.

Центральная часть концертной программы была отдана музыке нашего земляка-современника – Елены Владимировны Гохман. Её творчество – уникальное явление отечественной музыки. Высокая духовность, яркая эмоциональность, проникновенный лиризм художественного высказывания пронизывают каждое творение мастера. Космос человеческой души, восприятие большого мира сквозь призму чувств и тонких переживаний – вот главные темы творчества композитора.

В первом отделении концерта прозвучала вокально-хоровая композиция «Три посвящения». Это сочинение можно назвать исповедью, так обнажены в нём чувства и ощущения. Тончайшие движения трепетной человеческой души предстают во всевозможных её проявлениях. Исполнителям (Театр хоровой музыки, солистка – народная артистка России Наталья Тарасова, партия органа – Наталья Гольфарб, дирижер заслуженный деятель искусств РФ, профессор

Л.Лицова) в полной мере удалось приблизиться к глубинному пониманию художественного замысла произведения. Палитра вокально-хоровой звучности поразила слушателей диапазоном выразительных средств. Тембровая многокрасочность, прозрачное *pianissimo* и напряженнейшее *forte*, гибкость фразировки, прочувствованное слово – всё было подчинено выявлению стихии чувств, воплощенной в партитуре.

Во втором отделении концерта прозвучали «Пять хоров на стихи А.Блока». Возвышенно-пантеистическое настроение стихов, озвученных в индивидуально-авторской манере рождали ощущение свободно изливаемых чувств в лирическом высказывании композитора. В звучании Театра хоровой музыки привлекла тонкость фразировки и фактуры, идеальная ансамблевая слитность голосов, поэтичность трактовки цикла.

В дирижерской интерпретации Л.А.Лицовой музыка Е.В.Гохман приобретала особую цельность музыкально-образной драматургии, выразительность вокально-хоровых линий, глубину эмоциональных переживаний. По словам профессора Л.А.Лицовой, «программа была сложной как с точки зрения нотного текста, так и эмоционального воплощения. Это было знакомство московской публики с хоровым наследием Е.В.Гохман, большая часть которого исполняется нами постоянно. Мы с пиететом относимся к творчеству великого композитора, продолжая её жизнь в концертной жизни её творений. Уникальность вокально-хорового творчества Е.Гохман – в отношении к поэтическому слову: музыка и слово сливаются воедино, рождая новый, более высокий строй лирико-философского звучания».

Вдохновенная музыка Елены Владимировны Гохман в год её 75-летнего юбилея звучала с особой проникновенностью в память о ней.

Н.Владимирцева

Камертон, 2011, № 25
Вечер памяти Е.В.Гохман: два взгляда

Дорогие читатели! Вечер памяти Елены Владимировны Гохман, состоявшийся 23 марта 2011 года в Малом зале Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова нашел живой отклик в сердцах саратовской публики. В консерваторском сообществе концертная программа, в которую вошли хоровые, камерно-вокальные и камерно-инструментальные сочинения композитора также получила широкий резонанс.



А.Казанцев

И любовь, и мудрость...

Такие концертные вечера после ухода Елены Владимировны проводятся заметно чаще, чем при жизни, и их постоянство не просто помогает не забывать человека и художника, который нам безмерно дорог, вместе с ними приходит ощущение, что Елена Владимировна не покидала нас, а была и остается с нами. Это ощущение присутствия особенно сильным было на последнем концерте, духовную ауру которого образовало встречное движение двух энергий – огромной любви исполнителей к автору и автора к своим исполнителям.

Уже одно число исполнительских сил, особенно хоровых коллективов, которые сменяли друг друга на протяжении концерта, придав ему форму рондо: хор Саратовского областного колледжа искус-

ств (рук. Ю.Занорин) с участием А.Соколова (тенор), Е.Боковой (флейта), А.Некрасова (ударные), вокальный ансамбль ДМШ № 21 (рук. Г.Баширова и А.Цапкова, конц. Т.Иванаева), Сводный хор ПДМТТТ и ДМШ № 21 (рук. Г.Баширова, конц. О.Логинова), вокальный ансамбль Саратовского областного колледжа искусств «Lyrics» (рук. М.Цапкова, конц. М.Евстафьева) – свидетельствовало о том, как много у музыки Е.В.Гохман преданных ей друзей.

А с какой любовью к исполнителям Елена Владимировна писала, наверное, лучше всего «поведал» вокальный цикл «В зоопарке» на стихи Ю.Яковлева для самых маленьких: нетрудные песенки, чтобы пелось легко, без усилий над голосом и с движениями; с нескучными стихами (про бегемота с черепахой в животе и других четвероногих и пернатых), с «постепенной» модуляцией от весёлой зоологической темы к мысли о самом главном – о родном доме. Воспитание без назидания, но с какой любовью и глубиной миропонимания, когда «полюбить котенка значит полюбить Родину»... И сама Родина здесь же, в партитуре для тех, кто постарше, в колокольных и кантовых «ризах» – образ, рожденный в соприкосновении с поэзией А.Блока (три номера из хорового цикла «О чем поет ветер»).



*Объединенный вокальный ансамбль.
Руководители – А.Цапкова и Г.Баширова*

В исполнительских интерпретациях пиетет перед автором музыки выразился в стремлении проникнуться авторскими замыслами, в которых каждая нота – отражение внутреннего мира композитора. В

«Эскизах» для фортепиано он открылся в переплетении проникновеннейшего лиризма и по-детски открытого, немного наивного юмора: рядом «фирменные» секвенции Елены Владимировны и кластерное передразнивание известной дразнилки трех поросят (А.Казанцев, Саратовский областной колледж искусств). Новое представление «Бессонницы» на стихи М.Цветаевой (четыре романса из 16 номеров вокального цикла) в исполнении О.Ивановой (сопрано) и И.Новикова (фортепиано) тронуло прочувствованностью глубины страдания, одиночества и душевного надрыва этого очень личного сочинения.

В концерте прозвучало два музыкальных приношения, в каждое из которых было заключено выражение авторского пиетета по отношению к адресатам посвящений – А.А.Скрипаю и Т.З.Джегнарадзе. Причем одно из них стало премьерой, и Анатолий Скрипай, прежде чем прикоснуться к роялю, произнес покаянную речь, в которой искренне просил прощения перед портретом Елены Владимировны за то, что сочинение, преподнесенное ему еще в 1993 году, впервые прозвучит только сегодня... В этом исповедальном слове было не только сожаление о том, чего не успел сделать при жизни композитора и что уже необратимо, но вместе с этим открылась необыкновенная доброта и мудрость Е.В.Гохман, ни разу не напомнившей А.А.Скрипаю об этом сочинении, понимавшей, что «всему свое время» (мудрость Екклесиаста)...

Само сочинение тоже стало открытием, обнаружив новые грани композиторского дарования Елены Владимировны неожиданной близостью к стилю А.Н.Скрябина, звуковой мир которого мог быть реконструирован и из тритона, образуемого инициалами А.Скрипая (А – Es) и буквально положенного в основу композиции (тема баса-остинато), и, по принципу каламбура, из созвучия имен «Скрябин – Скрипай». Во всяком случае, «Каприс», что отметил сам Анатолий Александрович, получился повышенной (скрябинской) сложности, с учетом пианистического дарования виновника посвящения. И во всем этом прочитывалось такое человеческое внимание, такая душевная щедрость, без чего не может состояться настоящий художник, для которого «творить» означает дарить, равно одному, конкретному человеку, или всем сразу, без различия имен...

Не менее трогательным было и второе, завершившее концерт посвящение: «Воспоминание о вальсе» – переложение знаменитых «Сказок венского леса» И.Штрауса для флейты (Н.Васильева), скрипки (В.Макушкин), альты (Р.Котрич), виолончели (Д.Тупицын) и пра-

вой руки фортепиано – позволило Тамазу Зурабовичу Джегнарардзе сыграть на сцене одно из самых красивых произведений романтической музыки. В той, почти домашней обстановке, которая установилась в зале, когда можно было и со сцены сказать все, что на сердце наболело, и детям на руках лепетать о своем и в своей тональности, было тепло и уютно и музыкантам, и слушателям, и удовольствие музицирования и внимания музыке было общим.

Елена Владимировна, незримо присутствуя, улыбалась со своего портрета, и в этой улыбке светилась и любовь, и мудрость, и то душевное бескорыстие и человечность, которыми преисполнена ее музыка, так легко достигающая слушательских сердец и остающаяся там навсегда.

Н.Королевская

«... Все наши страдания потонут в милосердии...»

Программа концерта из сочинений Елены Владимировны Гохман, состоявшегося 23 марта, выделяла это событие большим количеством хоровой музыки и, главное, появлением в этой орбите музыки для детей («Времена года» и «В зоопарке»). В ней соединились сочинения, прежде звучавшие порознь и воспринимавшиеся как случайные фрагменты монументального стиля большого Художника, музыка для детей каким-то чудесным образом интегрировала и заставила просиять одну из сущностных граней творческого Лица Елены Владимировны.

И дело не в том, что сама она безмерно любила детей. Тема детства в образном мире ее музыки связана с символизацией особого состояния априорной цельности, еще не разрушенной жизнью синкретичности восприятия мира, еще не произошедшей дифференциации на свое и чужое. И это состояние с поразительным волшебством соединило многое из звучавшего в концерте.

В резонансном воздействии этого символа отприродной чистоты и божественного совершенства я совершенно по-новому услышала музыку «Семи эскизов», которые очень хорошо исполнил молодой пианист, учащийся Саратовского областного колледжа искусств Андрей Казанцев. Непосредственность юного восприятия позволила проявить внутреннюю органику этого цикла и открыть под покровом ин-теллектуализированной экспрессии иное состояние, граничащее с

восхищением мозаикой жизни, уподобленной вращению разноцветных стеклышек в детском калейдоскопе. И в таком же модусе подлинной естественности и чистоты прозвучали «Пасхальный гимн» и «Рождественская».



Е.В.Гохман, 1960 г.

В течение концерта невольно возникали ассоциации с другими сочинениями Елены Владимировны, расширяющие и укрупняющие значение символа детства в ее музыке. Мне вспомнился искрящийся особым лукавством образ Мальчика из оперы «Мошенники поневоле» и «ангельская» партия дисканта в оратории «Ave Maria», предназначенная для исполнения замечательно одаренным маленьким виолончелистом Сашей Камышинцевым.

Внезапно вспомнилось даже то, как я, перед очередным днем рождения Елены Владимировны, разыскивала по букинистическим магазинам книгу Марка Твена «Приключения Гекльберри Финна», узнав, что она собирается писать оперу на этот сюжет. Отчетливо помню и собственное чувство восхищения выбором Еленой Владимировной этого героя – не Тома, а именно Гека, абсолютно отприродного существа, жившего, подобно Диогену, в бочке и судившего о мире на основе забавнейших в своей детской наивности суеверных представлений.

Более того, образ детства в прошедшем концерте оказался особым «склеивающим» ферментом. Именно его эмоциональная тональность через общие обертоны стала первотолчком для прорастания бо-

лее широкой эмоциональной сферы, связанной с чувством любви, которым проникнуты сочинения, посвященные дорогим, близким, родным людям. И здесь следует специально отметить два прозвучавших в концерте «приношения»: «Каприс» (посвящение А.А.Скрипаю) и «Воспоминание о вальсе» (посвящение Т.З.Джегнарадзе).

Первое из них, с изумляющей тонкостью сыгранное Анатолием Александровичем Скрипаем, заставило пережить некое редкостное состояние шумановского «бюндлерства», цехового братства, то есть воплощенного в звуковом общении таинства духовной близости двух гениально одаренных людей. Этот опус, прозвучавший впервые, произвел особенное воздействие, поразив не только своей иероглифической загадочностью (вспоминается пастернаковское «здесь прошелся загадки таинственный ноготь»), но и абсолютной (баховской) континуальной вязью звуковой материи, и подлинной метафизичностью тишины как выражения «внутренней музыки», отдаленно напоминающей неостилистику силвестровских «Тихих песен» с их семантикой романтической «воспоминательности». И, тем не менее, это сочинение проникнуто собственной, неповторимо авторской модальностью и достойно той оценки, которую Гете адресовал таинству баховского самодвижения: «Высшая Гармония, которая беседует с миром до его сотворения».



В.Макушкин, Н.Васильева, Т.Джегнарадзе, Р.Котрич, Д.Тупицын

Второе «Приношение» («Воспоминание о вальсе»), искренне порадовавшее нас выходом на сцену его главного «фигуранта» – замечательного пианиста, Тамаза Зурабовича Джегнардзе, представляет собой мастерски сделанную аранжировку вальсов И.Штрауса для камерного ансамбля. Идея братства и духовного родства в этом опусе оказалась обыгранной особенно мощно. Сама Елена Владимировна рассказывала мне, что замысел аранжировки вальсов Штрауса возник у нее в связи с обнаружением старых домашних нот, принадлежавших еще ее отцу. И слушая это сочинение, великолепно исполненное Т.Джегнардзе, В.Макушкиным, Н.Васильевой, Р.Котричем, Д.Тупицыным, я воспринимала его как звуковую материализацию памяти об отце, о детстве и любви Елены Владимировны к своей семье – родителям и обоим братьям. И мне почему-то хотелось закрыть глаза и представить, что за роялем сидит сама Ёлочка (так в детстве звали Елену Владимировну), а другими участниками семейного, по-домашнему музицирующего ансамбля являются ее братья – ставший знаменитостью виолончелист Лев и игравший на скрипке и ставший университетским математиком, но, думается, столь же одаренный и влюбленный в музыку Альберт. И это простое, непритязательное сочинение, оказавшись в орбите редкостной эмоционально-психологической атмосферы концерта, вдруг обрело высочайшую силу смыслового обобщения, превратившись в образ собственного детства, который стал завершающим аккордом концерта.



Вокальный ансамбль «Lyrics». Руководитель – М.Цанкова

Другие сочинения, прозвучавшие в тот вечер (три части из блоковского цикла «О чем поет ветер» для хора, флейты и колоколов в редакции Ю.Занорина, исполненные под его руководством хором Саратовского колледжа искусств с участием солиста Александра Соколова, и фрагменты из вокального цикла «Бессонница» в исполнении студентки Саратовской консерватории Ольги Ивановой), оказались подобными подводным рифам, оттенившими прозвучавшую музыку напоминанием о громадности художественного космоса музыки Елены Владимировны, ее высокой сложности, открытой навстречу вечным вопросам жизни и смерти. И напомнив о себе, этот мир, отразивший громадность Гения, трансформировал доминировавшие мотивы детства и любви в нечто более сложное и до сих пор не получившее у меня собственного имени.

Сама ее личность давно связывалась во мне не столько с Мудростью, сколько с Тайнознанием. Четыре с лишним десятилетия общения с ней с последовательной неизбежностью убеждали меня в том, что Елена Владимировна относится к числу Небожителей (не от того ли ее так раздражал быт). Все общение с ней было связано с искусством Чехова, Блока, Цветаевой, с музыкой. Она была сотворена из Музыки и для Музыки. Я шла к ней как к Гуру, часто стесняясь задавать вопросы (сейчас проклиная себя за это – столько осталось неуслышанного). И помню все ее вопросы, особенно тот, который она задала мне, работая над «Сумерками». Он относился к монологу Сонни и, в частности, к тому, где именно «мы отдохнем».

Помню чувство собственного изумления: ведь чеховский контекст не оставляет никаких иллюзий на сей счет. Однако, впервые услышав «Сумерки», я поняла, что Елена Владимировна поступила по-своему, сообщив символическому монологу посюсторонний смысл через проинтонированную музыкой веру в существование милосердия в земной жизни. Милосердие – редко употребляемое ныне слово, означающее милость сердца, то есть особый вектор любви, которая существует априорно и суверенно в своем бескорыстии. Это врожденное чувство сострадания, Богом данная способность понимания и прощения (как у Пушкина – «милость к павшим» призывать). Мне кажется, что именно интонация милосердия образует особую протоинтонацию, всегда узнаваемую и приветствуемую слухом, музыки Елены Владимировны.

Особенно пронзительна она в «зонговых» по своей роли песенных номерах, которые обязательно появляются в кульминационных моментах всех сочинений композитора, будь то опера, балет, оратория. Ошеломляя своей простотой, опасно граничащей со шлягерностью, но всегда сохраняющей – как чувство собственного достоинства и подлинного благородства – причастность к высокому искусству, эти зонги (в брехтовском понимании) становятся выражением «голоса автора», источая ту мудрость, то тайнознание о мире и человеке, о которых я упомянула раньше. Но как раз именно эта протонтонация, трижды прозвучав в разных сочинениях концерта, произвольно вобрала в свою особую смысловую орбиту и образы детства, и вырастающее на основе отприродной чистоты и врожденной потребности нравственного совершенства чувство любви, и огранила их в особое состояние доброты и милосердия как той божественной субстанции, на которой только и может держаться мир.

Возвращаясь с концерта, я с чувством вины и болью думала о том, что Елена Владимировна не только отдавала нам эту энергию, но и сама остро нуждалась в ней и, как и Цветаева, нередко обращалась к нам с безмолвной или музыкой выраженной просьбой: «Послушайте, еще меня любите за то, что я умру». И потому в памяти остался образ печально нахохлившейся птицы с профилем одновременно и Моцарта, и Шнитке, и неповторимый тембр ее, часто иронически-насмешливого, голоса, и ее музыка, и в качестве звукового символа всей ее личности – цитата, как она сама любила говорить, одного из «трех любимых Ша».

Е.Вартанова

Александр Демченко (Саратов)

Очерк второй. Путь к зрелости

Будем считать сказанное в разделе «Вместо вступления» «вступительными тактами» сугубо лирического свойства и перейдём собственно к «прелюдии».

Миновало десятилетие с той поры, как Елена Владимировна Гохман отошла за линию горизонта земной жизни. У нас было время для того, чтобы обстоятельно взвесить весомость понесённой утраты. В качестве самой минимальной оценки оставленного ею творческого наследия может послужить приводимая ниже энциклопедическая справка, подготовленная для одного из изданий.

Композитор Елена Владимировна Гохман родилась в 1935 году и 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.Гарсия 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 этой официальной 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.

Творчество это начиналось с самого раннего детства, поскольку уже тогда музыка вошла в её существование и маленькая Елена твёрдо знала, что будет музыкантом и только музыкантом. Более того, примерно к десятилетнему возрасту она внутренне осознала, что главным делом её жизни станет сочинение музыки. Правда, долгое время она таила это в себе, импровизировала и кое-что записывала, только оставаясь наедине, а свои нотные записи прятала от сторонних глаз.

Из этих записей она «обнародовала» только одну, и то полстолетия спустя, когда в 1992 году создавала **Вариации** для скрипки, виолончели и фортепиано с подзаголовком «Из детских воспоминаний». Примерно так же когда-то поступил поздний Дмитрий Дмитриевич Шостакович, воспользовавшись в Сюите на стихи Микеланджело темой, сочинённой в детстве, чтобы передать незамутнённый образ бытия, нескончаемого в своём течении. Такую же озарённость отзвуками счастливой поры жизни можно почувствовать и в Вариациях Елены Гохман.

Тема, положенная в основу этого произведения, по контуру своему очень моцартовская, и многое в её развитии созвучно приёмам и образности венских классиков. Эта светлая, изящная, остроумная вещь с корректными «поправками» на строй чувствований современного человека осязаемо подтверждает то, что исходной доминантой творческого самосознания начинающего композитора была классика и только классика. И доминанта эта с присоединением того, что шло

от любимой ею музыки М.Глинки, так или иначе навсегда осталась неизменным внутренним устоем её художественного генотипа.

Итак, начиналось её художественное становление очень рано, можно сказать, с младенческих лет. Тем не менее, творческое созревание отнюдь не было стремительным, долгое время не предвещая перспектив чего-то безусловно неординарного, из ряда вон выходящего.

Но что понимать под творческим созреванием? Ведь уже к моменту поступления в Московскую консерваторию Елена Гохман располагала несомненным профессионализмом, а ко времени её окончания (1962 год) была автором ряда крупных опусов, которые безусловно свидетельствовали о серьёзном даровании. Целый ряд её сочинений тех лет своей настроенностью всецело отвечал переживаемой ею юной поре жизни: ясность и определённости стремлений, беззаботность и радостный задор, мечтательность и восторженное приятие мира (сюита «Дни юности», «Лёгкая соната» и Соната для фортепиано, хоровой цикл «Времена года» и кантата «Когда на белом свете...»).

Точкой отсчёта своего творчества она справедливо считает написанный на III курсе консерватории, яркий по выразительности вокальный цикл «**К Родине**» на стихи Назыма Хикмета (1959). Эта музыка и сегодня способна произвести большое впечатление, она ничуть не утратила своей образной силы. Здесь наметился перелом в мироощущении композитора. Она поворачивает в плоскость драматического стиля, свойственного отечественному искусству рубежного этапа конца 1950-х – начала 1960-х годов: сурово-мужественное жизнеотношение, коллективистская настроенность, чувство гражданской ответственности за происходящее вокруг и соответствующая этому ораторски-публицистическая нота, а также ростки острого, подчеркнуто личного психологизма, который станет характерным для 1960-х годов (это особенно явственно в третьем по счёту, центральном из пяти номеров цикла – «Воспоминание»).

От цикла «К Родине» протягиваются нити к основной массе сочинений Елены Гохман 1960-х и начала 1970-х годов. Возмужание героя её музыки, его выход к иным горизонтам мироощущения изменяет все «координаты» облика воссоздаваемой личности. Складывается контур натуры вдумчивой, серьёзной, живущей сложной внутренней жизнью, натуры остро восприимчивой, наделённой многообразной, прихотливо вибрирующей гаммой настроений. Главенству-

ющим мотивом существования такой личности становится непрекращающийся *жизненный поиск*.

Брожение, сумятица, душевная смута, наплывы сомнений и колебаний, клубки внутренних противоречий порождают сильнейшее чувство неудовлетворённости, психологического дискомфорта и определяют гнетущую сумрачность тона, томительное беспокойство, неостывающую встревоженность, а также резкие перепады состояний (в том числе немотивированные перебросы от тягостной тоскливости к нервозно-лихорадочной активности). Всё это начиналось с вокального цикла «Разлука приносит покой» на стихи Рабиндраната Тагора (1961) и Фортепианного концерта (1962), а своё концентрированное выражение получило в Фортепианном трио (1967) и в двух одночастных сонатах – Скрипичной (1969) и Альтовой (1971).

* * *

За отмеченной темой жизненного поиска скрывались и собственные самому композитору тех лет напряжённые искания своего стиля. Дело в том, что только что названные сочинения при всей их мастеровитости и обилии выразительных деталей пребывали в некоем общем художественном пространстве середины XX века (ближе всего к Шостаковичу, отчасти к Бартоку и Онеггеру), и их автор, конечно же, ощущала отсутствие в своей музыке того, что так ценится в современном искусстве – неповторимо индивидуальное, не похожее на других.

Впервые это столь желанное «своё» заметно заявило о себе в **«Пяти хорах на стихи Александра Блока»** (1972). Со всей отчётливостью обозначилось столь характерное для композитора настроение просветлённой меланхолии и столь присущая впоследствии её творческому почерку лирическая проникновенность. Исходным пунктом композиции («Ярким солнцем, синей далью...») становится состояние, когда, выражаясь строкой другого поэта, *«душа грустит о небесах»*. Среди земной неприютности душа эта ищет нездешнего света. А нездешнее и есть нездешнее – потому невозможно постичь раскуском бескрайне струящуюся беспредметную тоску.

*Кто поймёт, измерит оком,
Что за этой синей далью
Лишь мечтанье о далёком
С непонятною печалью.*

И в следующих номерах ещё не раз, вдруг неизвестно почему, станет пасмурно на душе, нахлынет уныние, вернётся тягучий сумрак, опустится зыбкий туман неопределённости. Выход видится в обретении сопричастности к всеобщему. Прежде всего через прямое соприкосновение с природой. Так что и тоскливость, о которой шла речь, уже воспринимается как неизбежная, всепроникающая печаль русского пейзажа и русской жизни вообще («Белой ночью...»).

Далее замечаем, что несколько бесплотная до этого лирическая эмоция материализуется, обретает реальное измерение, внутреннюю насыщенность («Травы спят красивые...»). Жаркое дыхание чувственной страсти в чём-то настораживает, отпугивает своей потаённостью и вместе с тем притягивает, завораживает, так что это состояние хочется длить и длить, не случайно в конце хор переходит на пение без слов.

*Верится и чудится:
Мы в согласном сне.
Всё, что хочешь, сбудется –
Наклонись ко мне.
Обними, и встретимся,
Спрячемся в траве,
А потом засветимся
В лунной синеве.*

Наконец, главное среди подобных преодолений состояло в том, что пробуждалась и захватывала светлая, молодая радость жизни. Верх одерживает тяга к далёким, манящим, неизведанным горизонтам. Душа устремляется, как говорили в старину, в дольний мир, распахиваясь навстречу окружающему, чутко вслушиваясь в него и словно бы заново открывая его для себя («Свирель запела на мосту...»).

*И под мостом поёт вода:
Такой прозрачной глубины
Не видел никогда,
Такой глубокой тишины
Не слышал никогда.*

Среди гулко-звонкоголосия природы, когда в полном смысле слова «идёт-гудёт зелёный шум» (этому впечатлению способствует использование пространственных эффектов), среди радужно-звончатых россыпей света и льющегося в простор колокольного перезвона приходит бодрость, весенняя свежесть, праздничное ощущение бытия («Навстречу вешнему рассвету...»). Одновременно возникает чувство полной ясности и определённости. Всё в жизни становится на свои места.

*И рек нестройное течение
Свои находит берега.*

* * *

Со времени создания «Пяти хоров на стихи Александра Блока» творчество Елены Гохман стало приобретать, если можно так выразиться, результирующий характер. Это означало, что появилась желанная ясность и определённость мысли, был сделан прорыв к общезначимым темам и идеям, и что ещё очень важно – пришло умение писать, не упрощая, но вместе с тем понятно и доступно для восприятия широкой аудитории. Однако понадобилось ещё несколько лет, чтобы осуществить подлинный прорыв «к себе» и к неповторимо своей манере музыкально-художественного выражения. Произошло это в 1975 году, когда, что называется, на одном дыхании была написана камерная оратория «Испанские мадригалы», с которой Елена Гохман сразу же выдвинулась в положение лидера саратовских композиторов.

Таким образом, «вегетационный» период оказался для Елены Гохман достаточно продолжительным. Хронологически и по всей своей сути относясь к поколению «шестидесятников», родившихся, подобно ей, в основном в первой половине 1930-х годов, но ярко и полновесно заявивших о себе как раз в 1960-е, она явно задержалась «на старте» и, в отличие от них, свою бурную творческую «молодость» пережила во второй половине 1970-х, то есть уже перешагивая по возрасту 40-летний рубеж. Однако сразу же следует подчеркнуть, что это отставание она с лихвой компенсировала впечатляющим и неуклонным восхождением в последующие десятилетия.

Одно за другим последовали произведения, открывавшие всё новые и новые ракурсы её многогранного таланта:

- в концерте для оркестра «Импровизации» заявил о себе интерес к новейшим композиторским техникам с их нестандартным ис-

пользованием (серийность, алеаторика, пуантилистика, сонорика, кластеры и т.д.);

- вокально-симфоническая фреска «Баррикады» обнаружила в композиторе недюжинный политический темперамент, и за её художественной публицистикой чуть ли не демонстративно высвечивалась оппозиция к тогдашнему идеологическому режим;

- диптих камерных опер на чеховские сюжеты («Цветы запоздалые» и «Мошенники поневоле») развивал традиции русского музыкального театра в его классической (Чайковский) и современной (Шостакович) ипостасях;

- череда вокальных циклов («Лирическая тетрадь», «Бессонница», «Благовещение» и др.) говорили о принципиально иных диапазонах и горизонтах лирического жизнеотношения и о неведомых ресурсах психологизма.

Пришедшая в середине 1970-х годов *художественная зрелость* выразилась в полной ясности и отчётливости видения жизни: мир и человек предстают как на ладони, во всей рельефности и осязаемости. Теперь Елена Гохман обрела способность находить точное, индивидуальное решение для каждой из тех идей, за разработку которых бралась. Не менее важно и то, что герой её музыки вырывается из замкнутого круга субъективных переживаний и выходит на орбиту полнокровного существования.

После долгого времени этапа поисков, проб, внутренних накоплений начинается полновесный разворот творческого потенциала. Композитор обретает «свободу дыхания», преодолевая присущую ей раньше скованность, зажатость, что означало не только выход к осязаемым художественным результатам, но и активное раздвижение своих возможностей. Для её композиторского мышления становится характерной несвойственная ранее смелость, инициативность, раскрепощённость.

Начиналось это с подхода к текстово-сюжетной канве ряда сочинений. Скажем, литературная основа «Баррикад» представляет собой свободный монтаж кратких фрагментов из различных стихотворений русских пролетарских поэтов – А.Богданова, А.Гмырёва, Л.Коробова, А.Коца, Ф.Шкулёва, включая строки революционной поэзии В.Маяковского.

В «Цветах запоздалых» при всём глубочайшем уважении к А.Чехову композитор без колебаний идёт на существенные изменения в фабуле, в трактовке персонажей, сообразуясь с требованиями музы-

кального театра и запросами актуальной действительности. Более того, она вводит в оперу действующее лицо, отсутствующее в повести. Это Рапсод – певец, который наблюдает за происходящим на сцене и в перерывах между действием обращается к зрителям со своими поэтическими комментариями. Его притчи, в которых, между прочим, нет ничего нравоучительного, возникают как реакция на происходящее с героями и звучат своего рода голосом от автора.

Но, разумеется, самое главное в процессе раскрепощения было связано с собственно музыкальным мышлением. Очень показателен в этом отношении поворот от привычного «ассортимента» академических жанров к неповторимому абрису композиции, что в том числе сказывалось в «эксклюзивных» заголовках произведения и его частей. Даже самый неискущённый слушатель мог заметить, что в эти годы Елена Гохман часто обращается к нестандартным исполнительским составам, позволяющим добиться оригинальных, порой весьма необычных звучаний.

Допустим, в только что упомянутой опере «Цветы запоздалые» пение основных действующих лиц – Доктора и Княжны – сопровождается симфоническим оркестром, а у Рапсоды, рядом с ним на сцене, свой маленький инструментальный ансамбль (флейта, гитара и контрабас), благодаря которому удаётся чётко отчленивать этого персонажа от реально происходящих событий.

Или вот такие примеры. Три вокальные миниатюры на стихи поэтов Возрождения написаны для сопрано, флейты и фортепиано. Исполнительский состав «Испанских мадригалов»: сопрано, баритон, женский хор, два рояля, флейта, гитара, контрабас, большой набор ударных инструментов. Кстати, ударные инструменты привлекали в то время повышенное внимание композитора, и одной из заметных вех этого увлечения стала Сонатина-парафраза для фортепиано и ударных.

* * *

Произведением, которое стало определяющей вехой эволюции творчества Елены Гохман, обозначив его законченную зрелость, явились «Испанские мадригалы» (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 под-

держат 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.

Но, конечно же, ещё в большей степени притягательная сила «Испанских мадригалов» объясняется тем взлётом творческого вдохновения, которое испытала композитор во время их создания, что определило общую поэтичность выражения, яркий и рельефный мелодизм, разнообразие ритмов, богатство тембровой палитры. Недавние исполнения «Испанских мадригалов» в Саратове и других городах подтвердили их, что называется, неувядаемую свежесть! К счастью, неподвластным времени оказывается и многое другое из созданного Еленой Гохман.

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. К эффекту оркестральности следует добавить и принцип симфонизма – в наиболее развёрнутых номерах произведения хорошо ощутимы ток непрерывного, сквозного развития музыкальной мысли, властная сила мощных нарастаний, неукоснительно выдержанное художественное единство.

В процессе создания оратории сильнейшим творческим импульсом послужили стихи Федерико Гарсиа Лорки, самого выдающегося поэта Испании XX века. Они буквально обжигали воображение композитора, высекая искры исключительного вдохновения. В его творчестве она нашла для себя всё необходимое для того, чтобы с законченной полнотой выразить в музыке наиболее важное для человеческой жизни: то, что мы определяем в искусстве триадой *лирика – драма – эпос*, свет и мрак существования, раскрепощённость праздничных проявлений и оковы подавляющих воздействий, исходящих

от сил зла и насилия. 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 славение 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 стилистически 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, характеризующего женщину «под хмельком» (№ 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»).

*У реки, у реки
пляшут вместе топольки.
А один,
хоть на нём лишь два листочка,*

*пляшет, пляшет впереди.
Эй, девчонка, выходи,
попляши в саду зелёном,
подыграю струнным звоном.
Ах, как несётся речка!
Ах, ты моё сердечко!
Ах!*

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»).

*Тебе я ни слова
сказать не думал.
Только в глаза
заглянул и увидел:
там хмельные от счастья
два золотых деревца качались.
И сердце моё раскрылось,
словно цветок под лучами,
и лепестки дышали
нежностью и мечтами.*

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

*Неустанно гитара плачет.
Не моли её о молчаньи.
Так плачет закат о рассвете.
Так песок раскалённый плачет
о прохладной красе камелий.*

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 сугубо камерный характер, причём романсный характер высказывания зачастую 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 аккомпанемента).

* * *

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...»).

*Колокол ясный,
на ритме распятый,
приносит рассвету
парик из тумана
и слёз потоки.*

*Терпение, тополь!
Рухни на землю,
когда ты услышишь*

*стоны души моей,
мраком покрытой.*

Поначалу субъективно-индивидуальные, эти предчувствия приобретают затем общезначимый характер. В № 7 («Моя Андалусия») уже нет ничего от прежних утех жизни – перед нами 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 маршаншествия, идущего под треск малого барабана, 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 массивированным потоком *инструментального* пласта передаётся мысль о незащитности человека перед машиной насилия.

*Они по дорогам скачут,
свинцом черепа налиты.
Они не умеют плакать,
их души лаком покрыты.*

*Скачут горбатые тени,
зловещие, словно тучи.
За ними топь тишины
и страха песок сыпучий.*

*Не видят ни звёзд, ни неба,
рыщут, как волки, повсюду.
В глазах их зияют жерла
сеющих смерть орудий.*

Результатом столь зловещего натиска остаются крики и рыдания жертв, подмятых копытами адского эскадрона, остаётся опустошение и пепелище с хрупкими, призрачными останками человечности. Следует заметить, что при воссоздании этой картины свою роль сыграло то жуткое впечатление, которое произвёл на композитора рассказ о гибели самого Гарсиа Лорки.

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...»).

*Эллипс крика
пронзает молчание гор.
И в лиловой ночи
над зелёными купами роц
вспыхнул чёрною радугой он.
Голосом смерти
задушен голос ярче гвоздик.
Захлебнулся слезами ветер,
и вокруг ничего не слышно –
ничего, кроме плача.*

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, воспрять к свету и радости. Но, к сожалению, уже не удаётся вернуть былую естественность, появляется какая-то 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 полузабытьи, тешит себя человек щемлящим воспоминанием о прошедшем счастье (№ 18 «Канцона»).

*И вот теперь
вдали от тебя тоскую.
Не вижу я рук твоих нежных
и глаз твоих прелесть живую.
И только на лбу
остался мотылёк твоего поцелуя.*

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...»).

*Опрокинулся сон-кораблик,
унесло его море-время.
И чёрный цветок страданья
грызут вчерашние волны.*

*Без конца течёт море-время,
без конца плывёт сон-кораблик.
Превращается плач ребёнка
в заунывную жалобу старца.*

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»).

* * *

Завершая разговор об «Испанских мадригалах», сразу же отметим всё необходимое в отношении использования в творчестве Елены Гохман возможностей классической гитары.

С гитарой как домашним инструментом композитор была знакома с детских лет, но впервые он заявил о себе в её творчестве только в 1975 году, когда создавалась камерная оратория «Испанские мадригалы». Сделав в этом произведении прорыв к самой высокой художественной выразительности, композитор избирает гитару в качестве верной спутницы своего творческого вдохновения, открывая всё новые и новые горизонты её звуковой ауры.

Итак, «Испанские мадригалы». Обратившись к творчеству Федерико Гарсиа Лорки, Елена Гохман почти неизбежно должна была ввести гитару в инструментальную палитру этого сочинения. Ведь стихи выдающегося поэта сплошь и рядом «испещрены» всевозможными отсылками к образу гитары. Достаточно напомнить хотя бы одну из таких отсылок, которая нашла своё претворение в номере под названием «Плач гитары».

*Начинается
плач гитары.
Разбивается
чаша утра.
Начинается
плач гитары.
О, не жди от неё
молчанья,*

*не проси у неё
молчанья!
Неустанно
гитара плачет,
как вода по каналам – плачет,
как ветра над снегами – плачет,
не моли её о молчанье.
Так плачет закат о рассвете,
так плачет стрела без цели,
так песок раскалённый плачет
о прохладной красе камелий.
Так прощается с жизнью птица
под угрозой змеиного жала.
О гитара,
бедная жертва
пяти проворных кинжалов!*

Отталкиваясь от столь сильно выраженных предпочтений Гарсиа Лорки, композитор делает гитару в «Испанских мадригалах» ключевым символом и лейттебром. Её ипостаси здесь многообразны. Она может отступать в тень, вливаясь в общий инструментальный наряд, однако при всём том неизменно внося в суммарный колорит свою неповторимую ноту. И, не говоря уже о её сольных «выходах», она может подчинять себе остальной состав в качестве доминирующего элемента.

К примеру, в № 3 («Твои глаза») великолепная лирическая кантилена обволакивается густым маревом «сверхгитары», где собственно гитарному звучанию по-разному вторят два рояля, контрабас и ударные, формируя исключительно насыщенный, акустически гулкий, стереофонический по объёму и обогащённый различными обертонами «мега-тембр».

Наконец, определяющая драматургическая роль этого инструмента подчёркнута и введением тематической арки первого (Прелюдия) и последнего (Постлюдия) номеров, где солирующая гитара безраздельно царит вместе с «голосом Поэта» (баритон).

В совершенно ином амплуа выступает гитара в опере «Цветы запоздалые». Существуют две её редакции, связанные с исполнительскими вариантами – камерная и «симфонизированная». С точки зрения использования гитары особенно интересна первая из них. Со-

гласно авторскому замыслу, движение чеховского сюжета последовательно дополняется взглядом из наших дней. Этот взгляд выражается в комментариях Рапсода к каждой из сцен оперы.

В отличие от главных действующих лиц, он одет в костюм современного покроя, а его музыкальный лексикон кардинально отличается от певческого интонирования основных персонажей. И что очень важно, его «зонги» идут в сопровождении инструментального трио (гитара, флейта и контрабас), выходящего на сцену в соответствующие моменты. Надо ли говорить, что четыре интерлюдии Рапсода (Притча о любви, Притча о карьере, Притча о надежде, Притча о верности) живо напоминают и по внешней манере, и по внутренней сути выступления барда, то есть представителя так называемой авторской песни.

По контрасту с этими подчёркнуто серьёзными сентенциями в другой чеховской опере Елены Гохман («Мошенники поневоле») гитара превосходно поддерживает сугубо комедийный антураж театрального действия. Здесь также на выбор исполнителей предусмотрены два варианта, когда пение (скажем, Романс Жана) может идти «под гитару» (оркестровая имитация) или с гитарой («в натуре»), но в любом случае обеспечивается эффект бытового музицирования.

Следующая яркая веха творческой эволюции Елены Гохман была вновь связана с испанской тематикой – балет «Гойя». Грандиозный исполнительский состав (большой оркестр и широкое участие смешанного хора) дополняется камерными вкраплениями тенора *solo* в четырёх интермеццо, связанных с судьбой друга художника – Тореро. Написаны они опять-таки на стихи Федерико Гарсиа Лорки, и именно здесь оказалась необходимо востребованной гитара (сугубо испанский персонаж – сугубо испанский тембр).

Из ряда дальнейших сочинений следует особенно остановиться на монументальной оратории «Сумерки». Оратория и гитара?!.. Но оказывается, ничего парадоксального в данном сочетании нет. В произведении ставится тяжкая, мучительная проблема современного человечества, находящегося на грани тотальной катастрофы. И когда среди обвалов звуковых глыб и зияющих пустот всеобщей «чёрной дыры» высвечиваются тихие монологи тенора в сопровождении гитары, осознаёшь, что именно она сообщает высказыванию особую интимность, олицетворяя незащищённость хрупкого бытия всей естественной природы и человека в частности.

Отдельный, не менее интересный вопрос состоит в косвенном воздействии гитары на различные творческие проекты Елены Гохман. В данном случае в первую очередь имеется в виду использование различных форм гитарного аккомпанемента с его имитацией у фортепиано или у целого оркестра. Встречаются и варианты достаточно прямого воспроизведения подобных форм – как правило, в некоторых опусах, близких русскому бытовому музицированию. Допустим, в «Четырёх романсах на стихи русских поэтов» широко используется имитация гитарного арпеджиато, которое становится здесь своего рода лейтфактурой.

Но, разумеется, намного примечательнее всевозможные усложнённые версии. Если, к примеру, взять вещи из вокального цикла «Лирическая тетрадь», написанные на стихи Анны Ахматовой, то обнаружим некую магистраль в разработке такого фактурного оформления. Суть состоит в том, что относительно незатейливые ритмические формулы, излагаемые в среднем регистре (собственно «гитара»), деятельно расцветаются и обогащаются глубокими басами, а также прозрачными бликами звончатой «капельи» в высокой тесситуре, и это в полной мере резонирует чрезвычайно развитой структуре романсов с их интонационной свободой, активной модуляционностью и заведомым исключением куплетности («форма-процесс»).

Подчас композитор включает весьма «эксклюзивные» приёмы, явно идущие от гитарного искусства. В одном из номеров той же «Лирической тетради» («Гальярда» – нечто «испанистое») в качестве *motto-зачинов* к участкам преобладающей здесь чисто фортепианной аккордовой фактуры постоянно выступают каденции в духе виртуозных гитарных импровизаций (очень темпераментно, с напором, в тонах жгучей страстности), а завершается романс характерно гитарным эффектом постепенно угасающей звучности (*diminuendo*, сопровождаемое торможением темпа), создаваемой острым «щипком» на одной ноте.

По поводу самоочевидной многомерности воздействия гитары на творчество Елены Гохман можно было бы добавить массу других наблюдений. Ограничимся только некоторыми. Свойства и особенности гитарного исполнительства нередко угадываются даже в самых утончённых и драматичнейших её произведениях, но соответствующим образом – в чрезвычайно изысканном или остроэкспрессивном преломлении (например, в её наиболее значительных вокальных циклах – «Бессонница» и «Благовещение»).

Фигурации гитарного типа нередко становятся фактурным базисом особенно вдохновенных мелодических откровений композитора (заключительный реквием в уже упоминавшемся балете «Гойя» и гимнические распевы в оратории «*Ave Maria*»). *Pizzicati* струнных чаще всего подаются таким образом, что явственно напоминают звучание некой большой гитары (из последних образцов – Партита для двух виолончелей и камерного оркестра, 2009).

Думается, что приведённые выше факты свидетельствуют о высокой степени «гитарности» в музыке Елены Гохман. И анализ творчества современных композиторов свидетельствует, что она отнюдь не одинока в своих пристрастиях к этому инструменту.

Анастасия Шевцова (Саратов)

Многогранность альтового голоса в Сонате Елены Гохман

Соната для альты и фортепиано Елены Владимировны Гохман интересна как с концептуальной, так и с инструментальной точки зрения. В ней затрагиваются глубокие философские вопросы, отражающие взаимодействие человека и судьбы. Альт предстаёт как инструмент, способный совместить два противостоящих друг другу пласта жизни: предопределённость в лице судьбы и гибкость, изменчивость в лице человека. Прежде всего, он представлен как *инструмент-философ*, ищущий разрешения сложных диалектических вопросов.

Сфера философских размышлений отображена в речитативных эпизодах альты. Монолог инструмента представляет внутренние переживания человека, связанные не с личностными преходящими проблемами, а с решением серьёзных мировоззренческих вопросов. С такого монолога альты и начинается соната. Во вступлении — *Patetico* — после короткого удара аккорда фортепиано альт звучит решительно и твёрдо, но внезапным падением до *subito piano* и последующим постепенным динамическим подъемом создает настроение смятения и тревоги.

The image shows a musical score for Viola and Piano. The top staff is for Viola, marked 'Viola', and the bottom two staves are for Piano, marked 'Piano'. The tempo is 'Patetico' with a quarter note equal to 94 (♩ = 94). The key signature has one sharp (F#). The time signature starts in 4/4 and changes to 5/4. The Viola part begins with a forte (f) dynamic, followed by a piano (p) dynamic, and then returns to forte (f) with a triplet of eighth notes. The Piano part starts with a forte (f) dynamic and remains silent for the first two measures, then has a few notes in the 5/4 section. A key signature change to two sharps (F# and C#) is indicated at the bottom of the page.

Постепенно воля человека крепнет, он утверждает в своём решении, что передают уверенные интонационные ходы, переходящие в чётко очерченную мелодическую структуру. Голос альты теперь звучит певуче, но настойчиво, придавая мелодии властный характер благодаря пронзительной тембральной окраске верхнего регистра.



Самым ярким проявление философской сущности альты становится эпизод *Recitativo* в средней части сонаты — выразительный монолог свободного, импровизационного склада. Сдержанная настороженность в начале размышления подчеркивается резкими суровыми аккордами фортепиано.



Центральное место в средней части сонаты принадлежит заключительной теме из интродукции. В отличие от сдержанного, скорбного проведения во вступлении здесь этот образ предельно драматизируется, а мужественно-патетический характер звучания альты в кульминации придает ему трагический оттенок.

The image shows a musical score for Viola and Piano. The Viola part is written in a single staff with a treble clef and a 4/4 time signature. It begins with a forte (*ff*) dynamic and features a melodic line with several triplets and a key signature change to one flat. The Piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clefs) and consists of chords and triplets in both hands.

Монологические альтовые эпизоды дают возможность исполнителю свободно проявить собственное прочтение музыкальных интонаций и высказаться в контексте *rubato*. Эти эпизоды характеризуются импровизационным началом, своеобразной каденционностью. Но их целью является не демонстрация технических и выразительных способностей солиста, а свободная передача личного отношения к происходящему, реакция на внедрение судьбы в жизнь человека, представленное в музыкальном тексте суровыми триолями фортепиано. Данные эпизоды выявляют в звучании альты терпкие краски, наделяя его голос то интонациями сомнений и раздумий, то решительностью и смелостью.

Судьба в данном сочинении представлена ритмической фигурой — триоль шестнадцатыми и восьмая, которая развиваясь, трансформируется в дуоль — две шестнадцатых и восьмая — и в том или ином виде проходит в различных частях и эпизодах, объединяя весь цикл.

The image shows a musical score for Viola. It features a rhythmic figure starting with a triplet of sixteenth notes followed by an eighth note, marked *subito p*. This figure then continues with a triplet of sixteenth notes and an eighth note, marked *poco a poco crescendo*.

Viola

meno mosso

pp

Piano

Этой ритмической комбинации в устах судьбы свойственна безапелляционность, жёсткость, конструктивность, неумолимость. Альтовое звучание при её передаче отличается холодностью и напряжённостью.

Сфера выразительности альтового тембра также расширяется за счёт включения в сочинение саркастических и звукоизобразительных эпизодов, демонстрирующих колористические способности инструмента. Колкие, язвительные реплики альты *pizzicato* (или летучее *staccato*) как бы передразнивают подражающее этому приему фортепиано.

Viola

pizz.

p

p

Piano

p

f

Этот эпизод требует от исполнителей абсолютно идентичного произношения реплик, несмотря на различную природу инструментов. Для достижения подобного соответствия необходимо отталкиваться скорее не от приема исполнения, а от конечного итога звучания в конкретном зале.

Альт также подражает ударным инструментам, сухо и чётко отбивая судьбоносную ритмическую фигурацию. Данный приём рождает холодное, суровое, беспощадное звучание инструмента, что является полной противоположностью его вокальной природе. Таким образом, раздвигаются рамки привычного представления о характерных возможностях инструмента.

Allegro molto (♩ = 160)

Viola

Piano

pp

sp legato

Совершенно противоположное тембрально-характерное впечатление оставляют хроматические опевания восьмыми, напоминающие мрачное завывание ветра в лесу.

Viola

Piano

pp

Таким образом, альт в сочинении Елены Владимировны передаёт различные характеры, представляя противоположные образы жёсткой судьбы и философских размышлений человека. Инструмент в содружестве с роялем успешно преподносит саркастическую сферу и передаёт звукоизобразительные эффекты.

Одним из самых ярких презентаций Сонаты для альта и фортепиано Елены Гохман публике стало выступление Анатолия Григорьева и Татьяны Кан. Они исполняли это произведение не только на саратовской земле, но и в Москве на авторском концерте Елены Владимировны в Доме композиторов (Союз композиторов России) в 1991 году накануне вручения автору Государственной премии.

Собственный опыт исполнения этого произведения на авторском вечере Елены Гохман в 2017 году даёт мне возможность в полной мере оценить воздействие музыки как на слушателя, так и на исполнителя. Весьма не просто дается исполнение этой сонаты, как альтисту, так и пианисту. Сложные гармонические соотношения, постоянные смены знаков альтерации и неистовый характер сочинения не допускает ослабления повышенного исполнительского внимания на протяжении всего выступления. То же самое можно сказать и о слушателях. Музыка буквально захватывает и уносит в свой особенный мир, освободиться из которого не удаётся до конца сочинения.

Следует отметить, что Соната написана в контексте общих тенденций камерного альтового репертуара последней трети XX столетия, составляя единую линию развития с сонатами для альта соло Ф.С.Дружинина и М.С.Вайнберга, сонатами для альта и фортепиано Г.С.Фрида и Д.Д.Шостаковича.

Ирина Рыбкова (Саратов)

**Модус ожидания
в «Пяти хорах на стихи А.Блока» Е.В.Гохман**

*Светлой памяти
Елены Владимировны Гохман*

Встречи с композитором и педагогом Еленой Владимировной Гохман всегда были окрашены личностью и уникальным, поразительным отношением ее к музыке, музыкальной материи. Наши студенческие, подчас неумелые попытки отразить в задании стиль того или иного композитора, эпохи на уроках гармонии в стилях оценивались ею с точки зрения присущего ей имманентного чувства красоты и органичности звучания. Однако принципы гармонии в музыке, вербализуемые ею в отношении сочинений разных периодов, при прослушивании музыки самой Елены Владимировны Гохман вновь и вновь оборачиваются неразрешимыми вопросами о глубинных основах ее мироощущения и мирочувствия. Обратимся к раннему периоду творчества и к ее циклу «Пять хоров на стихи Александра Блока» (1972).

Характеризуя это произведение, А.И.Демченко отмечает, что именно в этом цикле впервые «со всей отчётливостью обозначилось столь характерное для композитора настроение просветлённой меланхолии и столь присущая впоследствии её творческому почерку лирическая проникновенность» [2]. Описывая драматургию хорового цикла, он прибегает к следующим сравнениям: «сумрак, туман неопределённости, печаль русского пейзажа и русской жизни вообще...» [там же].

В статье «Кантилена Елены Гохман» Л.Л.Христиансен, давая характеристику циклу, говорит о том, что он наполнен «повышенной колористичностью, вкусовой изысканностью, проблёскивающими "зарницами" драматизма, и в то же время отличается языковой "умеренностью", традиционностью» [3, с. 73]. Но вместе с тем содержание напоено и радостными эпитетами-переживаниями: яблоневый цвет,

красивая трава, яркое солнце, вешний рассвет. Как же сочетаются два этих вектора (весеннее предчувствие и осенняя печаль, драматизм) внутри цикла?

Вслед за поэтом композитор выделяет следующие константы: *настоящее – будущее, близкое – далекое, дольнее – горнее*, добавляя к ним собственное измерение *личное – надличностное*. Актуализация сразу нескольких пространственно-временных оппозиций порождает сложные конфликтные взаимоотношения между полюсами. Звучание квинт в начале многих хоров, подчеркнутое деление фактуры в начале первого, второго, третьего номеров на мелодию и аккомпанемент свидетельствуют об остро переживаемом разделении полюсов внутри оппозиций, которое ищет своего разрешения.

В сложные отношения вступает настоящее и будущее. Именно эти категории времени подвергаются осмыслению и наибольшей трансформации. Будущее эфемерно. Настоящее не находит оснований в себе для желаемого, но ускользающего будущего. Августин в «Исповеди» (книга 11 глава 28) пишет: «Каким же образом уменьшается или исчезает будущее, которого еще нет? И кто станет отрицать, что настоящее лишено длительности: оно проходит мгновенно. Наше внимание, однако, длительно, и оно переводит в небытие то, что появится. Длительно не будущее время – его нет; длительно будущее это длительное ожидание будущего» [1]. Длительное ожидание будущего содержится в стихотворных строчках Александра Блока: «Лишь мечтанье о далёком с непонятною печалью...», отражаясь и в музыкальном языке.

Остановимся подробнее на феномене ожидания в музыке. Данное понятие было сформулировано и обосновано М.Е.Таракановым в фундаментальном исследовании о музыкальном театре Альбана Берга⁴, а позднее в статье «Сюжетные лейтмотивы в оперном жанре» он «дал развернутое историческое обоснованное истолкование одного из важнейших музыкальных модусов и рассмотрел детальнейшим образом средства его реализации у Берга» [5, с. 296].

Ожидание как модус, развертывающийся в плоскости психологии музыкального восприятия, лежит в основе статьи Е.В.Назайкинского «Модус ожидания», где он характеризуется как «особая форма переживания времени» [5, с. 304]. Исследователь отмечает, что анализ явления с психологической стороны приводит к неизбежной констатации множественности форм бытования модуса.

⁴ Тараканов М.Е. Музыкальный театр Альбана Берга. М., 1976.

«Ожидание, пожалуй, можно считать наиболее емким по способности сочетаться с разнообразными эмоциональными наклонениями от положительных до отрицательных. Можно утверждать, что сама ситуация ожидания в силу множества ее жизненных форм и смыслов оказывается формой выявления едва ли не всего множества эмоций, возникающих в жизни, в творчестве, запечатлеваемых в художественной форме в музыке» [5, с. 302]. Любое свидетельство музыки на любом масштабно-синтаксическом уровне сопряжено с его ожиданием и либо разрешением напряжения, либо обманом чувств.

Самая широкая из возможных трактовок модуса ожидания сформулирована Е.В.Назайкинским следующим образом: «проявление категории времени... когда психологическая активность здесь переключается вовнутрь» [5, с. 304]. Таким образом, ожидание – это путь интериоризации, «уход вовнутрь, в мир психического, превращение внешнего предмета, действия, свойства или соотношения свойств в предметы, свойства и отношения психического мира индивидуального сознания» [4, с. 201].

Затаенность слышится в единовременном контрасте квинте сопровождения в партиях теноров и альтов и мелодии, проводимой у сопрано. Вариантность, присущая напеву, словно зажата в тиски. Остановкой на неустойчивой II ступени подчеркивается неустойчивость, усиливается ощущение ожидания.

The image shows a musical score for a voice and instrument ensemble. It consists of four staves: Soprano (C.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The tempo is marked 'Andante' with a metronome marking of 84. The key signature has one flat (B-flat). The Soprano part has the lyrics: 'Яр-ким солн-цем, си-ней даль-ю'. The Alto and Tenor parts are marked 'pp (закр. рт.)'. The Bass part is mostly silent with a few notes at the end.

Нараствание контраста, тягостное ожидание также опредмечивается в интонации страдания (нисходящий хроматический ход от d^2 к a^1), которая проводится в партии второго сопрано и свободно «распета» в мелодии, звучащей у альтов.

Ожидание будущего оказывается связанным с переживанием прошлого, механизмом памяти. Августин в «Исповеди», раскрывая отношения между прошлым, настоящим и будущим, писал: «Сила, вложенная в мое действие, рассеяна между памятью о том, что я сказал, и ожиданием того, что я скажу. Внимание же мое сосредоточено на настоящем, через которое переправляется будущее, чтобы стать прошлым» [1]. Таким образом, путь в будущее возможен через обращение к прошлому, к извечным символам, в том числе жертвенного пути.

Хроматическое нисхождение от I ступени к V ступени активно применяется и во втором номере «Травы спят красивые». В этом хоре происходит двоение в трактовке указанного хода:

1. с одной стороны, усиливается значение хроматизмов в целом;

2. с другой, именно в движении от I ступени к V ступени актуализируется иной новый «знак» – нисходящая кварта как воплощение колокольности. Во втором хоре он появляется дважды в контрапункте к основной теме.

Andantino. rubato ♩ = 92 2. "ТРАВЫ СПЯТ КРАСИВЫЕ..."

Музыкальный фрагмент для голоса и фортепиано. Темп *Andantino. rubato*, метр 2/4, тональность B-flat major. В начале фрагмента обозначено *p* (piano). В партии фортепиано в тактах 3 и 4 указаны *p (закр. рот)* (piano, закрытый рот).

С. ТРА_ ВЫ СПЯТ КРА_ СИ_ ВЬ_ Е, ПОЛ_ НЫ_ Е РО_ СЫ.

А. ТРА_ ВЫ СПЯТ КРА_ СИ_ ВЬ_ Е, ПОЛ_ НЫ_ Е РО_ СЫ.

Т. ТРА_ ВЫ СПЯТ КРА_ СИ_ ВЬ_ Е, ПОЛ_ НЫ_ Е РО_ СЫ.

Б. ТРА_ ВЫ СПЯТ КРА_ СИ_ ВЬ_ Е, ПОЛ_ НЫ_ Е РО_ СЫ.

Наиболее полно колокольность раскрывается в центральном номере цикла – «Свирель запела на мосту...». Наряду с речитативным началом эта интонация становится ведущей в выявлении скрытых в поэтике библейских мотивов: «взошла звезда», «пастух, гони свои стада», «ангел поднял в высоту звезду...» Она расширяется, к ней прибавляется большая секунда в восходящем движении, что усиливает звучание самой колокольности (придается эффект раскачивания). Здесь же появляются ее варианты, где кварта сменяется квинтой или большая секунда меняет направление с восходящего на нисходящий (См. цифра 11).

Музыкальный фрагмент для голоса и фортепиано. Темп *f a tempo*, метр 4/4, тональность B-flat major. В начале фрагмента обозначено *f a tempo*.

С. -ту... Сви_ рель по_ ёт: взо_ шла звез_ да, пас_ тух, го_ ни ста_

А. -ту... Сви_ рель по_ ёт: взо_ шла звез_ да, пас_ тух, го_ ни ста_

Т. -ту... Сви_ рель по_ ёт: взо_ шла звез_ да, пас_

Б. -ту... Сви_ рель по_ ёт: взо_ шла звез_ да, пас_

С. -да. Сви_ рель по_ ёт: взо_

А. -да, пас_ тух, го_ ни ста_ да. Сви_ рель по_ ёт: взо_

Т. -да. Сви_ рель по_ ёт: взо_

Б. -тух, го_ ни, пас_ тух, го_ ни ста_ да. Сви_ рель по_ ёт: взо_

С. -ёт Сви_ рель. А...

Актуализация христианских символов лирическому герою цикла дает новые силы и вновь возвращает модус ожидания. Теперь он проникнут не пессимистическими настроениями, а, напротив, исполнен надежды. Вследствие этого начало четвертого хора «Белой ночью», где впервые мелодия звучит без гармонической поддержки, можно сравнить с песней Души – истерзанной, но вдохновленной открывшимися новыми онтологизированными смыслами, которые таятся «в глубокой тишине» (№ 3) и далее «в тихом шуме» (№ 4). Прежде выделявшаяся кварттовая интонация становится органичной начальной частью напева. Бывшее внешним интериоризируется, превращаясь в предмет психического мира.

4. "БЕЛОЙ НОЧЬЮ..."

Andante espressivo

Музыкальный фрагмент, состоящий из четырех стaves. Первый стaf – вокальный стaf с нотами и русскими текстами: «Бе-лой ночью ме-сяц крас-ный выплы-ва-ет в си-не-ве, бро-дит». Второй стaf – фортепиано. Третий и четвертый стaves – пустые. В начале первого стafa есть динамический знак *p*. В конце второго стafa есть динамический знак *pp* и ноты «У...». Временная метка 3/4 и ключевая сигнатура D major (два диэза) указаны в начале первого стafa. Над первым стafом написано «Andante espressivo».

Напряжение, существовавшее в начале цикла, снимается. Модус ожидания меняет свою направленность: из области конфликта, тревоги он трансформируется в область тихого смиренного вопрошания. В финальном хоре «Навстречу вешнему рассвету» фактура приобретает черты аккордового склада, где нет разделения на мелодию и сопровождение (так как поляризация на уровне оппозиции «настоящее – будущее» была преодолена путем причащения к христианским символам). «Переклички» мужских и женских голосов в начале хора скорее взаимно дополняют друг друга, расцветивая открывшееся пространство весны, течение жизни «свои находит берега».

5. "НАВСТРЕЧУ ВЕШНЕМУ РАСЦВЕТУ..."

con moto (Moderato)

The musical score is written for voice and piano. It consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with the lyrics: "На_ встречу веш_ не_ му рас_ цве_ ту за_ зе_ ле_ не_ ли". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. The second system continues the vocal line with the lyrics: "За_ зе_ ле_ не_ ли ост_ ро_ ва." and includes a first ending bracket labeled "1". The piano accompaniment continues with sustained chords and melodic lines in both hands.

В заключение необходимо отметить, что в сочинении «Пять хор без сопровождения на стихи А. Блока» модус ожидания есть лирическая основа, сознательная установка композитора, развертывающаяся в сознании слушателя на основе музыкальной логики. Обращение к данному понятию, а также анализ его изменений на протяжении хорового цикла позволили проследить развитие заявленных Е.В. Гохман образов, явленных посредством оппозиции «настоящее – будущее», которая реализуется через актуализацию памяти, то есть восстановление триады «прошлое – настоящее – будущее». Модус ожидания нашел свое преломление и в последующих произведениях Е.В. Гохман. К примеру, в вокальном цикле «Бессонница» он эволюционировал в пограничное исполненное отчаяния, драматизма состояние между сном и явью, солнцем и ночью.

Литература

1. Августин Исповедь [Электронный ресурс] // http://azbyka.ru/otechnik/?Avrelij_Avgustin/ispoved=11_28
2. Демченко А.И. Елена Гохман [Электронный ресурс] // <http://musstudent.ru/biblio/105-personalii/gohman-e-v/224-demchenko-a-i-elena-gohman.html?showall=1&limitstart=>
3. Елене Гохман посвящается. К 70-летию со дня рождения [Текст] / Ред. Б.А. Зильберт. – Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2005. – 120 с.
4. Назайкинский, Е.В. Логика музыкальной композиции [Текст] / Е.В. Назайкинский. – М.: Музыка, 1982. – 319с., нот.
5. Назайкинский Е.В. Модусы ожидания // Звуковая среда современности сборник статей памяти М.Е. Тараканова (1928–1996) / Отв. ред.-сост. Е.М. Тараканова – М.: ГИИ, 2012. – С. 295–306.

Ирина Грачева (Саратов)

**Особенности хорового письма
Елены Владимировны Гохман
на примере «Пяти хоров на стихи А.Блока»**

В 2020 году исполнилось 85 лет со дня рождения одного из ведущих саратовских композиторов второй половины XX – начала XXI века – Елены Владимировны Гохман (1935–2010). К этой дате приурочена акция «Год Елены Гохман», в рамках которой проводятся концерты, научные чтения. Исполнение её сочинений неизменно становятся важными событиями в жизни города. До сих пор интерес к музыке Е.В.Гохман не ослабевает и память о ней жива в сердцах многих слушателей.

В настоящее время творческое наследие Е.В.Гохман исследовано в монографиях А.И.Демченко, а также статьях Н.С.Аршиновой, Е.И.Вартановой, Л.А.Вишневской, А.В.Григорьевой, Н.В.Ивановой, Т.И.Кан, Н.В.Королевской, О.В.Немковой, А.Г.Трухановой, Л.Л.Христиансен, М.Б.Цапковой и других. В них анализируются стиль, разные грани творчества композитора.

Обращение к хоровому творчеству является данью памяти композитору и одной из попыток вписать ранние хоровые сочинения в общую канву индивидуального композиторского стиля. Оригинальность музыкальному стилю Е.В.Гохман придавали проникновенный лиризм художественного высказывания и высокая духовность. Композитор писала в различных жанрах инструментальной и хоровой музыки, опираясь на классические традиции, экспериментировала в области музыкальных жанров, среди них хоровой цикл, оратория, фрески, духовные песнопения, баллада, вокально-симфонические медитации.

Хоровое творчество Е.В.Гохман опирается, прежде всего, на углубленную связь музыки и поэзии, выявляя тонкие грани поэтического слова. Её любимыми писателями и поэтами были А.П.Чехов, М.И.Цветаева, А.А.Блок, О.Э.Мандельштам, Ф.Г.Лорка, А.И.Куприн и многие другие. Как писала родственница композитора Ася Григо-

рьева: «Е.В.Гохман очень любила литературу. Но особенно она любила произведения А.П.Чехова. Всю жизнь в её комнате на стене висел портрет А.П.Чехова. Его рассказы она читала до последних дней жизни, в последние дни жизни рассказы А.П.Чехова читал ей брат» [1]. Творческое вдохновение для своих сочинений Е.В.Гохман находила во время отдыха в деревне и прогулок на даче. «Здесь ей было хорошо мечтать, думать, на прогулках она слышала новую музыку, замечала то, что было понятно ей одной» [там же]. Другой «опорой» её творчества стало обращение к песенности, цикличности, к разнообразию тембровых соотношений хоровых партий, вдохновение, почерпнутое в образах природы родного края, а также обращение к социально-гражданственной тематике.

Одним из первых обращений композитора к хоровым жанрам стал цикл «Пять хоров на стихи А.Блока» (1972), который, по воспоминаниям А.И.Демченко, был связан с напряжёнными исканиями своего индивидуального стиля. В нём воплотился интерес Е.В.Гохман к поэзии Серебряного века, были заложены основные хоровые черты стиля композитора, которые впоследствии нашли своё отражение в позднем творчестве. Сложный поэтический язык А.А.Блока отразился в музыкальной материи цикла, что проявилось в соединении полифонии и гомофонно-гармонического склада, в применении политональности, различных тембровых решений внутри хоровой партитуры, в сочетании различных ладов, в альтерации аккордов, в повышенном внимании к ритму.

В качестве литературной основы Е.В.Гохман выбрала поэзию А.А.Блока из трех циклов: «*Ante Lucem*» (1898–1900), «Стихи о Прекрасной Даме» (1901–1902), «Арфы и скрипки» (1908–1916). Три номера (второй, четвертый, пятый) написаны на стихи цикла «Стихи о Прекрасной Даме». Первый номер «Ярким солнцем, синей далью» взят из цикла «*Ante Lucem*», а центральный – третий номер «Свирель запела на мосту» – из цикла «Арфы и скрипки».

Данное стихотворение написано позже остальных, в 1908 году. В этот период времени в истории России происходили кардинальные перемены. Во-первых, началось новое десятилетие нового века, что не могло не отразиться в обществе, искусстве и научно-технологических открытиях, ведь сам воздух в то время был пропитан предчувствием крупных потрясений, великих перемен в общественной жизни. В искусстве в этот период шло переосмысление традиций, поиск принципиально новых направлений (модерн, авангард и

другие). И, конечно, все эти перемены повлияли на творчество деятелей искусства, на сознание художников, композиторов. Стихотворение проникнуто ожиданием новой жизни, которая принесет в мир радость, любовь, веру и надежду на лучшее, что отражается в умиротворенном, спокойном характере мелодии. Рассмотрим стихотворение А.Блока «Свирель запела на мосту» более подробно.

*Свирель запела на мосту,
И яблони в цвету.
И ангел поднял в высоту
Звезду зеленую одну,
И стало дивно на мосту
Смотреть в такую глубину,
В такую высоту.
Свирель поет: взошла звезда,
Пастух, гони стада...
И под мостом поет вода:
«Смотри, какие быстрины,
Оставь заботы навсегда,
Такой прозрачной глубины
Не видел никогда...
Такой глубокой тишины
Не слышал никогда...
Смотри, какие быстрины,
Когда ты видел эти сны?..»*

Стихотворение написано четырёхстопным ямбом, первая и третья строфы имеют перекрёстную рифму, вторая парная. Оно наполнено символами, иносказаниями. Во всех строфах прослеживается противопоставление беспокойного, земного мира с его заботами и мира высшего, к которому должны стремиться душа каждого человека. «Быстрины» – это суетность жизни. Пастух может быть ассоциирован с образом Спасителя, который уведет свою паству от суеты. «Мост» всегда символизирует переход – таким образом, общий смысл стихотворения в том, что человеческая душа должна совершить переход к чему-то высшему. В последнем четверостишии «Когда ты видел эти сны», рассказывается о том, что земная жизнь лишь сон, и все наши заботы мимолетны и не существенны.

Неслучайно поэт использует в стихотворении музыкальный инструмент – свирель, так как она является символом гармонии. Например, звучание свирели Пана (древнегреческий бог лесов, полей и пастушеских стад), являлось символом гармонии природы. Также именно музыку все символисты, в том числе и А.А.Блок, считали «высшим» из искусств, самым близким к божественному.

Разбирая драматургию цикла «Пять хоров на стихи А.Блока», А.И.Демченко обозначает настроение цикла следующим образом: «настроение просветленной меланхолии, характерное для композитора, и столь присущая впоследствии её творческому почерку лирическая проникновенность» [3, с. 5].

Обращаясь к поэтическому тексту А.А.Блока, композитор отбирает ключевые фразы, символы и выстраивает собственную линию вербальных образов. Музыкальное развитие цикла имеет следующие особенности: большинство номеров цикла похожи в выборе средств музыкальной выразительности. Они написаны в минорном ладу, в умеренном темпе, а также в тихой динамике. Только третий номер отличается мажорной окраской лада, подвижным темпом и звучной динамикой. Стилевой приметой является то, что все номера цикла заканчиваются на *piano*, погружаясь в созерцательность.

В первом номере «Ярким солнцем, синей далью» рассказывается о тоске по небесам. В стихотворении употребляются такие символы как «солнце», «мечта» и «даль». В них «звучит» нечто недостижимое, далёкое. В музыке это выражено с помощью минорного лада, гомофонно-гармонической фактуры, где одинокий мелодический голос ведёт основную тему, а остальные голоса создают фон благодаря выдержанным нотам. Во втором номере «Травы спят красивые» лирический герой остаётся наедине с природой, она его пугает, настораживает, и вместе с тем завораживает, он ищет в ней «понимания», «поддержки». В музыкальной ткани это выражено минорной окраской лада, нисходящими хроматическими ходами, повторяющимися мотивами.

Третий номер «Свирель запела на мосту» является центральным номером, ведь именно в нем раскрывается ожидание чего-то нового, в природе чувствуется весна, которая вносит приход в мир любви и радости. В музыке это передается с помощью использования скорого темпа (*Allegretto*), преобладания мажорных ладовых отклонений, сочетания различных тембров хора и частых распевов и т.д.

В четвертом номере «Белой ночью» поэт ищет свои оттенки и смыслы, которые связывает «исполнение тайных дум» с тишиной.

В музыке это отразилось посредством применения композитором минорного лада. Композитор применяет имитации между голосами, сопоставление тональностей (*fis-moll – g-moll*) для передачи сумрака, в котором присутствуют смутные очертания различных предметов.

В последнем номере «Навстречу вешнему рассвету» лирический герой, очнувшись от ночного сумрака, сознаёт ясность и определенность жизни. Всё встаёт на свои места, на второй план уходят борьба и искания. («И рек нестройное течение, свои находит берега»). В музыкальной сфере это проявляется в подвижном темпе (*con moto*). Важную роль играют ассонансы, где часто повторяется звук «у», напоминающий звучание мелодии свирели.

Цикл «Пять хоров на стихи А.Блока» вбирает в себя основные индивидуальные приметы хорового письма Е.В.Гохман, которые в дальнейшем оказали огромное влияние на творчество композитора. На протяжении всего творческого пути её интересовал не только собственный внутренний мир, но и постоянный поиск ответов на вечные вопросы о смысле бытия. Например, в вокально-симфонических медитациях «Сумерки» (2003) прослеживается философская идея, которая основана на размышлениях о поиске смысла человеческой жизни и любви к человеку. Работая в консерватории, композитор обращала внимание своих учеников на «в́идение» музыки изнутри, на умение выразить стилевую индивидуальность через выбор соответствующих гармонических средств. Так же и в библейских фресках «Ave Maria» (2000) для солистов, хора и оркестра раскрывается высокий гуманизм с глубокой философской идеей – это раскрывается благодаря лирической, возвышенной мелодии и введению детского голоса.

Средства музыкальной выразительности традиционны, огромное значение в хоровом письме Е.В.Гохман имеет песенная мелодия и фактура, где нередко исполнение основной мелодической линии звучит в разных тембровых соотношениях. Тончайшее применение регистровых возможностей во всех хоровых партиях создаёт необыкновенное богатство и красочность звучаний. Характерен тщательный отбор поэтического материала, в основе которого лежит метод монтажа. В цикле «Пять хоров на стихи А.Блока», композитор отразила основные черты символистской поэзии: антитезность, многозначность образа, мотивы обреченности.

В целом, композитор тяготеет к цикличности и преобладанию циклов с небольшим количеством частей. Наиболее распространены трех- и пятичастные циклы. Среди пятичастных, например, вокаль-

ные циклы «Лирическая тетрадь», «К Родине» на стихи Хикмета – таковы и «Пять хоров на стихи А.Блока». В развернутых циклах контрастность дополняется тематическим единством, логикой сюжетной линии, внутренним ритмом.

Композитор широко использует возможности человеческого голоса – его динамику, диапазон, тембр, силу, а специфика вокального интонирования опирается на проявление вокальной интонационности. Например, в третьем номере цикла «Пять хоров на стихи А.Блока» песенная мелодия основана на мелодическом распеве поэтического текста, а в других частях с декламационной мелодией характерно ослабление распевности. Позднее, в оратории «Испанские мадригалы» (1975) в музыке соотношение баритона, сопрано и хора отражает сопоставление субъективного-объективного, личного-внеличного, а в поэтике Гарсиа Лорки символикой обозначен «небесный мир», который представлен тембром флейты.

Важными особенностями стиля Е.В.Гохман, является многообразное использование *divisi*, широкое расположение голосов, сочетание различных тембров, тончайшее применение характерных регистровых возможностей во всех группах, что создает необыкновенное богатство и красочность звучаний, способствуя уточнению общего художественного смысла.

Произведения Елены Владимировны Гохман систематически исполнялись в концертных программах съездов композиторов России и СССР. Многократно ее музыка звучала в городах страны и за рубежом. Но основная аудитория ценителей ее искусства находится в Саратове, и важнейшей задачей является всемирная популяризация ее творческого наследия не только в пределах России, но и за рубежом.

Исполнителями музыки Елены Владимировны являлись творческие коллективы Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова, Астраханской государственной консерватории, Нижегородской государственной консерватории имени М.И.Глинки, Тамбовского музыкально-педагогического института имени С.В.Рахманинова.

Ярким событием в музыкальной жизни Саратова, явились исполнение сочинений композитора студенческим хором Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова в 1980 году на концерте к 45-летию композитора и 30 ноября 2015 года Саратовским губернским театром хоровой музыки (художественный руководитель – заслуженный деятель искусств России, профессор

Л.А.Лицова) в честь 80-летия композитора Е.В.Гохман в Большом зале Саратовской консерватории.

Литература

1. Григорьева, А. «Душа не уснёт в покое» – биографическая работа [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://gohman-ev.ru>
2. Демченко, А.И. Елена Гохман. К 70-летию со дня рождения (буклет). – Саратов, 2005. – С. 14–17.
3. Демченко, А.И. Творчество Елены Гохман. – Саратов, 2007. – 54 с.
4. Демченко, А.И. У времени в плену (Монография о творчестве Е.В.Гохман). – Саратов, 1991. – 80 с.
5. Елене Гохман посвящается (Статьи Н.Аршиновой, Л.Вишневецкой, А.Григорьевой, А.Демченко, Н.Ивановой, Т.Кан, Н.Королевской, Е.Михайловой, О.В.Немковой, Л.В.Топорковой, А.Г.Трухановой, Л.Л.Христиансен, М.Б.Цапковой). – Саратов, 2006. – 242 с.
6. Королевская, Н.В. Слово и музыка в произведениях саратовских композиторов в пространствах смысла – Саратов, 2014. – 296 с.
7. Минералова, И.Г. Русская литература серебряного века: поэтика символизма. – М.: Изд-во Лит. ин-та им. А.М.Горького, 1999. – 225 с.
8. Опарина, Ю.М. Музыка слова и слово в музыке поэзия А.Блока в произведениях отечественных композиторов. дисс. ... на соискание ученой степени канд. искусств.– Москва, 2014. – 479 с.

Наталья Королевская (Саратов)

**Содержательно-концептуальная динамика
творческого процесса
в свете теории «смыслового взрыва» Ю.Лотмана:
на примере творчества Е.В.Гохман**

Рассматривая музыкально-смыслообразовательный процесс как восходящее движение смыслов (смысловых структур) в пространстве концепта – источника и первоимпульса художественной концепции, сталкиваешься с парадоксальной ситуацией: с одной стороны, принадлежность концепта «тезаурусу» композитора обеспечивает ему роль централизованного и организующего элемента в процессах смыслообразования произведения, рождающегося в едином концептуальном свете, а с другой стороны, принадлежность автору концепта, как объективной ментальной данности, неизмеримо более широкой любой его актуализации, не абсолютна. Как «место смысла и выражения», концепт, организующий смыслообразовательный процесс, только частично соприкасается с актуализирующим его индивидуальным сознанием, в пространстве которого он, извлекаемый из «хаоса бытия» (Ж.Делёз), начинает «жить», обретая некие структурные очертания в художественном произведении.

Его *онтологическая* ипостась в какой-то степени остаётся независимой «территорией» (принадлежащей человеческому сознанию вообще, или «сознанию человека в коллективном проявлении»⁵), погружающей в пространство общезначимых смыслов (хотя их объём в конкретном произведении определяется авторским замыслом), тогда как *проблемное* измерение обусловлено личностной установкой автора, его внутренней (как правило, скрытой, не всегда доступной для извлечения) проблемной ситуацией. Об этой двойственности смысла писал А.В. Михайлов: «... находящийся во мне и мною задаваемый смысл, никогда не может быть моим всецело ... и нико-

⁵ Агафонов А.Ю. Смысл как единица анализа психического [Электронный ресурс] // Вестник СамГУ. №3(9). Самара, 1998. URL: <http://andrey-agafonov.narod.ru/books/sm.htm> (Дата обращения: 06.02.2014).

гда не перестанет в какой-то своей части лежать вне меня. Для него, смысла, бытие вне меня точно так же задано, как задана, неизбежна и неоспорима для него принадлежность мне и неотделимость от «меня»⁶.

На этой двуипостасности концептуального смысла, одной стороной принадлежащего авторскому сознанию, другой «лежащего вовне», строится смыслообразовательный процесс: по слоям общезначимых смыслов, составляющих основное содержание концепта («художественный язык моделирует универсум в его наиболее общих категориях, которые, будучи наиболее общим содержанием мира, являются для конкретных вещей и явлений формой существования»⁷), в пределах «общедоступного языка» (по Ю.Лотману) – на новый уровень его осмысления, связанный с 1) «достижением высшей ясности», сменяющей «мир признаков и овеществлений», и 2) приводящий к рождению нового смысла, превышающего исходный потенциал как «место резкого возрастания информативности всей системы»⁸. Этот новый, восходящий уровень смыслообразовательного процесса соответствует понятию Ю.Лотмана «смысловой взрыв»⁹.

С точки зрения «достижения высшей ясности» смысловой взрыв вводит в «светлую полосу сознания» (А.Камю) тот концептуальный смысл, который, охватывая своим становлением произведение «в пределах общедоступного языка» и «общезначимых смыслов», является главным организатором смыслообразовательного процесса, – его выражение доводится до ясности сообщения, означающего «то, о чём» произведение (согласно определению понятия «сообщение» А.В.Михайловым). Он в некотором роде лежит на поверхности, тогда как «новый смысл» оказывается сопряжён с «прорывом» (термин Ю.Лотмана) в сферу индивидуального сознания, приводя к рождению нового, глубоко личностного авторского смысла, возникновение которого, согласно Ю.Лотману, создаётся «пересечением смысловых пространств» («пересечения смысловых пространств, которые порождают новый смысл, связаны с индивидуальным сознанием»¹⁰).

⁶ Михайлов А.В. Слово и музыка. Музыка как событие в истории слова // Слово и музыка: научные труды Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского. М.: МГК, 2002. – Вып. 36. – С. 10.

⁷ Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб: Искусство – СПб, 1998. С. 14–285. С. 29.

⁸ Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб.: Искусство СПб., 2000. С. 22.

⁹ Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб, 2000. 704 с.

¹⁰ Там же. С. 26.

Такой прорыв «взрывает» концепт как объективную ментальную данность неожиданным поворотом авторской мысли: смысловой взрыв трактуется Лотманом как результат вдохновения, обеспечивающего прорыв в «запредельное» – переход из области тривиального, с наполняющими её «метафорами-клише, общими для тех или иных литературных школ или периодов» [в том числе музыкальных. – Н.К.], в «область индивидуального творчества», где «предельной является ... метафора принципиально новаторская»¹¹. Крайняя степень новаторства понимается Лотманом как «соединение несоединимого», или парадокс: «Момент высшего напряжения снимает все границы непереваемости и делает несовместимое единым. Перед нами – поэтическое описание нового смысла»¹².

Показательно, что к понятию *смысловой взрыв* приближается определение парадокса в контексте смыслогенеза Ж.Делёза: «то, что разрушает не только здравый смысл [bon sens] в качестве единственно возможного смысла [sens unique], но и общезначимый смысл [sens commun] как приписывание фиксированного тождества»¹³. Более того, в истолковании феномена парадокса Ж.Делёз применяет ключевые определения Лотмана, что позволяет объединить «парадокс» и «смысловой взрыв» как понятия-синонимы: «... Здравый смысл и общезначимый смысл расшатываются принципом их производства и взрываются изнутри парадоксом»¹⁴ [курсив мой. – Н.К.].

Таким образом, рождение нового смысла окружено аурой парадоксального, возникающей на перекрёстке пространств – онтологического и индивидуального.

Новый смысл не укладывается в «сообщение», и, высвобождая «внесловесное» и «запредельное для логики»¹⁵, имеющее контекстный смысл и вне контекста теряющее ауру парадоксальности, переворачивает концепцию несовместимым с «сообщением» озарением мысли, источником которого чаще всего являются подсознательные сферы сознания, неподотчётные самому автору. Данный вектор становления художественного замысла (от онтологии смысла, составляющей открытые сферы сознания, к смысловому прорыву в запредельные подсознательные глубины) получил отражение в выска-

¹¹ Там же.

¹² Там же. С. 29.

¹³ Делёз Ж. Логика смысла / Пер. с фр. Фуко М. *Theatrum philosophicum* / Пер. с фр. М.: Паритет, Екатеринбург: Деловая книга, 1998. С. 17.

¹⁴ Там же: с. 162.

¹⁵ Лотман Ю.М. Семиосфера. С. 28.

зывании А.Онеггера: «Так же, как и в области других искусств, имеются правила, которые мы изучаем и которым нас учат наши наставники. Но помимо *обдуманного, преднамеренного* «умения», перешедшего к нам по наследству, должен быть ещё и некий импульс, за проявление которого мы не можем, так сказать, нести ответственность. Он связан с нашим *подсознанием*, непостижимым и для нас самих»¹⁶ [курсив мой. – Н.К.].

Сопряжение обозначенных параметров смыслового взрыва, отражающих двойственный итог смыслового генезиса, значимо в плане раскрытия содержательно-концептуальной динамики творческого процесса композитора и соотношения в нём намеренного (осознанного) и бессознательного (импульсивного) моментов: открытие нового *бессознательного* смысла может стать источником новой *осознанной концепции*, порождая цепную реакцию смыслов от произведения к произведению – от озарения к развёртыванию смысла, претворяющему концепт в концепцию, обретающую определённые «сценарные» очертания. Такая динамика творческого процесса характерна для периода исканий художником *своей* темы, обретения мировоззренческих концептов, определяющих отношения автора с окружающим миром.

Но уже в рамках обрётённой темы в творческом процессе начинает преобладать фактор осознанности, проявляющийся на всех уровнях становления концепции – и в сценарном конструировании семантического пространства произведения (или ряда произведений, возникающих как «вариации, упорядоченные по соседству»¹⁷), и в трактовке смыслового взрыва прежде всего как точки наивысшего прояснения концептуального смысла, смыкающегося с его личностным авторским осмыслением – прорыв в индивидуальное будет означать проникновение в сердцевину творческого «я», к его подлинным, глубинным основаниям.

В творчестве Е.В.Гохман такая прогрессия концептуальных смыслов, определяющая вектор становления художественного мировоззрения, особенно заметна благодаря тому, что несомненную вершину творчества композитора составили поздние духовные сочинения, а первые её неосознанные проблески обнаруживают себя в более ранних и вполне «светских» сочинениях. Этот вектор творческой

¹⁶ Онеггер А.Я – композитор // Онеггер А. О музыкальном искусстве / Пер. с франц. Изд-е 2-е. Л., 1985. С. 107.

¹⁷ Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? / Пер. с фр. С. Зенкина. С. 31.

эволюции Елены Гохман достаточно очевиден и не раз отмечался исследователями¹⁸. Мы же попробуем обосновать его конструктивно, на основе обозначенной прогрессии движения смыслов от озарений смыслового взрыва, открывающего новые концептуальные горизонты, к дальнейшему осознанно-плановому развёртыванию вновь обретенных концептов, как правило, связанному с обновлением семантической конструкции произведения, получающей устойчивость в рамках темы.

Один из первых подступов к духовной теме в творчестве Е.Гохман со всей очевидностью проявился в «Испанских мадригалах» (1975). Смысловый взрыв, или событийная точка этого произведения определяется наличием на восходящем уровне смыслообразования сразу двух событий – катастрофического и отстранённого от катастрофы, принадлежащих дистанцированным и независимым друг от друга смысловым контекстам – лирико-эпическому развёртыванию музыкально-поэтического сюжета и его философскому осмыслению на чисто инструментальном уровне.

В содержании первого (лирико-эпического контекста) получила отражение трагическая судьба Поэта, конкретизированная включением в ораторию стихотворений, имеющих биографический смысл – «Романса об испанской жандармерии», послужившего поводом для судебного иска против Ф.Гарсиа Лорки, ставшего предвестием смерти, первым «актом» трагедии, и стихотворения «Колокол ясный», в котором в образе тополя, живущего ощущением преждевременной гибели, отразилось предчувствие поэтом своей судьбы («ветви хотел уронить / на травы раньше, / чем осень его украсит / своей позолотой»). Сопряжённость темы смерти с образом поэта с первых строк оратории («Когда умру, схороните меня с гитарой...») и её «сквозное» крещендирующее нарастание (№№ 1, 3, 10, 11, 16) создаёт в оратории документально-биографическую линию повествования, в самой себе заключающую трагический итог: обращение к образу и биографии поэта как специальное художественное задание не может иметь иного исхода (кульминация-катастрофа, обнажающая концептуальный

¹⁸ Демченко А.И. Её путь в искусстве // Елене Гохман посвящается. К 70-летию со дня рождения. Саратов: Саратовская государственная консерватория им. Л.В. Собинова, 2005. С. 3–72.

Труханова А. Г. «И дам ему звезду утреннюю...» // Елене Гохман посвящается. К 70-летию со дня рождения. Саратов: Саратовская государственная консерватория им. Л.В. Собинова, 2005. С. 170–173.

смысл, приводит смыслообразовательный процесс к достижению высшей ясности). Но эффект присутствия поэта сохраняется и там, где прерывается лирический ток, превращая поэтическое слово в живое слово Поэта, творящего целостный «испанский миф», в котором национальная ментальность раскрывается в напряжённом дуализме жизни (любви) и смерти.

Философский контекст, широко рассредоточенный в пространстве цикла из двадцати номеров, моделирует концепт «вечность», организуя последовательность из 20 стихотворений в кольцевую структуру (Постлюдия – реприза Прелюдии), символизирующую бесконечный круговорот бытия. В точке сомкнувшегося круга этот смысл получает «овеществление» во вставном двустишии, взятом из стихотворения, которому оратория частично обязана своим названием, – «Мадригал» (в оратории – № 8 «Твои глаза», сокращённый вариант). Характерно, что строки вставного двустишия («Всё тот же ритм часы отбивают, / всё те же звёзды на небе сияют»), накладывающиеся на репризу основного текста, изначально связаны с идеей круга, выполняющие в «Мадригале» композиционную роль рефрена. Перенос не изменяет его смысла: и в том, и другом антитетичном контексте – в стихотворении о любви и разлуке и музыкально-поэтической концепции о жизни и смерти – это двустишие несёт смысл постоянства и неизменности бытия как одного из его законов.

Каждый из двух основных планов оратории (лирико-эпический и философский) подготавливает свою точку события. Набирающий силу стихийный обезличивающий поток равномерной пульсации, сглаживая различия между контрастными образными сферами жизни и смерти (пронизывая равно и тему свадебного хоровода № 15, и реплики Смерти в диалоге с Поэтом № 16), выливается в хоровую токкату «Расстиляется море-время» (№ 19), поглощающую лейттему поэта (проходящую через №№ 1, 4, 6, 10, 12, 16, 17), концентрируя обострённое переживание не просто краткости человеческой жизни, но её хрупкости и незащищённости.

Главная событийная точка философского контекста рождается как контрапункт инструментальных сверх-тем, независимых от поэтического текста, – темы человека (смысловое наполнение которой формируется в излучении семантического поля лирических тем оратории), возникающей по ходу развития как реакция-размышление на чрезмерные проявления агрессии смерти (коды №№ 3, 9, 12), и темы, наделённой ровной замедленной пульсацией космического течения

времени. Структура, формирующая событие, проводится дважды – в центральной Интерлюдии (№ 14), где она интригует загадкой как «место вопроса» (по Делёзу), и в Постлюдии, где формируется ответ, по смыслу противоположный трагическому итогу слово-музыкальной концепции, понимаемый как мудрость человеческого разума, примиряющегося с неизбежностью законов мироздания: тема человека постепенно модулирует в сферу двудольного метра и, обретая устойчивость дыхания темы времени, подчиняется её безличному пульсу. В смысловом поле этой полифонической структуры утверждается мысль о сопричастности космосу человека, в эпически мудром приятии мира преодолевается экзистенциальный трагизм бытия.

Двойственность событийной точки парадоксальна. Но ещё более парадоксально то, что содержание смыслового взрыва «Мадригалов» определяется не прорывом в индивидуальное, а, наоборот, движением от единичного, личного, экзистенциального к всеобъемлющему и всеобщему, создавая прогрессирующее смысловое расширение, охватывающее мироздание во всей его полноте. Именно этот план, отстранённый от трагедии поэта, вместе с которым автор от начала до конца оратории проходит его крестный путь (о чём можно судить по силе трагедийного накала в пространстве лирического контекста), вводит в сокровенные глубины авторского сознания, где постепенно вызревают ростки нового мироощущения.

А пока именно трагическая судьба, жизнь, оборванная на взлёте, несостоявшаяся, разрушенная любовь, – одна из ведущих тем творчества композитора, получившая *осознанное* развёртывание (как основа содержания произведения), кроме «Мадригалов», в опере «Цветы заповздалье» (1979), вокальном цикле на стихи М.Цветаевой «Бессонница» (1988), балете «Гойя» (1996).

Особенно показателен с точки зрения развёртывания данной темы вокальный цикл, где концепция произведения формируется не на основе чужой истории, заданной литературным первоисточником (как в опере по рассказу А.Чехова и балете по мотивам романа Л.Фейхтвангера), но представляет собой сугубо авторский проект, сконструированный на основе 16 стихотворений М.Цветаевой. Сюжет крушения любви, проблемный модус которого раскрывается в контексте «драмы разрыва», заключённой в рамки любовного «треугольника» (Она – Он – Соперница), устремлён к финалу-катастрофе, а смысловой взрыв, аналогично «Мадригалам», обнаруживает трансформацию образа в сторону его объективации, отмеченной нараста-

ющей серией идентификаций лирической героини с образами-архетипами, отражающими её внутреннее преобразование – из женщины, одержимой страстями и борьбой за своё земное счастье (№ 13 «Донна Анна»), в бесстрастную схимницу (№ 16 «Свете тихий»).

Событийный смысл, постигаемый как внутренний символический постриг, особенно ощутим при сопоставлении исходной темы (№ 1 «Воспомянъ»), увенчанной характерными секундами страданий (вершины экспрессии достигающей в «Донне Анне»), и заключительной темы (№ 16), прорастающей незаметно, вне «обязательных семантических связей»¹⁹ со словом (№ 8 «Где-то в ночи», № 11 «В огромном городе моём ночь», № 12 «Прекрасная моя беда»), воссоздающей совершенно иной «портрет», отмеченный предельной собранностью вокальной партии, отсутствием эмоциональной экспрессии, где в зеркале строгой силлабичности с элементами псалмодии отражается уже не «страдальческий оскал» (М. Булгаков), а иконописная ровность и непроницаемость черт.

Событие подготовлено развёртыванием онтологического контекста, с крещендирующей топикой ночи, обрастающей семантикой смерти, создающей символический образ погружения в колодец души, на глубине которого жизнь замирает. В контексте «драмы разрыва» его прочтение восходит к мифологической и христианской эзотерике, истолковывающей «колодец» как символ души, спасения, очищения, непорочности. Причём христианская символика в свете события финала (духовного преобразования героини) обретает инверсионное драматичное осмысление. Сквозь ауру «транспонированной» сакральности православной молитвы «Свете тихий» (дважды трансформированной: у М.Цветаевой это стихотворение адресовано А.Блоку, у Е.Гохман – лирическому герою цикла) смысл концепта «бессонница» раскрывается не просто как бытие между явью и сном, жизнью и смертью (в вакууме одиночества), но как «всенощное бдение» души. В результате, в соответствии с итогом «драмы разрыва», ожидание Жениха Небесного («Свете тихий» в православной Вечерней службе символизирует сошествие на землю Сына Божия) и надежда на спасение оборачивается прощанием с женихом земным, примирением с судьбой, становясь выражением экзистенции героини, понимаемой как смирение и самоотречение. Смысл жертвенности в

¹⁹ Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. С. 21: «Так, музыка резко отличается от естественных языков отсутствием обязательных семантических связей...»

инверсионном отражении сакральных смыслов представляет квинтэссенцию авторского смысла.

Выход в пространство сакрального, архетипического, всеобъемлющего на итоговой стадии становления художественной концепции, растворение личного во всеобщем становится для Е. Гохман *осознанием* своей темы и обретением концептов, имеющих мировоззренческое значение, связанных с «преодолением всего излишне субъективного и акцентированно личностного, отказом от романтической исключительности и экстремальности ..., переходом к более объективному, выверенному, общезначимому восприятию жизненных процессов...»²⁰. Не случайно в последнее десятилетие жизни главное место в творчестве композитора занимают монументальные ораториальные конструкции, которые «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»²¹.

Обретением своей темы в пространстве всеобщих ментальных ценностей отмечен уже вокальный цикл «Благовещение» (1990), где в жанровых условиях, предназначенных, казалось бы, для воплощения сугубо лирических концепций, опорой «сюжета» послужил православный календарь, определяющий узловые смысловые точки повествования, разворачивающегося от осенних праздников Иоанна Богослова и Успения Богородицы к светлым праздникам весны – Благовещению и Пасхе, утверждая идею вечного возрождения и обновления жизни, аналогично циклическому круговороту бытия в «Мадригалах», подготавливая концептуальный сдвиг мироощущения в сторону христианских ценностей поздних сочинений – Библейских фресок для солистов, хора и оркестра «Ave Maria» (2000), вокально-симфонических медитаций для хора и оркестра «Сумерки» по мотивам произведений А. Чехова (2003) и Духовных песнопений для мужского хора и камерного оркестра «И дам ему звезду утреннюю...».

В этих сочинениях концепты и образы смысловых взрывов «Мадригалов» и «Бессонницы» получают «полнометражное» развёртывание на достигнутой высоте философско-этического и религиозного осмысления мира и человека. Первое иконическое приближение

²⁰ Демченко А.И. Её путь в искусстве // Елене Гохман посвящается. К 70-летию со дня рождения. С. 56–57.

²¹ Там же. С. 62.

к образу святой Девы в финале «Бессонницы» становится поводом для создания монументальной музыкальной «иконы» в оратории «Ave Maria», в «Сумерках» образ человека оживает как отвлечённо-абстрагированный «персонаж» (продолжение контекста сверх-темы человека «Мадригалов», но уже на основе «обязательных семантических связей») – в прямом смысле обобщённо-собирательный образ, рождающийся на основе интеграции чеховских текстов – фрагментов монологов доктора Астрова, Сони («Дядя Ваня»), Нины Заречной («Чайка») и нескольких строк из рассказа «Без названия», за которыми стоит повествование о схимниках, монахах-отшельниках. В Духовных песнопениях этот образ обретает всечеловеческое значение.

Все три произведения претворяют единую концепцию преодоления смерти, намеченную в финале «Мадригалов», где смерть исчезает на фоне космических величин, но события переведены в сферу исследования духовного космоса. Единая концепция отмечена единством сценарной модели, тройное воспроизведение которой отражает постоянство авторской мысли и одновременно позволяет разглядеть проявление тенденции к достижению «высшей ясности» на уровне осознанного творческого процесса, стремление автора к отшлифованности найденной концептуальной конструкции, что особенно заметно при сопоставлении первых двух ораторий.

Несмотря на различие их текстовой основы – духовной, («марианской») и светской («чеховской»), – и в том, и другом сочинении картина мира рождается, осмысливаемая в религиозных категориях. Ключевыми текстами являются Alleluia и Dies irae, определяющие полюса мироздания как сопряжение Рая и Ада, метафорически отражающие состояние мира и человека, обличая зло – царящее в мире безверие, бесчувствие, разрушительность (то, что составляет содержание концепта «смерть» и что так точно выражают чеховские наречия «Холодно. Пусто. Страшно») – и противопоставляя ему духовную просветлённость, силу веры, надежды, любви, понимания и всепрощения.

Несмотря на различие композиционной структуры – номерной в «Ave Maria» и «сквозной» в «Сумерках» – конфигурация смыслового пространства и культового, и светского «чеховского» «сюжетов» идентична, опирающаяся на триаду «тезис – антитез – синтез». Оба произведения начинаются картиной утра жизни, воссозданием её первозданного райского состояния, «до грехопадения», – каждое «утро» рождается под звуки Alleluia. Композиционный центр сочине-

ний занимает картина Страшного Суда, метафорический образ которого проецируется на день сегодняшний, а смысловое ядро составляют строфы *Dies irae* в сцеплении с текстами, углубляющими его содержание: в «*Ave Maria*» секвенции предшествуют *Crucifixus* и *Stabat mater*, в «Сумерках» его окружают отрывки из монолога доктора Астрова («... Человек разрушает всё, не думая о завтрашнем дне...») и «пьесы Апокалипсиса» К.Треплёва («Люди, львы, орлы...»).

Синтезирующий итог концепции возвращает исходный образ Света и Радости, но этот момент в обоих сочинениях, развёртывающих вширь содержание смыслового взрыва «Мадригалов», отмечен глубоко личной нотой: восходящая линия смыслообразовательного процесса, уже в соответствии с ортодоксальной моделью смыслообразования, приводит к «прорыву в индивидуальное», модулируя от созерцания мира к обретению Мира в своей душе: Мария не возвращается вновь на Небо, а входит в сердце и остаётся там навсегда; «сумерки» мира, предвестие ночи (ночь – один из полюсов мироздания «Мадригалов», в «Бессоннице» тотально однополярного, ночного) «разрешаются» Светом души.

Для обеих событийных точек, утверждающих смысл победы над смертью как завоевание Неба и Рая внутри себя, характерна сконцентрированность личной, знаковой для Е.Гохман интонации, контрастирующей объективированности интонационного материала онтологического пласта «повествования» – интонации, которая живёт своей собственной жизнью (отдельно от слова) и в чисто инструментальных произведениях Е.Гохман, узнаваемая в любом контексте как «визитная карточка» стиля. Е.И.Вартанова охарактеризовала эту интонацию как «интоному милосердия, ... всегда узнаваемую и приветствуемую слухом»: «Особенно пронзительна она в «зонговых» по своей роли песенных номерах, которые обязательно появляются в кульминационных моментах всех сочинений композитора, будь то опера, балет, оратория. Ошеломляя своей простотой, опасно граничащей со шлягерностью, но всегда сохраняющей – как чувство собственного достоинства и подлинного благородства – причастность к высокому искусству, эти зонги (в брехтовском понимании) становятся выражением «голоса автора», уточняя ... мудрость, ... тайнознание [композитора. – Н.К.] о мире и человеке»²².

²² Вартанова Е. И. «...Все наши страдания потонут в милосердии...» // Камертон: Периодическое издание Саратовской гос. консерватории им. Л.В. Собинова. 2011. № 25 (39). С. 19.

В Духовных песнопениях «И дам ему звезду утреннюю...» та же триадная семантическая структура перенесена во внутренний мир человека, переживающего Апокалипсис в своей душе: от молитвы, открывающей «двери» души навстречу Богу, – к ответу Господа, в котором сконцентрирован главный смысл Откровения: «Се, стою у двери и стучу..., войду к нему и буду вечерять с ним, ... и дам ему звезду утреннюю». Между этими полюсами – переход через Апокалипсис, как очищение от скверны материального мира, с его «бесами и золотыми идолами» (музыкально выраженный наслоением жёстких остинатных звучностей) через обретение новой духовной субстанции, сущность которой выражена словами «И смерти не будет уже, ни плача, ... ни болезни уже не будет, ибо прежнее прошло». Именно эта точка духовного перерождения образует зону смыслового взрыва, отмеченную, аналогично двум предыдущим ораториям, сконцентрированностью авторской «интономы милосердия» (Е.Вартанова), с характерными для таких «зонговых» моментов «бесконечными» секвентными виражами.

Духовное перерождение, связанное с преодолением смерти, особенно значимо в сопоставлении с итоговым моментом «Бессонницы», где внутреннее преображение, наоборот, означает смерть души (как смирение перед судьбой, отречение от земной любви), отмеченную музыкальной метафорой затворничества: нисходящая секстовая интонация в «Свете тихий», замыкающая круг интонационно-смысловых преобразований, – инверсия интонационной метафоры души как распахнутого окна (двери) в № 2 («Ах, если бы – двери настезь»²³), воплощённой восходящей секстовой интонации, реализующей закреплённую за ней в русской романсовой традиции семантику душевной открытости. Наглухо захлопнув «двери» между собой и жизнью, именно в вакууме одиночества Е.В.Гохман находит путь, ведущий к обретению новой духовной вселенной: в «зонге» Духовных песнопений «И смерти не будет уже...» восходящая секста возвращается (начальная ключевая интонация), символизируя открытость души навстречу Богу.

Обретение в пространстве смыслового взрыва «Испанских мадригалов» и «Бессонницы» новых ценностных ментальных установок и их последующая художественная реализация поворачивает смыслообразовательный процесс поздних ораторий Е.Гохман в ортодоксаль-

²³ Это авторское название романса, у М.Цветаевой стихотворение носит название по первой строке: «Ты солнце в выси мне застишь»

ное русло, переворачивающее концепции предшествующих сочинений, как песочные часы, – от всеобщего к индивидуальному, от глобального охвата мироздания к обострённо личностному приятию и переживанию мира, определяемому понятиями «со-причастность», «со-бытие». Не забывая о диалектике смыслообразования – о его двух равно значимых сторонах, онтологической (всеобщей) и аксиологической (индивидуально переживаемой), всё же хотелось бы подчеркнуть, что в этой объективной закономерности открывается удивительная гармоничность художественного мировоззрения самой Е.В.Гохман – стремление к равновесию индивидуального и всеобщего, так не свойственному современному человеку, стремящемуся подчинить своему егo весь окружающий мир, что для мира и человечества всегда становилось источником испытаний и катастроф.

Лилия Вишневская, Иван Субботин (Саратов)

Мадригальная модель музыки Елены Гохман (на примере вокального цикла «Бессонница»)

Музыка Елены Гохман представляет яркий пример межтекстовых взаимодействий в условиях распространённой в искусстве XX века практики обращения к «чужому слову». Как отмечает А.Денисов, в музыкальной науке феномен межтекстовых взаимодействий чаще всего рассматривается в аспектах цитирования и заимствования. «Отголоски» чужих стилей и произведений, так или иначе, можно встретить у любого композитора, они же в итоге формируют и его собственный стиль. Без них нельзя представить ни развитие искусства в целом, ни становление индивидуальной манеры письма конкретного автора» [2, 31]. В качестве творческого приёма, межтекстовые взаимодействия получили широкое применение в музыке разных эпох и характеризуют, прежде всего, синтетические жанры (опера, балет, оратория, мюзикл, вокальный цикл и др.).

Актуальность проблемы межтекстовых взаимодействий в музыкальном языке произведений Елены Гохман обусловлена заострённым проявлением синтетической природы практически всех жанров в творчестве композитора. Так, важной составляющей её сочинений стало поэтическое и прозаическое слово, усиливающее индивидуальные особенности трактовки того или иного жанра. Характерно, к примеру, авторское осмысление жанра оратории: камерной ораторией названы «Испанские мадригалы» (1975); ораторией называет А.Демченко балет «Гойя» (1996); в ораториальном плане написаны вокально-симфоническая фреска «Баррикады» (1977), библейские фрески «Ave Maria» (2000), медитации «Сумерки» (2003), духовные песнопения «И дам ему звезду утреннюю» (2005). Большое место занимают разнообразные жанры прошлого, через которые композитор поверяет духовное состояние современного человека: средневековые григорианский хорал и знаменный распев; ренессансные мадригал, сонет, канцона, гальярда и рондо; барочные сюита, пассакалья, павана, пастораль, гавот, литания-молитва, сонатина и концерт; романтические песня, баллада, экспромт, баркарола и парафраз.

Диалог с музыкой и композиторами прошлого прослеживается также на уровне иностилевых ассоциаций, инотекстовых вкраплений в сочинения Елены Гохман. Такова, в частности, коллажная полистилистика «Квинтета-буфф для медных духовых» (1981) и «Семи эскизов для фортепиано» (1985). В «Сонатине-парафразе для фортепиано и ударных» (1985) автор «как бы сравнивает, сопоставляет, примеряет к себе эталоны, которыми жили прошлые эпохи» [1, 45]. Как пишет Лидия Христиансен, каждая из трёх частей Сонатины-парафразы скрывает множество сюрпризных эффектов, представляет «дань “великим теням” музыкального прошлого (соответственно названиям – “Бетховен”, “Моцарт”, “Гайдн и Россини”» [5, 75]. Вкрапление (на уровне редкой в музыке Елены Гохман цитаты) бетховенского текста происходит в «Лунной сонате на стихи М. Цветаевой» – третьей части композиции «Три посвящения для сопрано, хора и органа» (1991).

Стилевой диалог в музыке Елены Гохман осуществляется на базе разных принципов межтекстовых взаимодействий. В их ряду центральное место занимает «немаркированный» (термин А.Денисова) тип, предполагающий лексическое моделирование стиля или стилей [2, 32–34], дающий феномен находить «подлинно своё через чужое» [5, 77]. В этом плане, большое значение приобрела модель *ренессансного мадригала*, который выступает своеобразным «супертекстом», объединяющим звеном самых разных сочинений композитора. Следует отметить повышенный интерес к музыке, поэзии эпохи Возрождения и в педагогической работе, в классе индивидуальной гармонии Елены Владимировны. С особой тщательностью она подходила к составлению заданий (стилизаций) в жанре мадригала, который выступил платформой для стратегической отработки приёмов авторского письма. Знаки ренессансной эпохи открыто предстают в названии сочинений («Испанские мадригалы»), в обращении к поэзии и исполнительским формам («Три вокальные миниатюры для сопрано, флейты и фортепиано на стихи поэтов Возрождения», 1976).

В сравнении с другими современными композиторами (И.Стравинский, Б.Мартину, П.Хиндемит, А.Шнитке), для которых обращение к эпохе Возрождения есть осознанное развитие принципов старинной музыки и ощущение современного звучания культовых жанров [3, 50], – в музыке Елены Гохман мадригальная модель приобрела универсальное «употребление» и широкое толкование. Жанр мадригала²⁴ раскрывается своим исконным смыслом высокой песни

²⁴ От испанского «madre» – мать.

на родном языке; вмещает признаки светских песенных жанров Средневековья и Возрождения (зонг, гимн, баллада, ода, канцона, сонет); высвечивает образ певца-поэта, рапсода – одного из центральных персонажей многих сочинений Елены Гохман, сближающегося с фигурой барда в музыкальной культуре прошлого и настоящего. В недрах жанра мадригала сформировалась лейттембровая «узнаваемость» музыки Елены Гохман. Таковы, в частности, тембры сопрано или тенора (высокого баритона), трактуемые в экспрессивно-напряжённом ключе, а также тембр гитары как символ песенных признаков мадригала. В контексте этого жанра фокусируются характерные черты авторского стиля: камерность, внутренняя эмоциональная сосредоточенность и лиризм, психологизм и драматургия контрастов, одухотворённость и рефлексия, ясность и детализированная изысканность. Тем самым, мадригал в музыке Елены Гохман выступает связующей нитью разных эпох и полем «органического сращивания» (И.Стогний) авторского и одного из ведущих ренессансных стилей.

Родство мадригальной и авторской систем мышления наиболее наглядно раскрывается в вокальной и хоровой музыке Елены Гохман. Симптоматично обращение к «мадригальной», по своей духовности и символической аффектации, поэзии Гарсиа Лорки («Испанские мадригалы») или Цветаевой. Таков вокальный цикл «Бессонница» (1991) на стихи Марины Цветаевой, выявивший глубинные параллели трагедийно-исповедального мироощущения поэта и композитора. Мадригальная лексика цикла «Бессонница» наиболее достоверно моделируется на гармоническом уровне. Это, прежде всего, *трезвучная структура вертикали*, которая представлена «чистым» трезвучием и трезвучием с тритоном²⁵. Последнее символизирует темы «страдания», «креста» [4, 128] и выполняет роль лейтгармонии цикла.

Известно, что трезвучная гармония (в её всеступенности, ладовой вариантности), сменив совершенную квинт-октавную «готику», стала «открытием» ренессансной и, прежде всего, мадригальной музыки. Аналогичным «открытием» в эпоху тотальной современной диссонантности предстаёт трезвучное письмо Елены Гохман. Оно отвечает одухотворённо-лирической доминанте поэтического и музыкального текстов, воссоздаёт гитарно-камерную звучность. Консонантное единообразие фортепианного «аккомпанемента» компенсируется фактурными вариантами его изложения (хорал, мелодико-ритмические

²⁵ Тритон как характерную интонацию музыки Елены Гохман (начиная с «Испанских мадригалов») отмечается Л.Христиансен [5, 76].

фигурации) и контрастирует вокальному мелосу – впитавшему различные типы интонирования и заостряющему диссонантные интервалы секунды, тритона, септимы. Так уже на сонантном уровне организации музыкальной ткани выявляются контраст (показательная черта мадригала) и конфликтный тип драматургии (характерная особенность поэтического содержания), получившие воплощение, в том числе, в гармонии (лейттресзвучие с тритоном).

Знаком мадригального мышления выступает также *модальная трактовка тональности*. Модальные признаки «излучаются» ладовой многоопорностью и функциональной бинарностью, заявленными уже в инициальном гармонической обороте первого «мадригала» «Воспомяну». В результате метрических, ритмических и формообразующих условий возникает двойственная трактовка оборота тоника-доминанта, в котором роль тоники начинает выполнять трезвучие доминанты *d-fis-a*, а роль доминанты – тоническое трезвучие с тритоном *g-b-cis-d*. Образуется квартовая формула так называемого «доминантового» (термин И.Способина) лада, модальная логика которого организует гармонию всех «мадригалов» цикла. К модальным признакам относится и охват трезвучий всех ступеней в их мажорно-минорной ладовой вариативности.

В результате высотного варьирования терцового и основного тонов трезвучий, «окраска» авторской тональности сближается с ладовой системой ренессансного хроматического мадригала, построенного на предельных звуковысотных контрастах, ставших также одной из примечательных характеристик гармонического строя музыки Елены Гохман. Назовём только один такой контрастный ряд трезвучий и трезвучий с тритоном, составивших гармонический амбитус первого «мадригала», написанного в «доминантовой» тональности соль-минор: *g-b-cis-d; g-h-d; as-c-es; a-cis-e; b-des-e-f; b-d-f; h-dis-fis; c-es-fis-g; des-f-as; d-fis-a; es-g-b; e-g-h; e-gis-h; f-a-c; fis-ais-cis; ges-b-des*. Данный 13-ступенный хроматический звукоряд не связан с хроматической системой отклонений и модуляций тональной музыки, и в совокупности с диатоническим типом сопряжения трезвучий отражает особенности ренессансной модально-ладовой системы.

В свете песенной трактовки жанра мадригала воспринимаются смысловые и текстовые аллюзии на высокую немецкую Lied. Особенно интересно решение финальной песни «Свете тихий», воспроизводящей черты бетховенской песни «Сурок» и финальной песни «Шарманщик» из цикла «Зимний путь» Шуберта. Сходство обнару-

живается на интонационно-ритмическом (распев тонического квартсекстаккорда), ладовом (диатоника) и гармоническом (автентический функциональный оборот на тоническом органном пункте) уровнях. Многократный повтор темы, финальное положение в форме и акцентирование катарсического смысла²⁶ заключительных песен указанных циклов органично связывают песенный шубертовский и авторский мадригальный стили.

В заключение отметим следующее. Мадригальная модель – характерная примета стиля музыки Елены Гохман. В её контексте сформировалась индивидуальная трактовка жанров песни и романса, оратории, балета и камерно-инструментальных сочинений. На базе мадригала оттачивалась хоральная техника письма, получившая широкое применение в камерных и крупных духовных сочинениях композитора – таких, как вокальный цикл «Благовещенье», оратория «Ave Maria», духовные песнопения «И дам ему звезду утреннюю». В этом плане, мадригальная модель выступила связующим звеном между монофоническим и полифоническим хоралом – стержневым жанром поздних произведений Елены Гохман на православные и католические христианские сюжеты.

Литература

1. Демченко А.И. Избранные страницы творчества Елены Гохман. Саратов: Аквариус, 2010.
2. Денисов А.В. Межтекстовые взаимодействия в музыке – семиотический аспект // Музыкальная семиотика: перспективы и пути развития. Астрахань, 2008. С. 30–34.
3. Дубравская Т. Мадригал и современность // История и современность. М., 1990. С. 42–52.
4. Королевская Н. Прочтение поэзии М.И. Цветаевой в вокальном цикле «Бессонница» // Елене Гохман посвящается. К 70-летию со дня рождения. Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2005. С. 114–130.
5. Христиансен Л. Кантилена Елены Гохман // Елене Гохман посвящается. К 70-летию со дня рождения. Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2005. С. 73–79.

²⁶ Смысловое сходство циклов Е. Гохман и Ф. Шуберта формируется также на основе общности образов любви и одиночества, душевной усталости и слёз, ночи и бессонницы, метели и смерти, темы дороги и крестного пути героев «через тернии страданий к самоотречению» [4, 121].

Наталья Королевская (Саратов)

«Испанские мадригалы» Е.Гохман в свете проблемы взаимодействия слова и музыки

Взаимодействие слова и музыки – неисчерпаемая проблема музыковедения. Как одна из наиболее исследованных областей композиторского творчества, она «обросла» методологическим аппаратом, сформировавшим на протяжении многих десятилетий свои устойчивые стандарты и схемы, существующие на правах абсолютных системы. Один из таких постоянно действующих подходов к решению проблем музыкально-поэтического синтеза заключается в абсолютизации дихотомического принципа организации семиотического пространства вокального сочинения, проявляющегося в оппозиции «лидер – ведомый».

На противоположных моделях дихотомической организации словесно-музыкальных отношений фиксирует внимание Б.Кац: «Если стихотворение избрано лишь для того, чтобы донести до слушателя в словесной оболочке собственную мысль композитора, ...то ... его голос решительно отстраняет голос поэта... Если же ... композитора влечет в первую очередь задача перенести в музыку ... то, что сказано поэтом, то в таком случае голос поэта остается главенствующим»²⁷.

Преимущественно в рамках дихотомической парадигмы функционирует типологизация взаимосвязей вербальной и музыкальной сфер, которую выдвигает И.Степанова: синонимия словесной и музыкальной поэтик и противоположная ей по смыслу антонимия рождаются в условиях наличия центрального элемента, относительно которого выстраиваются все остальные единицы системы.

Не опровергая существования дихотомических отношений между словом и музыкой в семиотическом пространстве вокальных сочинений, представляется необходимым расширить взгляд на качество этих отношений, показать, что они не односторонни, что взаимодей-

²⁷ Кац Б. «Стань музыкою, слово!». – Ленинград, «Советский композитор», с. 21–22.

ствие поэтик (словесной и музыкальной) полифонично, а генераторами смысла в границах одного произведения могут обоюдно выступать как тот, так и другой компонент.

Попытку доказательства данного тезиса мы связываем с актуализацией жанрового аспекта музыкально-поэтического синтеза, противостоящего еще одной постоянной тенденции в сфере изучения отношений слова и музыки. Дело в том, что исследование музыкально-поэтического синтеза развивается преимущественно в абстрагированном вертикальном пространстве словесно-музыкальных связей, так что вытекающая отсюда дихотомия отношений компонентов системы в равной мере распространяется как на миниатюру, так и на цикл.

Однако если логика вертикали кажется вполне адекватной миниатюре с ее высокой пространственно-временной уплотненностью, сводящей хронотоп целого к одному «прекрасному мгновению» или ряду таких туго спрессованных мгновений, то для циклической композиции она уже недостаточна. Причина в том, что вертикальные отношения попадают здесь в зону действия законов горизонтального становления смыслового пространства, продуцирующих встречный поток смысловых структур, в которых и раскрывается многообразие отношений слова и музыки, поэта и композитора.

Дипластичность музыкально-поэтического синтеза мыслится как процесс – и процесс модальный, подверженный многочисленным модификациям, изменениям позиций лидера и ведомого внутри диалогического словесно-музыкального континуума. Рассмотрим эти процессы на основе «Испанских мадригалов» Елены Гохман – камерной оратории на стихи Ф.Гарсиа Лорки для двух солистов (сопрано и баритона), хора и ансамбля инструментов (флейта, флейта-пикколо, два фортепиано, гитара, контрабас и расширенная группа ударных инструментов, включающая литавры, колокола, колокольчики, ксилофон, вибрафон, треугольник, том-томы, бонги, кастаньеты, бубен, маракасы, тарелки, басовый там-там).

Монументальная конструкция этого произведения, включающего двадцать номеров, опирается на устойчивый каркас, образуемый Прелюдией, Интерлюдией и Постлюдией, где крайние части, объединенные единством текста и музыки, играют обрамляющую роль, а срединная представляет собой генеральную инструментальную ригель в масштабах цикла. Данная конструкция фольклорного происхождения моделирует характерные структурные особенности песен

испанского стиля *cante flamenco* и становится носителем художественной идеи произведения, заявленной в названии: перед нами разворачивается не просто широкая испанская фреска, преломленная через поэтическое слово Гарсиа Лорки, но монументализированная Песнь, рожденная голосом испанского поэта, художественная индивидуальность которого коренится в глубоком соприкосновении с народно-песенной культурой Испании.

В семиотическом пространстве ораториального цикла рождается множество смысловых структур, движение и взаимодействие которых позволяет очертить картину модальных отношений слова и музыки.

Первая категория таких структур возникает в виде проекции поэтических образов на музыкальный текст. Для ее обозначения используем термин И. Степановой *punctum saliens* («трепещущая точка»), который интерпретируется как возникающее новое смысловое значение в результате «плотной семантической спайки обоих текстов»²⁸. Как феномен музыкально-поэтического синтеза, *punctum saliens* фиксирует непосредственное пересечение музыкального и поэтического смыслов в ограниченном пространстве художественного текста – в радиусе действия вербального смысла. Момент *punctum saliens* – в буквальном смысле *момент*, явление локально-кристаллического характера, актуализирующее вертикаль словесно-музыкальных связей.

К таким статическим смысловым структурам текстового уровня принадлежат образы Жизни и Смерти, совпадающие с поэтическим текстом в рамках синонимических отношений и учитывающие многогранность их поэтического истолкования, коннотирующие их категории (такие, как плач, крик, страх, молчание в сфере образа Смерти). Они получают воплощение в музыке на основе семантизации определенного интонационного комплекса средств, единого для каждой образной сферы.

В основу тематизма Смерти положен тритон и порождаемая им ладовая система (тритоновый и уменьшённый лады, продуцирующие комплекс интонаций Смерти), а также тесно связанный с ним принцип симметрии, распространяющийся на все параметры музыкальной ткани (это симметрия остинатных формул – наполняющих фактуру *quasi*-серийных, герметичных попевок, замкнутых в круговращении, тождество горизонтали и вертикали). Вытекающая отсюда диссонантность и атональность, общая «монохромность» музыкальной ткани создают образ внутренне статичный и самодостаточный, без

²⁸ Степанова И. Слово и музыка. Диалектика семантических связей. – М., 1999, с. 15

потенции к саморазвитию. Смерть принимает лишь тот или иной тематический профиль, визуализирующий самодовлеющий комплекс выразительных средств; многоликость ее возникает в условиях полиморфных модификаций, тиражирующих образ в метафорических вариациях.

Внутренняя статика образа уравнивается его внешне активным динамическим профилем: он запрограммирован на лавинообразное, шквальное нарастание звучности, накапливающее энергию агрессии, высвобождаемую на пиках кульминационных точек, «зашкаливающих» динамических зон, за пределами которых – только бездна безмолвия. Звуковые лавины распределяются форсированными атаками, и каждая новая превышает предыдущую по мощности нарастания.

Особую роль в музыкальной персонификации Смерти играет сам тритон, воссоздающий ее страшный – немой или кричащий оскал. С него или начинается тема, или к нему, как к центру притяжения, приводит развитие; на тритоне как опоре уменьшённого лада устанавливаются органые пункты, он получает наиболее интенсивную разработку в оркестровых ригурнелях и застывает на пиках крещендирующих подъемов, останавливая движение, являя собой и начало, и предел становлению образа Смерти.

Интонационно-тематический комплекс Жизни формируется по контрасту. Тематизм данной образной сферы опирается на «природные» естественные лады (мажоро-минор с *quasi*-испанским фригийским, дорийским, лидийским, миксолидийским «наклонениями») и вытекающую отсюда трезвучность. Жесткой ритмической остинатности номеров, раскрывающих образ Смерти, противостоит стихия плясового движения с опорой на повторность танцевально-ритмических формул, воспроизводящих особенности испанского народного стиля *cante flamenco* (№ 2 («Колокола Кордовы»), плясовые и хороводные ритмы № 4 («Топольки»), № 6 («Лола поет саэты»)). Лишь колокольные попевки в сфере жизнеутверждения получают аналогичное остинатности Смерти жестко-формульное решение.

В противоположность «монохромности», сконцентрированности темообразований Смерти, тематизм Жизни тяготеет к рассредоточению и многоэлементности, картинности, звукописности. Здесь коннотантом становится мир «одушевлённый», преломлённый в образах Любви, Человека, восприятия окружающего мира, прежде всего, образов природы.

Характер локальных структур *punctum saliens* отличается уплотненностью, вбирающей образно-визуальный, рефлекторный и спектральный аспекты художественно-поэтического смысла. *Punctum saliens* использует различные возможности воссоздания образов: картинно-изобразительный, жанрово-метафорический (отметим марш-болеро нашествия «Черной жандармерии» Смерти, хоту – испанскую пляску Смерти в № 12 («Эллипс крика»)). На основе действия данного принципа в условиях семантической устойчивости музыкально-образных структур открывается мир, играющий разными гранями, в котором перемешаны праздник и горе, любовь и смерть.

Антиномия Жизни и Смерти во всем многообразии коннотирующих ее смыслов «прочитывается» композитором у поэта. «Прочтение» осуществляется, на первый взгляд, в рамках дихотомических отношений слова и музыки, но выразительность используемых музыкальных средств, выявляемая в соприкосновении с образами поэтического текста, опирается на высоко обобщенные музыкальные формулы, связанные с жанровыми или семантически значимыми интонационными моделями. На данном уровне складывается такая система отношений слова и музыки, в которой контрастные поэтические образы с одной стороны получают адекватное отображение в музыке, а с другой – они же способствуют корреляции музыкально-семантических комплексов, складывающихся в относительно автономную систему на базе музыкальной традиции воплощения образов Жизни и Смерти. Тем самым во взаимодействии слова и музыки обнаруживается встречное движение, в условиях которого непросто определить позиции «лидера» и «ведомого»: композитор, находясь внутри музыкальной традиции воплощения образов жизни и смерти, реализует эту традицию через соприкосновение с поэтическим словом.

Наряду со статическими смысловыми структурами, в цикле образуются подвижные смысловые структуры. Они также возникают в виде «трепещущих точек» пересечения слова и музыки, и, аккумулируя определенное семантическое значение, продолжают существование на правах лейтмотивов, создавая дополнительный план, внедряющийся в пространство локальных структур *punctum saliens*. Подобные лейтмотивные образования в «Мадригалах» являются носителями образной сферы Человека и Любви.

Продвижение лейтмотива в пространстве цикла образует сквозную линию трансформации изначального смысла, динамика которой определяется «цепляемостью» этапов: каждое новое проведение

апеллирует к предыдущему, используя достигнутый там уровень образно-смыслового наполнения, расширяя или углубляя его семантический ореол, с каждым новым слоем отрываясь все дальше от первичного семантического ядра. Конечная точка процесса постепенной необратимой пересемантизации лейтмотива оказывается диаметрально удалена от исходного *punctum saliens*.

Так, семантика лейтмотива Любви, представляющего собой интонацию широко распетой ноны, формируется в ауре слова *сердечко*. Его следующее проведение обогащается архетипом *цветка* (*И сердце мое раскрылось, словно цветок под лучами*). На новом этапе это метафорическое значение расширяется за счет соединения с образом эха (*И розой рассыпалось эхо*). В свою очередь, эхо приводит к *виоле ветров*, и на этой грани смысл начинает излучать трагическое мерцание (у Лорки ветер – постоянный спутник Смерти, эхо – «родственная душа» молчания). Как стихии, враждебные человеку, индифферентные миру души, эхо и ветер формируют смысловой контекст ближайшего музыкально-поэтического пространства, предвещая скорую близость Смерти.

В № 16 («Ночь на пороге») лейтмотив Любви соединяется со словами, говорящими о погребении, и проводится уже как собственно тема Смерти.

Музыкальными знаками Смерти в этой цепи превращений выступают интонация креста, деформирующая мелодический контур темы (*и розой рассыпалось эхо* в № 11), а также интервалика Смерти, заполняющая внутреннее пространство ноны ходами по звукоряду уменьшённого лада в объеме тритона (*ночью меня ты оплачешь...* в № 16). В № 12 лейтмотив вписывается в хоту Смерти как ее кульминационная точка, возникающая на вершине неуклонного крещендирования, где Смерть предстает, облаченная в интонационные «одежды» Любви, тем самым высвечивая трагедийную сущность последней.

Таким образом, взаимодействие закрепленной семантики, носителем которой является музыкальная интонация, с новым смысловым значением, привносимым поэтическим словом, формирует сквозную, неоднозначную по своей сути смысловую структуру. Диалектика отношений слова и музыки на уровне данной структуры при ведущем словообразующем значении слова, порождающего лейтмотив и заряжающего его семантикой, приводит к созданию подлинно синтетической структуры, фиксирующей моменты наиболее глубокого и

единовременного взаимопроникновения поэзии и музыки, так что разъединение компонентов чревато распадом самой смысловой структуры.

Еще одна категория смысловых структур оратории образуется вне прямого взаимодействия с поэтическим словом. Их семантика формируется всем окружающим контекстом, поэтому они определяются как структуры контекстуального значения. Для них характерна смысловая константность, только смысл их открывается не сразу, а пребывает в становлении на протяжении сочинения.

Такой длительный процесс семантизации характерен для темы вступления к Прелюдии. Изначально эта тема рождается в ауре эпически спокойного повествовательного зачина, не обремененного связями с поэтическим текстом. Дальнейшее сличение ее значимых интонаций с интонационным комплексом Смерти, сформированным на уровне *punctum saliens*, корректирует ее восприятие как сверхтемы этой образной сферы. Однако отстраненность ее звучания вступает в противоречие с выражением враждебного человеку начала во всех визуализациях Смерти, и, не получающая своей лучевой «трепещущей точки», она тем самым оставляет простор для смысловой интерпретации темы.

Ее семантизация осуществляется музыкальными средствами в оркестровой Интерлюдии через высвобождение ритмического остова в отдельный голос партитуры, создающий ровный метрический фон у колокольчиков, порождающий новую образную субстанцию в пространстве сверхтемы – архетип Часов. Тем самым в ней раскрывается важнейшее, до этого неуловимое измерение.

Так, через образ тикающего механизма в Интерлюдии рождается образ Времени, развитие которого охватывает всю вторую часть цикла (с № 15 по 20-й). Его воссоздание опирается на использование приемов наплывов и вторжений, посредством которых сопоставляются контрастные образы свадебного хоровода и невесты (в № 15), Человека и Смерти (в № 16), создавая параллелизм временных измерений – соответственно, бытийственного времени и времени вечности («остановленного прекрасного мгновения»), времени бытия и небытия.

При этом на уровне *punctum saliens* не образуется новых смысловых структур – они возникают уже как вторичные, отражающие образность первой части в крупных блоках полиморфных превращений образов Жизни и Смерти или прямых реминисценций тем первой части. Их сцепление на новом, контекстуальном уровне развития

концепции, в пространстве развития образа Времени, выходит в более свободное пространство чисто музыкальной драматургии, порождающей новую смысловую структуру синтезирующего масштаба, интегрирующую противоположные начала мироздания – вбирающую и Жизнь, и Смерть, осмысливаемую в глобальном космическом охвате как непреложный закон бытия.

Таким образом, Время рождается как музыкальный образ, семантизация которого рассредоточена в контексте целого и осуществляется преимущественно музыкальными средствами, но кульминацией в этом процессе становится обретение своего *punctum saliens* в предпоследнем номере цикла «Расстиляется море-время», где тема-загадка получает адекватную словесно-поэтическую трактовку.

Возникает парадоксальная ситуация: не слово порождает музыкальный образ, а наоборот. На контекстуальном уровне доминирующим оказывается музыкальное начало, генерирующее смысловые структуры. Как знак преобладания музыкального начала над словесным, частота *punctum saliens* здесь сокращается: кроме образа «море-время» контекстные структуры получают единственную текстовую опору на словах обращения к невесте *Ты проснись, уж время*. Последнее слово выпадает из общего текстового пространства, и, выделенное динамически и темпово, начинает жить отдельной жизнью, становясь отражением семантических процессов, происходящих в музыкальной сфере.

В этом свете становится очевидным, что процесс формирования словесного фундамента оратории реализовывался композитором не с дихотомических позиций, но в предвидении музыкальной концепции, способной не просто конкурировать со словом, но продуцировать слово и использовать его в своих целях. Так в цикле возникает целый номер (№ 19 «Расстиляется море-время») и вставное двестишие в начале Постлюдии, взятое из другого поэтического опуса Лорки, приобретающее здесь сквозное значение: *Все тот же ритм часы отбивают, / все те же звезды на небе сияют*.

Столкновение этого двестишия с первой строкой основного стихотворного текста *Когда умру, / схороните меня с гитарой*, и особенно контрапункт этих строк, сочетающий декламацию и пение, создают удивительное ощущение умиротворяющего присутствия космоса и сопричастности ему. В ауре этих строк, рожденных музыкальной концепцией, реприза Прелюдии сопровождается переосмыслением: одинокий и обреченный Человек вписывается в программу Вселен-

ной, в эпически мудром приятии мира преодолевается экзистенциальный трагизм бытия.

Подобные образы «звезд над головой человека» часты у Лорки, но исполнены не спокойной отрешенности, а глубокого внутреннего напряжения, Время предстает синонимом Смерти: *Диск циферблата – / мертвый затон / белой немой тишины. Вижу – движенья полны, / цифры и звезды по кругу / мчатся навстречу друг другу....*

Взятый отдельно от музыки словесный массив оратории не содержит в своем контексте идею Времени как всеохватывающего архетипа – ее проводником в музыкально-поэтический континуум оратории становится музыкальное начало в рамках дипластической парадигмы словесно-поэтических связей. Два структурных пласта произведения – текст и контекст, содержащие два полифонически развивающихся образно-смысловых плана, отражают не просто взаимодействие текста и музыки как лингвистических категорий, но воссоздают диалог поэта и композитора – двух творческих сознаний, паритетно сосуществующих в художественной семиосфере как идеальной духовной вселенной. И если на текстовом уровне, в пространстве *punctum saliens*, трагическое противостояние Жизни и Смерти не знает исхода (эта концепция исчерпывается в № 16), то введение такой абсолютно эпической категории, как Время, приходит к его разрешению через приятие законов Божьего мироздания.

Уровень контекста обнаруживает центробежную потенцию, и, выходя за пределы взаимодействий слова и музыки, поднимается в сферу поэтики и стиля, где расширяются грани взаимодействия слова и музыки, и в диалог вступают уже «тезаурусы» поэта и композитора. И чем шире контекст, тем больше простора он дает для «говорящего» и «поющего» голосов. Поэтому здесь на равных правах сосуществуют и Гарсиа Лорка, и Гохман – и не только в ее видении поэтического мира ГарсиаЛорки, но и во всей полноте собственной духовной и эстетической самореализации через соприкосновение с поэтическим миром испанского поэта.

Ольга Немкова (Тамбов)

**«Начинается плач гитары...»: поэтика канте хондо
в камерной оратории «Испанские мадригалы» Е.Гохман
на стихи Ф.Гарсиа Лорки**

*<...> грустные модуляции и суровый ориентализм
нашего канте влияют из Гранады на музыку Москвы,
и меланхолия Велы отзывается в таинственном
перезвоне колоколов Кремля.*

Ф.Гарсиа Лорка

Выявление принципов взаимодействия вербального и музыкального компонентов в вокальном (хоровом) сочинении предстаёт не только как актуальная теоретическая проблема музыковедения, но и как ключевой вопрос исполнительской практики. Процесс решения этого вопроса напрямую влияет на формирование художественной концепции произведения и, соответственно, определяет технический комплекс её реализации. При этом задача целостного и многомерного видения трактуемого музыкально-поэтического образа значительно усложняется, когда исполнитель-интерпретатор имеет дело с текстами, которые априорно обладают выраженной национально-этнической, жанровой, историко-стилевой, конфессиональной или иной спецификой, побуждающей к проведению дополнительного анализа.

Произведение, рассматриваемое в данной статье, — камерная оратория «Испанские мадригалы» (1975) Е.Гохман — отмечено интенсивным изыскательским интересом и изучено к настоящему времени довольно полно и детально. Причина подобного внимания очевидна для любого исполнителя или исследователя, соприкасавшегося в своей деятельности с музыкально-поэтическими творениями, в которых слово и музыка словно бы «находят друг друга» и, соединившись, образуют прекрасное неделимое целое. «Испанские мадригалы» бесспорно принадлежат к числу именно таких образцов. «Внутренняя музыка» (К.Бальмонт) стихов Федерико Гарсиа Лорки (1898–

1936) обрела реальное звуковое воплощение в опусе, который стал *«определяющей вехой»* эволюции композиторского мастерства Елены Владимировны Гохман (1935–2010) и в котором *«композитор сумела подняться <...> к высотам большого искусства, оцениваемого по самым строгим критериям художественного творчества»* [3, с. 24].

Со-звучность музыки оратории стихам великого испанца возникла во многом благодаря достигнутому композитором органичному единству универсального/наднационального уровня в претворении «интонируемого смысла» произведения и — самобытно испанского начала, запечатлевающего народный дух и составляющего сердцевиной поэзии Гарсиа Лорки. Этот второй план, бесспорно, не сводим лишь к колорированию музыкальной ткани произведения традиционной атрибутикой испанской культуры (звучание гитары и кастаньет, ритмы фламенко, характерность вокально-речевой интонации и пр.). Он сформирован целым комплексом взаимодействующих между собой компонентов — семантических, синтаксических, аллюзийных, знаково-символических. Важнейшая роль в этой системе принадлежит *жанровой поэтике* стихов (точнее, их русских переводов), положенных в основу отдельных номеров оратории.

Обратившись к партитуре Мадригалов, нельзя не отметить, что в избранных композитором строках Гарсиа Лорки присутствует множество упоминаний литературных и музыкальных жанров и форм, которые имеют устойчивую смысловую и эмоциональную окрашенность: песня, саэта, плач, романс, касыда, мадригал... При этом важнейшую драматургическую объединяющую роль в разворачивающихся сценах оратории играет подразумеваемое *личное* присутствие поэта (соло баритона и темброво персонифицированная партия гитары). Данный фактор напрямую обуславливает необходимость рассмотрения жанровой поэтики произведения в духовно-мировоззренческом контексте, определяемом и общей «песенностью» литературного творчества Лорки, и, в частности, отношением поэта к такому феномену народной испанской певческой культуры, как *канте хондо* [Примеч. 1]. Отношение это было, как известно, в высочайшей степени почтительным и творчески заинтересованным [Примеч. 2]: *«Велика была мудрость нашего народа, когда он дал ему это имя: наш канте хондо поистине глубок, глубже всех колодцев и всех морей, омывающих земные материки, глубже нашего сердца и глубже голоса, который его поёт, ибо глубина канте хондо почти беспредельна. Он пришёл к нам от древних народов, пробившись через*

забвение веков и сквозь гущу увядших ветров. Он пришёл к нам от первого плача и от первого поцелуя» [1].

Вероятнее всего, Е.Гохман в своих Мадригалах не ставила задачи наведения мостов с древней и очень специфичной фольклорной испанской традицией. И, всё же, столь дорогой сердцу Гарсиа Лорки мир канте хондо ожил на страницах оратории, своеобразно преломившись сквозь призму вокально-инструментального мышления российского композитора.

Следует отметить, что, при всех сложностях «перевода» поэзии Лорки (причём, имеем здесь в виду «перевод» не только на русский язык, но и на язык музыки) стиль и дух оратории во многом соотносим с канте хондо и имеет с ним немало точек соприкосновения. В самом общем плане это ориентированность на *глубокое*, т.е. серьёзное, патетичное, драматически прочувствованное и артистично проявленное отношение к пропеваемым стихам, высокий уровень экспрессии — от «тихих» и одновременно пронзительных, идущих из глубины сердца чувств, до бурных проявлений южного темперамента, подобных *«шквалу обжигających эмоций, в чём-то даже пугающих и мучительных»* [3, с. 24]. Время звучания оратории составляет около полутора часов, на протяжении которых композитор держит «фокус» слушательского внимания в неослабевающем напряжении. *«Одна из самых примечательных черт канте хондо: в нём нет “средних тонов”»* — замечал Гарсиа Лорка [1]. Как и после созерцания выступления высококлассного кантаора (чаще всего эти выступления довольно длительны по времени), равнодушный слушатель по завершении звучания оратории вряд ли сможет почувствовать себя «отдохнувшим». Так, зрители, делившиеся с автором этих строк впечатлениями от «Испанских мадригалов», в первую очередь отмечали в своём состоянии высокую духовную сосредоточенность и эмоциональную наполненность во время слушания произведения.

Но, кроме общего плана, существует ещё множество незримых линий, которые посредством жанровой поэтики стиха ведут к более полному, глубокому и рельефному раскрытию создаваемых музыкой образов. Одна из таких определяющих, магистральных линий произведения и при этом — «лейтмотивная» как для искусства канте хондо, так и для лирики Гарсиа Лорки, очерчена *плачем*. *«Излюбленная тема канте хондо — плач; — пишет поэт, — он звучит в бесчисленном множестве народных испанских песен <...>. Меланхолия канте хондо так неотразима, а эмоциональное воздействие так остро, что*

все мы, подлинные андалузцы, отзываемся на них внутренним плачем, который очищает наш дух и возносит его в лимонную рощу, охваченную пожаром Любви» [там же].

В определённом смысле плач может быть назван стержневым жанрово-драматургическим компонентом Мадригалов. Этот фактор отнюдь не свидетельствует об общей пессимистичности эмоционально-семантического строя произведения. Для Гарсиа Лорки, а вслед за ним и для Елены Гохман, в плаче проявляются не уныние и безнадёжность, но возможность очищения и просветления человеческой души, и, главное, он (плач) — неизменный спутник таких великих таинств жизни, как рождение, смерть и любовь:

*Llorar, llorar ojos mios,
llorar si teneis por que,
que no es verguenza
en un hombre
llorar por una mujer.*

Плачьте, плачьте, мои очи,
рыданиям есть причина,
и вовсе не стыдно мужчине
плакать из-за женщины.

Фрагмент испанской народной песни [Цит. по: Ф.Гарсиа Лорка «Канте хондо» [1].

Если следовать одной из обобщённых трактовок жанра плача как «элегической импровизации на тему смерти» [4], то аллюзии на него возникают уже в открывающей «Испанские мадригалы» Прелюдии (стихотворение «Memento» из сборника «Цыганское романсеро» в переводе И.Тыняновой): *Когда умру, схороните меня с гитарой...* Причём, ламентозность здесь пока что только прорисована абрисом — она возникает в хоровых голосах как зыбкий фон (то ли плач, то ли колыбельная) к партии солирующего баритона и растворяется в напряжённой тишине (Пример 1).

Пример 1 № 1 Прелюдия (тт. 47-53)

47
Coro

Var.

p

Ти ше, ког да ум ру,

Однако уже очень скоро плач станет одним из главных действующих лиц оратории. Прямые претворения «слёзной» жанровой поэтики обнаруживаются по меньшей мере в трёх номерах: «Плач гитары», «Касыда о плаче», «Эллипс крика».

№ 3 Плач гитары (Стихотворение «Гитара» из «Поэмы о цыганской сигирийе» в переводе М.Цветаевой) — номер, в основу которого положено одно из самых знаменитых стихотворений Ф.Гарсиа Лорки. Воспевая королеву испанских инструментов, поэт акцентирует её главную способность, заключённую для него в умении плакать. «Вероятно, — размышляет Л.С.Ясницкий, — <...> образ “плача” гитары имеет и архитектурный смысл: это плач о невозможности передачи словами творческого вдохновения, <...> о первородной трагичности искусства и самого существования человека» [5].

В рассматриваемом номере оратории (2-ой раздел, *Allegro agitato*) угловатые интонации-возгласы (восходящий/нисходящий скачок на б. 7 в динамике *crescendo/diminuendo*), нервная, импульсивная ритмика, подчёркнутая аккордовыми ударами гитары, фортепиано и литавр (в том числе и на слабые доли такта), переменный метр, взволнованная стремительность темпа вызывают прямые ассоциации со стилем канте хондо — его полиритмичностью, высоким эмоциональным тонусом исполнения, сопровождаемого выкриками (Пример 2).

Пример 2
№ 3 Плач гитары (тт. 48-53)

48 **2** Allegro agitato (♩=140) *mf*

S. Не - у - стан - но - ги - та - ра пла - чет.

P-no I *f* *mf*

P-no II *mf*

Guit. *f* pizz.

Cb.

Timp.

Присутствие в названии № 10 «Касыда о плаче» (одноимённое стихотворение из сборника «Диван Тамарита» в переводе А.Гелескула) указания на жанровую поэтическую форму касыды [Примеч. 3] изначально определяет и внутреннюю программу, и масштаб создаваемого образа — решённый в возвышенно напряжённом, философичном ключе, он противопоставлен одновременно и ангельским небесным, и земным силам: *Мало песен у ангелов рая* [Примеч. 4] / *Мало сил у собачьего лая <...> Только плач — как единственный ангел, / Только плач, как единая свора <...>*. «Космизм» трактовки темы подчёркнут смысловой многослойностью стиха, представляющей характерную жанровую черту касыды и усиленной свободной ассоциативностью поэзии Гарсиа Лорки.

Об уровне экспрессии, достигаемой в музыкальном «перевод» касыды, достаточно красноречиво свидетельствует кульминационный эпизод номера: общий нюанс **f**, «запредельные» тесситурные условия солирующего баритона (F# 1-й октавы – A 1-й октавы), протяжный и надрывный «плач» сопрано, тяжёлые колокольные удары tutti 2-х фортепиано, не затихающее напряжённое tremolo литавр (Пример 4).

Пример 4 № 10 Касыда о плаче (тт. 37-41)

362

37 **4** Tempo I subito
f molto espressivo e legato

S.

Bar.

плач? толь-ко плач

P-no I
f
sempre Ped.

P-no II
f
sempre Ped.

Timp.

Предельно экспрессивно тема плача претворена в № 12 «Эллипс крика», соединившем два стихотворения Гарсиа Лорки — «Крик» из «Поэмы о цыганской сигирийе» (перевод Г.Шмакова) и фрагмент «Цыганского романсеро» (перевод И.Тыняновой). Жанровым прототипом номера стала сигирийя, «самая типичная и совершенная» в группе андалузских песен [1], где «поэзия слёз достигает совершенства <...>» [Примеч. 5].

«Цыганская сигирийя начинается жутким криком, <...> это крик ушедших поколений, острая тоска по исчезнувшим эпохам, страстное воспоминание о любви под другой луной. Затем мелодия постепенно раскрывает тайну музыкальных тонов и извлекает драгоценный камень рыдания — звучную слезу над рекой голоса. Любой андалусиец содрогнётся от ужаса, услышав этот крик; <...> очень редко, невероятно редко удастся человеческому духу создать творение такой силы» [там же].

Примечательно, что в самом стихотворении, положенном в основу номера, обрисованный Гарсиа Лоркой «жуткий крик» («Ай!») возникает не сразу, а лишь после второго трёхстишия. При этом начало двенадцатого номера оратории косвенно свидетельствует о стремлении композитора следовать традиции исполнения сигирийи, начинающейся криком (Пример 5).

Пример 5 № 12 Эллипс крика (тт. 1-3)



The musical score is for Soprano and is written in 9/4 time. It begins with a *rubato* section marked *ff* (fortissimo), featuring a long, expressive note with a fermata. This is followed by a *Misterioso* section marked *p* (piano), which consists of a series of notes. The lyrics are: Ай... Эл - липс кри - ка про н - за - ет...

Вообще же, *жуткие, душераздирающие, ужасающие* восклицания (имеющие обобщённое название *quejíos* — «вопли, воздыхания»), естественные для искусства канте хондо, но трудновоспроизводимые в стилевых условиях академического искусства, в рассматриваемом номере представлены, пожалуй, со всей возможной остротой и выразительностью. Настолько рельефно, что при недостаточно ясном понимании вокалистом или хормейстером «происходящего» в партитуре, вероятно, могут поставить исполнителей в тупик. Например, ситуация, связанная с необходимостью выполнения авторской

ремарки в партии хора — *frullato* (буквально, «взбитый» — инструментальный флейтовый штрих, в результате применения которого возникает эффект «жужжащего» тремоло), удерживаемого в высокой тесситуре на протяжении двух тактов (*As* 2-й октавы) и развивающегося в громкостной динамике *pp* — *sempre cresc.* — *cresc. molto* — *ff* (Пример 6).

Пример 6
№ 12 Эллипс крика (тт. 16-17)

394

16

S. он.

Coro

p frullato *sempre cresc.*

18

S. Ай...

Coro

molto *ff*

395

В случае успешного решения хором поставленной задачи (повторим, весьма непростой с точки зрения вокальной техники) появляется яркий выразительный эффект неуклонного нагнетания ужаса, который буквально электризует и заставляет «дрожать» звуковое пространство.

Высокой экспрессивностью отмечен также и второй раздел номера (*Голосом смерти нарушен мир твой, Гвадалквивир*), «стонущая» секундовая интонационность которого (сначала в патетично ламентозном характере звуковедения *cantando a piena voce e molto legato*, постепенно трансформирующемся в драматичное *marcato*) подаётся в манере неритмизованной хоровой речитации на фоне жёсткого остинато литавр, контрабаса и струнных (Пример 7).

Пример 7
№ 12 Эллипс крика (тт. 44-49)

Плач, как центральная тема рассмотренных номеров, не иссякает за их пределами, но простирает свою поэтику на многие другие части оратории. Назовём лишь некоторые из них:

– № 5 «Колокол ясный» (стихотворение «Колокол» в переводе М.Кудинова):

Колокол ясный,
на ритме распятый,
приносит рассвету
парик из тумана
и слёз потоки.
<...>
Терпение, тополь,
Ты разве не видишь
Любви моей,
Потонувшей в печали?

Стихотворение содержит в себе образы, проходящие красной нитью через творчество поэта. И «меланхоличный колокол Велы» [Примеч. 6], и старый одинокий тополь — родственные Гарсиа Лорке

«дúши», к которым тот взывает в минуты смятения и грусти. Поэтическая символика данного номера в общей драматургии «Мадригалов» связана с нарастанием ощущения надвигающихся бедствий и тревоги.

– № 7 «Моя Андалусия» (стихотворение «Селенье» в переводе М.Цветаевой)

О, где-то затерянное селенье
В моей Андалúсии
Слёзной...

«Каждый проходящий день срывает ещё один лист с восхитительного лирического дерева Андалусии; старики уносят с собой в могилу бесценные сокровища прошлых поколений, лавина грубых, пошлых куплетов отравляет атмосферу подлинно народного искусства во всей Испании <...>» [там же].

– № 16 «Ночь на пороге» (стихотворение «Последняя песня» из книги стихов «Первые песни» в переводе А.Гелескула)

Ночь на пороге.
... ночью меня ты оплачешь
Под четырьмя тополями.
Под тополями, подруга.
Под тополями.

В строках, написанных 24-летним поэтом (1922), отчётливо выражено *знание* своей смерти — как данности, как реально существующей и неотделимой от любви части этого мира.

– № 19 «Расстиляется море-время» (Стихотворение «Море-время» в переводе А.Гелескула)

Без конца течёт море-время,
без конца плывёт сон-кораблик.
Превращается плач ребёнка
в заунывную жалобу старца.

Человеческая жизнь, уподобляемая «сну-кораблику» в волнах быстротечного времени, представляется поэту именно плачем, с которого эта жизнь начинается и которым завершается.

Следует отметить, что далеко не всегда «слёзная» семантика обнаруживается вербальном уровне оратории. Своего рода «лейт-

интервалом» плача в произведении может быть назван тритон. Возникнув как рельефный интонационный компонент в «дуэте» солирующего сопрано и гитары № 3 «Плач гитары» (Пример 8),

Пример 8

№ 3 Плач гитары (тт. 1-7)

этот интервал далее настойчиво проявляет себя как знак смятения, плача и скорби:

– № 5 «Колокол ясный» (Пример 9);

Пример 9

№ 5 Колокол ясный (тт. 15-16)

– № 9 «Чёрная жандармерия» — хоровой вокализ (Пример 10), соло сопрано (Пример 11);

Пример 10
№ 9 Чёрная жандармерия (тт. 324-328)



Пример 11
№ 9 Чёрная жандармерия (тт. 364-372)

364 18
rit
Meno mosso
p
на - ко - то - рых по - э - зи - я гиб - нет

– **№ 10 «Касыда о плаче».**

Пример 12
№ 10 Касыда о плаче (тт. 61-63)

Bar.
pp
за-хлеб нул ся сле - за ми ве - тер и во-

Примеры могут быть продолжены.

Итак, плач, как неперемнная и наиболее выразительная из составляющих, формирующих стиль канте хондо, красной нитью прошёл через всё творчество Ф.Гарсия Лорки и нашёл вдохновенное и самобытное претворение в «Испанских мадригалах» Е.Гохман. Без понимания специфики «звучания» данной темы в лирике поэта вряд ли возможно создание полноценной и художественно убедительной исполнительской интерпретации этого сложного, глубокого и чрезвычайно талантливого произведения.

Литература

1. Гарсия Лорка, Ф. Канте хондо. Народная андалузская песня [Текст] / Федерико Гарсия Лорка. Избранные произведения в двух томах, перевод А. Грибанова / Том первый. Стихи. Театр. Проза. – М.: Художественная литература, 1976. / [Электронные текстовые данные] URL: http://lib.ru/POEZIQ/LORKA/lorka1_4.txt – Загл. с экрана (Дата обращения – 10. 02. 2021).

2. Гохман, Е. Испанские мадригалы: камерная оратория на стихи Федерико Гарсия Лорки: в 2-х тетр. [Ноты]: партитура / Е. В. Гохман. – Тамбов: ТГМПИ им. С. В. Рахманинова, 2016.

3. Демченко, А. И Испания в сердце [Текст] / А. И. Демченко / Музыкальная академия, 2015, № 3. – С. 19–27.

4. Русова, Н. Ю. Терминологический словарь-тезаурус по литературоведению. От аллегии до ямба. – М.: Флинта: Наука, 2004. – 304 с.

5. Яницкий, Л. С. «Мифологическая архаика в поэзии Ф. Гарсиа Лорки» [Текст] / [Электронные текстовые данные] URL: <http://www.garcia-lorca.ru/library/mifologicheskaya-arhaika-v-poezii-lorki.html> – Загл. с экрана (Дата обращения –10. 02. 2021).

Примечания

1. Канте хондо (*cante jondo* — глубинное пение, исп.) — древнее андалузское певческое искусство, соединяющее в себе пение, игру на гитаре, танец. Основные темы — любовь и смерть.

2. Ф.Гарсиа Лорка много размышлял о важности для испанской культуры возврата к её исконно национальным истокам, какими он считал «художественное достояние нации» канте хондо. Одним из итогов подобных размышлений стала лекция, прочитанная поэтом в Гранаде 19 февраля 1922 г. на открытом заседании Художественного и литературного центра по случаю организации фестиваля канте хондо и впоследствии опубликованная [1].

3. Касыда (в переводе с арабского — «направляться к цели») — древняя форма испанской народной поэзии, пришедшая от арабов, самый «высокий» и торжественный жанр ближневосточной лирической и одической поэзии.

4. В переводе А.Гелескула: «**Не расслышат** ангелов рая / мало сил у собачьего лая».

5. Сигирийя — разновидность фламенко, песня-плач, окрашенная сильнейшими эмоциональными и духовными переживаниями.

6. Колокол Велы — дозорная башня военной части гранадской Альгамбры. Задачей колокола было возвещать о приближении врагов, а в мирное время — давать сигнал к сельскохозяйственным работам. По местному поверью, кто дотронется до него в новогоднюю ночь, будет счастлив в любви.

Надежда Михайлова (Саратов)

«Испанские мадригалы» (К проблеме тембровой драматургии)

В ряду многочисленных жанров старинной музыки, воскрешенных в XX веке (месса, реквием, мотет, ричеркар, канцона), мадригал занимает особое место в силу сочетания строгого и свободного, музыкального и поэтического, объективного и субъективного. Это связано с разнообразием содержания, техник композиции и особой ролью этого жанра в музыкальной культуре XVI–XVII веков. Многоплановая трактовка жанра мадригала была обусловлена смешением ренессансного и барочного типов мышления. Так, аффектация и риторика определили поэтическое содержание мадригалов, контрапунктический стиль письма соседствовал с гомофонно-гармоническим, а в диатонику звуковысотной и ладовой системы стал активно вторгаться модальный хроматизм (мадригалы Маренцио, Джезуальдо, Вичентино и др.)

Если позднебарочный мадригал «смотрел» вперед, подготавливая новые жанры, новые формы музицирования (что было характерно для барочного экспериментаторства), то в современной трактовке жанра мадригала намечен «взгляд» в прошлое, настоящее и будущее. Исчерпанность содержательного потенциала мадригала начала XVII века сменяется его возрождением в XX веке. Этому способствовали диалог культур, полифоничность и полистилистичность сознания современного художника, новые интонационные и поэтические формы. Обращение к жанру мадригала становится показательной чертой стилового и жанрового направлений развития современной музыки. В связи со сказанным представляется существенной мысль М.Бахтина: «...всякий действительно существенный шаг вперед сопровождается возвратом к началу, к обновлению начал» [1, 150].

В XX веке к жанру мадригала обращались И.Стравинский, Б.Мартину, П.Хиндемит, А.Шнитке. Связи с мадригалом в произведениях этих авторов лежат «на поверхности» и обозначены в технике письма, в названиях: *И.Стравинский* – Мадригальная симфония

«Монумент Джезуальдо» (переработка для оркестра трех поздних мадригалов Джезуальдо); *Б. Мартину* – не менее 12-ти произведений с названием «Мадригал»; *П. Хиндемита* – 12 пятиголосных мадригалов на тексты Вайнхебера; *А. Шнитке* – «Три мадригала на стихи Ф. Танцера» (для сопрано, скрипки, альты, контрабаса, вибратона и клавесина), «Мадригал памяти Олега Кагана» (для скрипки соло и виолончели соло), опера «Джезуальдо». Т. Дубравская такой тип связи называет «осознанным развитием принципов старинного жанра», когда композиторы ощущают «современность культовых жанров и мадригала» [2, 50].

Возрождение в XX веке жанра мадригала и принципов мадригального развития во многом сходно с эволюцией жанра от XIV к XVII веку. Раннемадригальное пение на родном языке [3] приходит к свободной трактовке жанра: мадригал сближается с ораторией [4], концертом, кантатой. Воздействуют на мадригал и такие жанры духовной музыки, как месса, мотет. «В мессе, мотете и мадригале на первом плане всегда оставалась идея внутренней эмоциональной сосредоточенности» [5, 35] (мадригалы с подобным содержанием имели особое название «*madrighalia sacra*» – духовный мадригал). Расширяются «географические» рамки жанра, испытывающего воздействие разных языковых и музыкальных культур. Важной в современных условиях оказывается игровая барочная логика смешения культур, жанров и стилей.

Культурно-стилевой диалог, направляемый «лёгкостью смен манер, практик, стилей внутри творчества одного художника..., одного произведения...», где «чистота, выдержанность одного стиля вовсе необязательна – напротив, всячески подчеркивается прихотливая смена, переплетение манер...» [6, 124], находим и в «Испанских мадригалах» Е. Гохман. Сплетение барочных, романтических и современных форм интонирования, ладогармонических и тембровых характеристик, ораториально-камерная трактовка жанра соответствуют принципам обращения с традицией в современной музыкальной культуре. Вместе с тем, в «Испанских мадригалах» представлен совершенно индивидуальный подход к жанру мадригала в связи с обращением к личности, творчеству и испанской теме в поэзии Ф. Гарсиа Лорки. Мадригально-высокий поэтический стиль Гарсиа Лорки, мифологичность и музыкальность его языка «улавливаются» и тонко интерпретируются композитором не только в «Испанских мадригалах» (1975), но и в теноровом вокальном распеве стихов по-

эта в балете «Гойя» (1996). В центре «Испанских мадригалов» оказываются вечные темы добра и зла, любви и смерти, размышления о времени и вечности, поэте и народе.

Инструментальный состав «Испанских мадригалов» Е.Гохман представляет разновидность камерного оркестра второй половины XX века: это музыка для солистов (сопрано, баритон), женского хора и мини-оркестра (фортепиано I и II, флейта, гитара, контрабас), усиленного и индивидуализированного разнообразием ударных инструментов (Е.Гохман отмечала в частной беседе воздействие кантаты К.Орфа «Кармина Бурана» в выборе инструментального и вокального состава).

Жанровые модели мадригала и оратории определили ведущую роль вокального начала. Человеческий голос, голос Поэта (сопрано, баритон) становится символом главного тембро-инструмента. Вокал солирует в тембрах сопрано, баритона и женского хора-ансамбля. Вместе с тем, драматические функции вокальных тембров различаются. Аффектно-психологическая, связанная с обликом, голосом Поэта трактовка вокала присуща баритональному и сопрановому тембро-регистрам. Баритон слышится композитором как тембр лирический («Прелюдия», «Колокол ясный», «Твои глаза», «Касыда о плаче», «Чёрные луны», «В башне спящей»), в то время как тембр сопрано выражен через трагическую, экспрессивную интонационность («Плач гитары», «Чёрная жандармерия», «Эллипс крика», «Ночь на пороге», «Расстиляется море-время»). И даже лирика («Лола поёт саэты») приобретает у сопрано особую напряжённость, остроту звучания через превышение сопранового диапазона и особые ладовые свойства мадригала. Экспрессия вокальных тембров усиливается во второй половине цикла: после мадригала-катастрофы «Чёрная жандармерия» во мраке звучит человеческий голос, полный ужаса и страдания («Эллипс крика»).

Стабильно-устойчивой функции солирующих вокальных тембров противостоит переменная функция хора. Наряду с солирующей функцией («Колокола Кордовы», «Топольки», «Моя Андалусия», «Ты проснись, невеста»), хору отведена роль подголоска и комментирующая функция («Эллипс крика», «В башне спящей», «Расстиляется море-время», «Чёрная жандармерия»). В целом, соотношение баритона, сопрано и хора отражает сопоставление субъективного – объективного, личного – внеличного (мифологических субстанций в поэтике Гарсиа Лорки).

Объективное начало в «Испанских мадригалах», также как и в стихах Лорки, связано с темой Испании. К концу цикла эта тема постепенно вытесняется противоположной темой Смерти, ассоциирующейся с «чёрной жандармерией». На первый план выходит психологическое авторское осмысление событий. В связи с этим ослабевает солирующая роль хора (во второй части оратории звучит только один хоровой мадригал «Ты проснись, невеста»). После мадригала «Чёрная жандармерия» хору отведена роль фона, на котором разыгрывается драма Поэта: хоровая партия либо дублирует мелодическую линию сопрано и баритона, либо образует оstinатно-интонационный комментарий (остинатный прием используется и в структуре поэтического текста).

Индивидуально-аффективная трактовка присуща и другим тембром-инструментам оратории. Здесь следует отметить два вида соотношения вокальных и инструментальных тембров: дублирование (или варьирование) инструментом вокальной партии и контрастирование вокального и инструментального пластов.

Особая роль отведена флейте, часто сопровождающей вокальные партии и символизирующей размышления Поэта «про себя». Функция флейты модална. Если в первых мадригалах это подголосок-контрапункт, растворенный в интонационно-остинатном пространстве («Прелюдия», «Плач гитары»), то в последующих мадригалах флейта дублирует сопрано и баритон («Колокол ясный», «Лола поёт саэты»), приобретает солирующую функцию, замещая вокальные тембры (кульминационные мадригалы «Чёрная жандармерия», «Касыда о плаче»). Символично отсутствие флейты в сцене гибели Поэта («Чёрные луны», «Эллипс крика»). Наряду с вокальными тембрами, флейта становится символом Бессмертия, Испании, Поэта и Искусства. Для её партии наиболее характерна имитационно-контрапунктирующая фактурная поддержка вокального тематизма – в таких её отношениях с вокалом ясно выступают сольно-ансамблевые черты мадригала, равно-функциональные отношения голосов, присущие и полифонии ренессансно-барочного мадригала.

Иным драматургическим и фактурным значением наделяется фортепиано. Партии двух фортепиано выполняют оstinатную фактурно-ритмическую функцию и функцию аккомпанемента. Характерно смешение этих функций: аккомпанемент, неизменно повторяя звуковысотную формулу, становится оstinатно-ритмическим пластом. Многократные повторы, продления мелодических и гармонических структур в пар-

тиях фортепиано создают предпосылки для солирующего осмысления остигатного тембра. Остигатная функция фортепиано раскрывает новые, неожиданные в песенно-мадригальном жанре ударные свойства инструмента. Жёсткая, эмоционально-напряжённая звучность фортепиано органично включается в мадригальную драму, снимает банальность традиционного аккомпанемента, оркестрально усиливает камерно-инструментальный состав.

Солирующие свойства фортепиано отмечены лейттемой цикла, звучащей в партии фортепиано уже в начале «Прелюдии» (в этом же мадригале лейттема звучит у вибратона, а в «Постлюдии» у флейты и колокола). Драматургические варианты лейттемы также поручаются фортепиано (пассакалья в мадригалах «Чёрная жандармерия» и «Эллипс крика»).

Таким образом, тембр фортепиано выделяется в оркестровом пространстве своей неоднозначностью, внутренней двойственностью, вмещает характеристики разных образов и поэтических символов. Солирующие и аккомпанирующие функции фортепиано характеризуют сольно-ансамблевые черты фактурной организации «Мадригалов». Переменность или смешение функций сочетается с inferнальным осмыслением фортепианного тембра в связи с лейттемой и её вариантами (темы Плача, Смерти, Ночи).

Единственным инструментом струнной группы в партитуре «Мадригалов» оказывается гитара, создающая неповторимый испанский колорит. Гитара – неотъемлемый тембр испанской музыки и музыкально-поэтического театра Федерико Гарсиа Лорки. В его поэтике этот инструмент становится мифологемой гармонии мира, отождествляется с Испанией. Гитару композитор чувствует и воплощает как живое существо, чутко реагирующее на трагедию реального мира. Уже в «Прелюдии» этот тембр, представляя образ Поэта-музыканта, пророчит его трагическую гибель и оплакивает Поэта и Испанию в последующих мадригалах («Плач гитары», «Касыда о плаче»). Е.Гохман выявляет сольно-аккомпанирующие функции гитары в песенно-лирических мадригалах, связанных с темой любви и одиночества. Соединение речитативно-песенного вокального и гитарного тембров образует своеобразный дуэт, напоминающий монодийно-лютневый ансамбль сольного мадригала эпохи Ренессанса. В партии гитары проявляются аккомпанирующие и сольные свойства тембра, объединяющие фоновые и рельефные фактурно-тематические функции гитары. Этому способствует модальная гармония (резко контрастирующая общей

гармонической диссонантности), остигатный ритм, регистровое противопоставление баритону.

Носителями ритмической стихии испанской музыки в «Мадригалах» становятся ударные инструменты. Это инструменты с фиксированной высотой звучания (литавры, колокол, ксилофон, вибрафон) и с неопределённой высотой звучания (треугольник, бубен, маракасы, кастаньеты, малый барабан, бонги, гонг, там-тамы). Тембры ударных играют особую роль в создании театральных мизансцен, в смещениях из реального в подсознательно-поэтическое, а также представляют ярко выраженный остигатно-ритмический пласт фактуры. Тем оригинальнее проявление солирующих функций таких инструментов, как колокол и вибрафон. Тембр колокола двойствен, отождествляет Испанию и народ («Колокола Кордовы», «Ты проснись, невеста»). Рядом с колоколом может «пройти» Смерть – так, в мадригале «В башне спящей» исчезает соборно-очищающее звучание колоколов, лейттема в партии колокола приобретает роковой характер.

Двойственно трактован и тембр вибрафона. Его механистическая и холодноватая звучность создаёт ощущение «распада реальности», остранения, аффект душевной протрации («Прелюдия»). С другой стороны, соединение вибрафона с ксилофоном способствует передаче леденящего образа Смерти («Чёрная жандармерия»).

Таким образом, колокол, вибрафон и фортепиано образуют лейттембровую группу, обыгрывающую тему Смерти и противопоставленную «вокально-поэтическим» тембрам флейты и гитары. Остальные ударные инструменты, отмеченные выше, выполняют колористическую и ритмическую функции в тембровом ансамбле.

Тембровая персонификация камерного ансамбля создаёт особое пространственно-фактурное решение оратории, связанное с символикой и театральностью творчества поэта и композитора.

Символика духовного и бытийного обозначена ярусной фактурой пространства и линейно-графической отточенностью голосов оркестровой партитуры. Верхний ярус («верхний мир») представляет тембр флейты (символ духовного мира Поэта). Нижний ярус («нижний мир») занимают тембры ударных, вибрафона, фортепиано (символы разрушения, смерти, профанации истины). Средний ярус (центральный план партитурного пространства) связан с вокальными тембрами и тембром гитары (символы жизни и трагической судьбы Поэта). Человеческий голос возносится над гибельной землей, связывает земное и небесное, два полюса мира. Уходя ввысь, голос приоб-

ретаёт монологическое звучание, и, спускаясь на «землю», растворяется в тембральном пространстве.

Следует отметить удачно найденный композитором тембральный приём пространственного *продления, иставивания* (он присущ и текстам поэта, когда повторяется-продлевается слово, мысль, найденный образ или ассоциация). Подобное продление чаще происходит в конце мадригала, в бесконечном звучании последнего звука флейты, колокола или вибратона, уходящего в Вечность («Прелюдия», «Плач гитары», «Топольки»).

Театральное начало, столь свойственное поэзии Гарсиа Лорки, материализует символику тембров в звукоизобразительных приёмах, в концентрации эмоционального или аэмоционального поля, в создании периферийно-инструментальных «мизансцен», тембрально замещающих голос, как главное действующее лицо мадригального «спектакля». Приведём наиболее яркие примеры подобной театризации тембров [7].

В мадригале «Топольки» пространство ясно очерчено двумя хоровыми группами и их перекличкой. Имитацию вращения флюгера передает мелодическая ротация двух вокальных групп (верхнего и двух нижних голосов хора) в мадригале «Моя Андалусия». Яркий эффект «эхо» усиливает пространственную перспективу в мадригале «Эллипс крика». В мадригале «Расстиляется море-время» характерные приемы артикуляции («гудящий» контрабас, тремоло литавр и гонга) передают порывы и игру ветра. В том же мадригале звучание в стиле *dance macabre* создается остинатностью партий фортепиано и «экзотических» инструментов.

Театрально-аффектные функции тембров усиливаются созданием дополнительных символов в заключительных речитативах некоторых мадригалов. Таков, к примеру, флейтовый речитатив в мадригале «Чёрная жандармерия»: механистическое шествие Смерти внезапно сменяется скорбной констатацией результата поединка Поэта и Смерти. Как высшая Истина звучит речитатив флейты на фоне просветлённо-мажорных трезвучий фортепиано и интонационных имитаций темы у вибратона и колокола. Трагическое осмысление реальности звучит в экспрессивном речитативе контрабаса в заключении мадригала «Эллипс крика».

Подобная символика речитативных фрагментов приводит к переоценке функций некоторых тембров (солирующая функция контрабаса). Монологичность речитативов восходит к романтическо-

му театру. Театральность мадригалов сфокусирована в «Интерлюдии», темброво-свернуто проигрывающей «сюжет» цикла (гибель Поэта). Показательно фактурно-тембровое противопоставление гитары (Поэта) вибрафону, колоколу и контрабасу (Смерти). Интонации темы Смерти «омертвляют» всё тембровое пространство «Интерлюдии», проникая в партии флейты, гитары. Характерна пространственно-фактурная «тишина» в кульминации: тихие арпеджио гитары звучат на фоне колокольной темы Смерти. В таких фрагментах особенно ощущается фактурная прозрачность и театральная пластика в работе с минимумом тембров.

Драматургические функции тембров раскрываются в *остинатно-инвариантных, вариантно-переменных и контрастных принципах развития*. Архетип подобного структурирования заложен в песне – жанровой модели многих сочинений Е.Гохман. Если оstinатность и вариантность ярче раскрываются на тематическом, ритмическом, интонационно-ладовом, гармоническом уровнях, связанных с модальной трактовкой жанра, то контраст выступает как ведущий драматургический приём, обусловленный поэзией.

Противоречие и противопоставление – неизменные постулаты эстетики поэта. Гарсиа Лорка виртуозно применяет принцип музыкально-живописных контрастов. «Фарсово-гиньольное и лирико-драматическое у него не только соседствует, но и сплетаются друг с другом.., стихия фольклорности сталкивается с сюрреалистической установкой на стихийность, а плакатность лубка – с кричащей выразительностью экспрессионизма» [8, 294]. Философии праздника у Гарсиа Лорки противостоит титаническая коллизия – столкновение Жизни и Смерти, Огня и Воды, Добра и Зла.

В драматургии «Испанских мадригалов» противопоставляются две контрастные сферы: Испания-Поэт и Смерть. Испанские образы буквально рассыпаны в мадригалах и отождествляются с природой, испанкой Лолой, родной Андалусией, апельсинами-лимонами как залогом счастливой любви. Образ Смерти в «Мадригалах» раскрывается как антипод красоте, свободе и связан с силами зла и насилия. Контраст не становится «протокольным» приемом циклообразования: его появление обусловлено сюжетом, конфликтом. Контрастно могут сопоставляться рядом стоящие мадригалы или группа мадригалов. Инициальное значение контраста в драматургии цикла заявлено репрезентацией двух супертем (темы Смерти и темы Испании) в первых двух номерах цикла. Про-

тивопоставление «Прелюдии» «Колоколам Кордовы» связано с характерной для поэта мифологемой Ночь-День.

Композитор развивает два варианта мифологемы Смерти: Смерть как «мировое» зло, разрушительная сила и Смерть Поэта. В драматургии произведения на первом плане оказывается второй вариант. Мифопоэтический образ Смерти получает музыкальное обобщение в супер-теме, открывающей «Прелюдию». Напряжённо-медитативная, монодийно-архаичная тема Смерти в партии первого фортепиано сменяется вокальным вариантом темы в партии баритона (на словах «Когда умру»). Инструментальная тема приобретает сквозной, лейтмотивный характер, её тритоновый интонационный стержень проникает в другие мадригалы. Звучание супер-темы в партиях фортепиано, вибратона, флейты, колокола (соответственно, в мадригалах «Прелюдия», «Эллипс крика», «Интерлюдия», «Постлюдия», «Колокол ясный», «В башне спящей») драматургически выделяет эти тембры как архитектурные в полифоническом тембровом пространстве.

Сопоставление фортепианного и баритонового вариантов супер-темы формирует с самого начала *инструментально-вокальный тип контраста*, симметрично закреплённый в «Постлюдии». Характерно драматургическое переосмысление вокальной темы: так, если в «Прелюдии» смерть Поэта предрекается, то в «Постлюдии» пророчество сбывается.

Так же, как в поэзии Гарсиа Лорки, супер-тема Смерти имеет в цикле свои смысловые нюансы: её вариантами становятся субтемы и субтембры Плача и Чёрной жандармерии. Плач занимает особое место в мифопоэтическом и музыкальном строе «Испанских мадригалов». Один из важных жанров в поэзии Гарсиа Лорки, связанный с испанским фольклором, он оказывается близким композитору своей импровизационно-песенной природой. Впервые тема Плача появляется в мадригале «Плач гитары». Очевидно интонационно-ритмическое и ладовое сходство субтемы с супер-темой Смерти. Тритонново-трихордные интонации Плача воссоздают жанровые черты сигирийи [9].

Как и супер-тема, тема Плача состоит из двух элементов, варьирующих интонационное содержание супер-темы. Вокально-импровизационная природа темы Плача проявляется и в соответствующих тембрах. Интонационно-ритмически тема «распределена» между вокальным и гитарным тембрами (действие принципа тембро-

вого контраста внутри одной темы). При этом тембр сопрано, эмоционально-экспрессивно трактованный композитором, более открыт для жанра плача (в сравнении с тембром баритона в философских мадригалах-размышлениях). Другим вариантом супер-темы Смерти становится субтема Ночи, интонационно и тембрально сходная с темой Плача (в мадригалах «Ночь на пороге», «Колокол ясный», «Чёрные луны», «Эллипс крика»).

Таким образом, субтемы Плача и Ночи, наряду с супер-темой, приобретают сквозной характер в драматургии цикла. Обе субтемы обобщают (интонационно и темброво) мифологему Смерти на эмоционально-аффектном уровне, избегая при этом определённости и опредмеченности образа Смерти.

Контрастно-драматургическое значение Смерти как мирового зла возникает в теме Чёрной жандармерии. Контраст создаётся всеми параметрами трактовки этой темы. Кроме того, здесь образ Смерти приобретает социально-политическую конкретику. Экспозиция в мадригале «Чёрная жандармерия» совпадает с кульминационной точкой в драматургии оратории. Композитор почти натуралистически озвучивает картину нашествия: «...жандармерия чёрная скачет, усеяв свой путь кострами.., они по дорогам скачут, свинцом черепа налиты...». Здесь впервые тема Смерти приобретает конкретно-предметный одноплановый облик (жанр пассакальи, сквозная остринатность всех элементов темы).

Вторая, контрастная сфера «Мадригалов» связана с Испанией. Народно-песенный колорит вокальных и хоровых мадригалов («Лола поёт саэты», «Топольки», «Колокола Кордовы», «Ты проснись, невеста»), введение традиционно-испанских тембров (гитара, кастаньеты, барабан, колокол), карнавальные образы, картины природы и любовная лирика, создают яркий контраст образам Смерти и Зла.

Калейдоскопичность испанских ассоциаций порождает пестроту тематизма и отсутствие обобщающей супер-темы Испании. Её музыкально-тематическое и тембральное пространство складывается из интонационно-вариантного множества. Объединяющим началом становится тембровая характеристика темы Испании через хор («Колокола Кордовы», «Ты проснись, невеста», «Топольки», «Моя Андалусия»), сопрано и баритон («Лола поёт саэты», «Апельсин и лимоны», «Твои глаза», «Канцона»). Сходство содержания указанных мадригалов, подчёркнутое едиными тембрами, определено рядом ключевых мифологических значений поэтики Гарсиа Лорки: Заря –

Колокола – Кордова – Апельсин – Любовь – Андалусия – Испания. В то же время, внутри каждой мадригальной группы, посвящённой теме Испании, проявляется тембральная вариантность, сольно-ансамблевое перераспределение тембральных красок, подобное многообразию символов поэтического текста мадригалов.

Таким образом, оркестр «Испанских мадригалов» трактован композитором как организм подвижный, открытый для поэтической символики. Персонификация тембров, выполняющих различную смысловую и фактурно-пространственную функцию, подобна барочной полифонии хорового или сольно-инструментального мадригала. Связи усилены и проявлением аффектного подтекста инструментальных тембров, откликающихся на эмоционально-экспрессивный или тихо-напряжённый тон поэтических строф. Функционально-смысловая переменность тембров связана с *контрастом* как основным драматургическим принципом оратории. Контрастное чередование полифонических и гомофонных решений тембрального пространства создает смешанно-стилевую трактовку жанра через смешение признаков мадригала, песни, ораториального цикла.

Литература

1. Симакова Н. Вокальные жанры эпохи Возрождения. М., 1985.
2. Дубравская Т. Мадригал и современность // История и современность. М., 1990.
3. Мадригал (от исп. «madre» – мать) – «песня на родном языке».
4. Аналогична свободная трактовка жанра «Испанских мадригалов», названных Е.Гохман «камерной ораторией».
5. Конен В. К вопросу о стиле музыки Ренессанса // Этюды о зарубежной музыке. М., 1975.
6. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: История и современность. М., 1990.
7. Изобразительные и подражательные театрально-пространственные свойства тембров оркестра сродни звукоизобразительной и динамической системе интонирования в ренессансном мадригале.
8. Силюнас В. Федерико Гарсиа Лорка. Драма поэта. М., 1989.
9. Сигирийя – одна из форм канте хондо, 4-хстрочная андалузская песня.

Александр Демченко (Саратов)

Очерк третий. Раздвигая горизонты

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.

Так, позднее стало известно, что тогдашний председатель правления Саратовской композиторской организации наведалься даже в местное отделение КГБ (Комитет государственной безопасности), настаивая на разбирательстве антисоветчины в «Баррикадах». Но когда он отнёс туда ноты и там прочитали текст, ему ответили, что, к сожалению, в формальном отношении придраться не к чему: в использованных здесь стихах поэтов начала XX века сугубо положительно говорится о революциях, из которых выросло Советское государство – как же тут обвинишь в антисоветчине?

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 предрержащими и порой свято верующих, что их долг – покорно нести крест уничтожения и низкопоклонства.

*Боже, царя храни,
Деспоту долгие дни ты ниспошли.
Сильный жандармами,
Гордый казармами –
Царствуй!*

С добавлением сатирического комментария:

*Царствуй на страх глупцам,
В царстве хищения
Мирно живи...*

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.

*Всех, кто свободу
Ищет народу,
Бей и дави!
Бей и дави!*

В свою очередь, нагнетание подавления и жестокости вызывает активное противодействие, смысл которого – ответить силой на силу, злом на зло.

*Унижающих – унижить!
Обижающих – обидеть!*

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, воззвания. 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.

Что же происходит с хвалёным могуществом старого мира, казавшегося неприступным? В открытой схватке с всенародным движением тотчас обнаруживается, что то был колосс на глиняных ногах. Под напором огромной человеческой массы он быстро сникает, безвозвратно сходя со сцены. Забурлила всеобщая радость, грянул буйный пляс. Ведь есть что отпраздновать: в пламени битв достигнуто главное – люди распрямились, разогнули спины.

Были рабы – нет раба!

И как ответ на звучавший когда-то смиренный молебен во славу закосневшего режима звучит теперь боевой гимн победившего народа, выходящего на просторы обновлённой жизни.

*Прочь с дороги, мир отживший,
Сверху донизу прогнивший,
Молодая Русь идёт,
Молодая Русь идёт!*

Описанный сюжет социально-освободительной драмы весьма типичен для отечественной истории. И дело не только в диалектике постепенного разрастания от далёких зарниц бунтарства к всеобщему подъёму с конечным преодолением устаревшего уклада. Типично и пристрастие к взаимоисключающим крайностям. Если склонять голову перед властью имущими, то с рабским усердием и угодливостью,

а если ниспровергать – значит, идти на разлом до конца, крушить до основания, не признавая компромиссов, полыхая ненавистью.

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.

* * *

Выше вокально-симфоническая фреска «Баррикады» была рассмотрена главным образом с позиций заложенного в ней и остроактуального для времени её создания социально-политического подтекста. Теперь, в целях полноты осмысления этого произведения, обратимся непосредственно к его «тексту» как таковому.

Большое достоинство данной партитуры состоит в убедительном синтезе таких трудносоединимых качеств, как лаконизм, обобщённость и полнота, многосторонность раскрытия художественной идеи. В рамках относительно краткого музыкального времени (18 мин.) автору удалось обрисовать все основные этапы революционной эпопеи – от пробуждения критического отношения к господствующему режиму и первых вспышек борьбы через картину всеобщего подъёма и восстания к сурово-торжественному шествию победившего народа.

Это оказалось возможным благодаря двум художественным приёмам. Во-первых, социально-историческая ситуация начала века взята в укрупнённом обобщении: уходящий мир – это Россия царская (следовательно, не учитывается, к примеру, послефевральская ситуа-

ция), новая Россия – это образ революционных сил в их символическом соединении от 1905 года (основной объём литературной канвы составляют стихи пролетарских поэтов, написанные в годы Первой русской революции) до 1917-го (результатирующий пункт произведения – победоносное шествие Революции). Во-вторых, воссоздавая сюжет единой Революции, автор жёстко ограничила его сугубо действенной стороной, и благодаря этому здесь удалось с максимальной концентрированностью выразить сублимат, коренную суть рассматриваемой темы.

Уже в самом названии («*Баррикады*») ясно отразилось стремление композитора воплотить конфликтность и драматизм суровых классовых битв. В непримиримом антагонизме сталкиваются два мира – старый, уходящий и новый, восходящий. Воссоздано это столкновение на основе двух принципиально разграниченных интонационных сфер, взаимодействие которых проходит три последовательные, отчётливо различимые фазы с постепенным нарастанием драматической насыщенности и с обострением социального конфликта.

Первая фаза – резкоконтрастное *сопоставление* двух миров, в результате которого зарождается коллизия и происходит завязка музыкальной драмы. Экспозиция образа старой России (начальный раздел) в достаточной мере характеризует исторически объективный подход композитора. Она стремится избегать карикатурности и пародийности, а также нарочито публицистических акцентов. Логика такой объективности состоит в том, что Россия, угодливо гнущая спину перед властью предрержащими, покорно несущая крест унижения и низкопоклонства, «*нация рабов*» (Н.Чернышевский) – это тот же русский народ, слепой, обманутый, подавленный многовековой традицией и нередко свято верующий: так и должно быть.

Поэтому композитор воплощает этот мир как донельзя устаревший, и следовательно – отживший, которому не должно быть места в достойной человека жизни. Его характеристика сосредоточена в гимне-молитве («*Царствуй на радость нам*»), выписанном в духе архаичных православных песнопений: псалмодическая речитация в переменном размере (2/2, 3/4, 3/2), опора на элементарные и очень характерные хорально-гармонические последования в натуральном миноре (I–V–III–IV–I), изредка оттеняемые мерцанием мажорной тоникки. Эта музыка не лишена определённого обаяния: она звучит благостно, умиротворённо в «тихих» эпизодах и красочно, пышно на

фактурно-динамических кульминациях, в любом варианте сохраняя своеобразную красоту и внутреннюю величавость.

Экспозиции образа новой России, гордой и свободолюбивой, в которой просыпается дух воли, бунтов и мятежей, посвящён второй раздел композиции (ц.5). Резко меняется, становится совершенно иным склад музыкального языка. Его основные очертания концентрируются в «теме борьбы», приобретающей ведущее значение для произведения в целом, особенно для его действенных эпизодов. Начиная с первого своего появления («*В чёрном мраке душевной ночи // Стонет злой набат*»), она суммирует в себе суровую и гневную решимость, энергию и динамизм активного драматического преодоления.

Это обеспечивается набором соответствующих выразительных средств:

- твёрдый маршевый пульс с упругими синкопированными заострениями и напряжённо-неотступное мелодическое восхождение, поддерживаемое волнообразным бурлением токкатной формулы сопровождающих голосов;

- чеканный, «рубящий» ритмоинтонационный рельеф; подчёркнуто строгая, почти аскетичная вертикаль (акцент на созвучиях большой секунды, чистых кварт и квинт, опора на жёстко-лапидарную педаль тонического органного пункта).

В дальнейшем на развёртывании «темы борьбы» происходит нагнетание постепенно разгорающегося, всё более мощного и грозного волевого потока. Его нарастание идёт своего рода вздымающимися волнами, на вершинах которых повисают «гроздь гнева». Зримо рисуется процесс собирания сил, активизация наступательной энергии. Важнейшими факторами усиления напряжённости становятся интенсивная разработка вычленяемых мотивов, обильно и разнообразно используемые имитационные сгущения, ритмическое сжатие тематизма, восходящие малотерцовые модуляции, основанные на понижении V ступени минорного лада (пример типичной цепочки: *e–g–b–cis–e*).

В ходе развития к «теме борьбы» присоединяется «тема буре-вестников» (ц.10). Не утрачивая действенности, характерной для революционной сферы, этот образ наделяется, с одной стороны, ощущением затаённости, ожидания («*Кто-то бури ждёт, томится...*»), а с другой – чертами призывности (интонации сигналов, зовов), и всему этому удачно сопутствует изобразительная линия сопровожде-

ния (возбуждённо-бурное триольное движение, как бы передающее бушевание морской стихии). Элементы картинности свойственны и дальнейшему развёртыванию данного тематизма. Его начальные мотивы, возникающие на гребнях волн развития ведущей темы, словно бы реют над пенящимися валами и звучат как грозные предвещения посланцев пробуждающейся России.

Смысл следующей фазы развития музыкальной драмы состоит в прямом *противопоставлении* двух миров. Переход в новое драматургическое качество осуществляется путём коренного преобразования музыкального материала. Так, в тематизме сферы старого мира ещё в экспозиции можно было уловить зловещие отсветы (к примеру, в начальном перезвоне колоколов и литавр на тритоновых оборотах и созвучиях, в оркестровых прослойках с глухим и угрюмым звучанием вязких линий в низком регистре или в завершающем первый раздел мрачно нависающем затишьи – перед ц.5). Но только теперь (третий раздел, ц.12) с образа срывается вуаль кротости и благолепия, и гимн-молебен звучит с тупым самодовольством (см. проведение темы перед ц.15).

Наибольшее искажение достигается в развивающих эпизодах (например – ц.14, на словах «*Всех, кто свободу // Ищет народу, // Бей и дави!*»). Здесь на смену трезвучной основе приходит опора на уменьшённый септаккорд с заостряющими его звучание внедрениями секунд (скажем, в т.6 до ц.15 в структуру аккорда *do-mi^b-sol^b-la⁴* вводится *fa* и *la^b*). Картину дополняют въедливые кластеры, жёсткие акценты «бухающих» ударных, цепенящие раздувания засурдиненной меди, «со злостью» скандируемые заклинания-заклятия хора или его же «хищные» глиссандирующие выкрики. Так возникает образ грозной и страшной силы, цепко держащейся за старое.

Это нагнетание жёсткости и подавления вызывает активную реакцию. Смысл её: ответить силой на силу, злом на зло (что отразится несколько позже в словах «*Унижающих – унизить, // Обижающих – обидеть*»). Начинается центральный по местоположению эпизод набата (ц.16 – «*Гуди, набат! // Гуди сильнее! // Смелей, настойчивей гуди!*»). Это большое музыкальное пространство основано на непрерывном (по существу, на протяжении всех 108 тактов) повторении краткого однотоктного мотива, почти весь смысл которого сосредоточен в динамической волне «накат – откат».

Эффект длительно фиксируемого *ostinato*, как одного из самых сильнодействующих средств современной музыки, дополняется неотступным динамическим нагнетанием (от начального *piano* к завершающей максимальной силе звучности) и постепенным включением новых голосов и фигур-вариантов с разрастающимся наслоением звуковых пластов, вплоть до абсолютного заполнения всей вокально-инструментальной фактуры.

Так буквально с физической осязаемостью воспроизводится раскачивание огромного символического колокола народной силы, пробуждающейся от вековой спячки, поднимающейся на борьбу. Возникают и ассоциации с раскручивающейся пружиной могучей энергии, постепенно вздымающейся от самого низкого и глухого регистра у контрабасов до предельно высокого и пронзительного у труб и сопрано, и вдобавок к этому неотвратимо ускоряющей вращение своих витков (наряду с *crescendo* введено и неуклонное *accelerando*).

Наконец, в соответствии с идейным замыслом композитор воплотила здесь отнюдь не эпически добродушную силу, а энергию угрюмо-сосредоточенную, экспансивную в своём неотвратимом размахе (этому в частности служит опора на фригийское наклонение с внедрением IV# – к примеру, многократно звучит аккорд *do-re b-fa#-sol*). И колокольный перезвон трактован как тревожный, драматичный, призывный, а гул этого всенародного набата с каждым ударом становится всё более гневным, карающим и неотвратимым.

* * *

Третья, последняя фаза развития музыкальной драмы – уже открытое *столкновение* двух миров. Основной приём, осязаемо воплощающий это столкновение, основан на прямом совмещении двух противостоящих музыкальных планов.

Верхний слой – мелодия гимна-молебна, чаще всего излагаемая в увеличении. С каждой новой волной действия она звучит всё обесиленнее (этому содействует и постепенное фактурное *diminuendo* – вначале весь женский хор, затем только партия сопрано и, наконец, небольшая группа высоких женских голосов), приобретает всё более стонущий характер и как бы сходит на нет, «погибая» в бушевании народного гнева.

Мелодия молебна «плывёт» над мощным слоем революционной образности, который, напротив, с каждым этапом развёртывания становится всё более активным и доминирующим (соответственно и

фактурное *crescendo*, в частности – вначале только мужской хор, затем присоединяется партия альтов, большинство сопрано, и, наконец, весь хор начинает «работать» на интонационную сферу нового мира). Голоса Революции неумоимо взламывают старый мир заострёнными, взрывчато-динамичными ритмоинтонациями, чеканными и наступательными маршевыми движениями, ораторски-призывными кличками-жестами (*«На баррикады! // На баррикады вставай! // Час битвы грянул. // Долой тиранов!..»*).

Отмеченная атмосфера в достаточной мере типично определяется уже в первом эпизоде непосредственного столкновения противоборствующих сил (ц.25). Здесь в верхнем слое (женский хор) тема молебна интонируется в несколько омрачённом *G*, «раскольничий» колорит (опора на квартовые созвучия) сообщает её звучанию оттенок обречённости. В нижнем слое (мужской хор и оркестр) ведётся интенсивная разработка революционного тематизма (изложение «темы борьбы» в оркестровой партии совмещается с развитием «темы баррикад» у мужского хора, а затем «тема борьбы» у высоких медных контрапунктически соединяется с «темой буревестников» у низкой меди и контрабасов) в мобильном тональном движении (*h-d-f-a-c*), а главное – в политональном, полиметрическом и полиритмическом противоречии с верхним слоем (к примеру, битональное взаимодействие «раскольничьего» *G* и локрийского *d*).

Естественно, что по мере обострения конфликтности и по мере приближения к развязке напор революционной энергии становится всё более неумолимым, а стихия мощных всенародных преодолений всё активнее. До предела растёт музыкально-интонационное напряжение, и в кульминационных зонах (например, ц.29) разработка основного тематического материала достигает максимальной интенсивности, причём использование полиладовости и полиметроритмии зримо характеризует атмосферу непримиримого противоречия, разлома миров.

Важным музыкально-драматургическим приёмом в показе разрастания потока революционных сил является введение нового тематизма. Помимо активной разработки тем по функции своей сквозных для всей композиции («тема борьбы» и «тема буревестников»), автор вводит на третьей фазе развития группу совершенно новых мотивов. Среди них есть и фоновые, основанные на общих формах движения. Таков, к примеру, тематизм, вступающий на кульминации эпизода

набата (ц.21), как бы открывающий шлюз длительно накапливаемой энергии, переводящий её в состояние революционного взрыва.

Интонационная характеристика восстания намечена здесь уже совершенно отчётливо:

- неудержимый поток бурной энергии, вскипающей волновыми накатами; стремительнейшее, почти лихорадочное маршевое движение с тотальной опорой на заострённые пунктирные ритмы;
- колоссальное напряжение драматического преодоления с трудным поступательным завоеванием новых мелодических вершин и тональных устоев (например, в ц.21 *c-fis-cis*);
- атмосфера героической приподнятости, ораторских жестов, призывных кличей (см. реплики баса и хора).

Намеченная в фоновом («подготовительном») материале революционная энергия словно в сгустках-ядрах сублимируется в подчёркнуто рельефных, плакатных темах, вырастающих на местных кульминациях. Одна из них – «тема баррикад» (ц.23) с её обнажённо-песенными контурами, по-агитационному «выпрямленными» интонациями, лапидарно-рублеными фразами-призывами, чеканностью открытого маршевого ритма, монолитностью хоровых унисонов, строгой графичностью и суровой жёсткостью гармонического строя.

Другая – «тема восстания» (ц.26) с характерной для неё настойчиво-сосредоточенной, «злой» фиксацией наступательных, бьющих, вколачивающих фраз, с «ощетинившимся» колоритом локрийского лада и угловатостью переменного размера (6/4, 3/4, 5/4), с пульсацией органного пункта на терции лада, что сообщает экспансивному потоку дополнительную энергию движения и даёт вместе с тем ощущение неустойчивости, а также с концентрирующими сгущения драматизма хоровыми имитациями.

Одно из средств воплощения конфликтности в «теме восстания» – включение полиметрического эффекта: оркестровая партия основана на кружащем, идущем «поперёк» такта трёхзвучном (трёхдольном) аккордовом *ostinato*. Формулу восхождения-преодоления в этой теме (например, в верхнем голосе движение *fa#-sol#-la*) дополняет звенящая секундовость (*la+si – si+do*), усиливающая своей вибрацией напряжение социальной схватки.

* * *

Завершающая фаза развития отличается от предшествующих разделов не только обилием тематизма, но и структурной многоэпи-

зодностью. С помощью данного фактора достигается объёмность изображения, удаётся создать впечатление широко и многообразно разворачивающейся панорамы революционных битв. В этом красочном батальном панно в силу своей отчётливой автономности наиболее ярко выделяются две сцены – сцена баррикадного боя (ц.33) и следующая за ней сцена частушки-пляса (ц.36).

Сцена баррикадного боя носит по преимуществу изобразительный характер. Автор воспользовалась здесь возможностями авангардного письма для воссоздания гула и шума огромной человеческой массы, пёстрой людской разноголосицы со стихийно взлетающими возгласами, кличами, выкриками и для передачи хаотичной уличной перестрелки (различные алеаторические приёмы у группы солистов оркестра). Организующими моментами этого свободно выстроенного действия выступают жёсткий сонорно-ритмический пульс низких инструментов и последнее проведение мелодии молебна, которую снизу и сверху «добивают» яростные голоса Революции.

Сцена частушки-пляса возникает как результат сцены баррикадного боя (хоровое скандирование «*Были рабы – нет раба!*» как главный итог достигнутого в пламени классовых битв). Олицетворением освобождённого человека выступает именно частушка – задорная, боевая, наступательная. Интонационный поток выстраивается на многообразном варьировании только что приведённой краткой торжествующей фразы-реплики, остро ритмованной, с задиристыми синкопами.

Подчёркнуто упрощённому интонационному облику этого ядра грубоватую свежесть придают неожиданные скачки-соскальзывания на октаву вниз. Своеобразие такого рода частушечности и в её синтезе с необычайно стремительным плясовым ритмом оркестровой партии – упругим, мощным, обнажённо-топочущим, почти варваристским.

Инструментальный пласт несёт в себе и ещё одну функцию – вступая в сложное сопряжение с вокально-хоровым слоем (*c-moll* основного аккорда с внедрённой в него $IV\#$ в отношении к неопределённо-переменному $e-G$), он продлевает общее для произведения состояние напряжённости и борьбы, усиливается тревожной сигнальной переключкой труб и тромбонов. Так Революция совершает выплясывание свободы – буйное, размашистое, радостно-победное и вместе с тем драматически-насыщенное, экспансивно-наступательное. Не

случайно из этой сцены столь легко и естественно «вытекает» последний всплеск революционной битвы (ц.37).

Драматургически-смысловым резюме всего развития становится развёрнутая кода (т.10 ц.38). В ней с наибольшей для этого произведения яркостью и силой конденсируется энергия и воля восставших масс, перевернувших старый мир и выходящих на просторы новой жизни («Прочь с дороги, мир отживший, // Сверху донизу прогнивший, // Молодая Русь идёт!»). Это сурово-торжественное, динамично-напряжённое шествие решено в соответствующем стилевом ключе – в подчёркнуто элементарной, броской, «ударной», чисто песенной манере.

Песенный «куплет» проходит четырежды в фактурном варьировании (хор, солист, только оркестр, хор и солист), с обновлением за счёт ритмического дробления и введения подголосочных линий, с модулированием каждой последующей строфы на полтона вверх, в постепенном фактурном насыщении и динамическом нагнетании к максимально мощному звучанию завершающих тактов.

Свежесть и впечатляющая сила включения материала коды настолько велика, что песенная тема воспринимается как совершенно новая (в этом смысле возникают ассоциации с неожиданным тематическим обновлением в коде финала бетховенской «Апассионаты»). На деле же оказывается, что это – несколько изменённая и модифицированная в открыто песенную форму «тема буревестников».

Данным штрихом завершается характерный для всего произведения метод тематического взаимопроникновения. Другим ярким проявлением отмеченного метода является то, что «тема баррикад» и «тема восстания», появившиеся только на третьей фазе развития, оказываются по существу тесно связанными со сквозной «темой борьбы» – так внешне различный материал прочно цементируется внутренними интонационными связями.

Тот же метод взаимопроникновения («врастания» и «вырастания») составляет сущность развития вокально-симфонической фрески «Баррикады» и на уровне драматургического взаимодействия двух противопоставляемых образных сфер. Не механическое сопоставление (как это могло показаться из сделанного выше последовательного анализа), а диалектичное, живое и многообразное взаимодействие. Процесс этот протекает двусторонне – от старого мира к новому и наоборот.

Безусловно преобладающая направленность этого процесса: от образов восходящей России к образам России уходящей. Не затрагивая третьей фазы развития музыкальной драмы, где два слоя сталкиваются в конфликтном противоборстве под всё более усиливающейся эгидой сил действия, обратимся к некоторым приёмам вторжения этой сферы в линию развития образов старого мира на двух первых фазах развития.

Самыми заметными фактами такого вторжения являются эпизоды баса *solo*. Уже в экспозиции торжественно-раболепная красота смиренного благочиния нарушается репликами солиста (ц.3). Его пение, стилизованное под речитацию дьякона (внешне как бы продолжая общую линию ритуала богослужения), своей характеристичной пародийностью и открытой обличительной саркастичностью («Сильный жандармами, // Гордый казармами, // Царствуй!») вносит явный диссонанс в атмосферу всеобщего поклонения.

Таким образом, данный эпизод становится в определённой мере экспозицией сил новой России (или точнее – предэкспозицией), инкрустированной в экспозицию старого мира, хотя формально показ восставшего народа начинается только во втором разделе произведения (ц.5). Следующее вторжение баса (на второй фазе развития, с т.8 ц.12) закрепляет его пародийно-обличительную функцию и утверждает его в роли корифея, трибуна, поднимающего массы на борьбу.

Менее заметными факторами воздействия второй образной сферы на первую являются два. Это, с одной стороны, постепенное вызревание новой ритмоинтонационности в недрах старой. К примеру, на стыке первого и второго разделов (ц.5), где в тяжело и сумрачно нависающей тишине старого мира из самых глубин (нижнее *mi* партии контрабасов) поднимаются далёкие и неясные пока голоса посланцев пробуждающейся России.

А с другой стороны, это внедрение конфликтного начала внутрь противостоящей сферы. Так, стихия столкновения двух миров, о которой речь шла касательно третьей фазы развития, затаённо, подспудно вызревала уже на второй фазе (ц.12), поскольку в глубоких басах в политональном (вначале *fis*, а затем *as* по отношению к главенствующему *F*) и полиритмическом разноречии непрерывно разрабатывается, перекачиваясь в малотерцовом диапазоне, основной мотив «темы борьбы».

Совершенно естественно, что воздействие уходящего мира на восходящий сведено к минимуму. Можно отметить, пожалуй, только один конкретный момент и два символических штриха.

Конкретный момент связан с предэкспозиционным изложением «темы буревестников» на первой фазе развития (оркестровая интерлюдия – т.9 ц.9). Проводимая в увеличении, в нижнем матовом регистре первой трубы, она служит эскизом к экспозиции, но главное – подёрнутая дымкой сумрачной и суровой элегичности, эта тема становится предвестием реквиема старому миру (недаром благодаря торможению ритма и архаизированной ладовой окраске она отчётливо напоминает основную тему I части кантаты Танеева «Иоанн Дамаскин»).

Первый из двух символических штрихов уже отмечался: нагнетание негативного потенциала в развитии образов уходящего мира на второй фазе развития приводит к яркой вспышке ответной реакции народного движения (эпизод набата). Второй штрих состоит в жанровом облике коды: в ответ на смиренный *гимн*-молебен, открывавший композицию, в её конце звучит революционная песня-*гимн* победившего народа как манифест коренного обновления мира.

* * *

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. Причём характерно, что Е.Гохман предпочитала применять авангардные техники не в «экстремальном», а, так сказать, в адаптированном качестве – к примеру, серийность насыщая выпуклым интонационным рельефом и тоникальностью, алеаторику «нанизывая» на чётко организованный тематический контур, сонорику наполняя сильнейшей экспрессией и т.д.

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 представлен пока что 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 переключки 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, поскольку 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: подхлёстывая человека безостановочным ритмом, выжимать из него то, что может служить так называемой полезной деятельности, «целесообразному» функционированию, отбрасывая за ненадобностью 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. «Буффонада» – таково название части, и это именно так. Перед слушателем проносится шумная и неопишимо 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. Многие основаны 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 соответственно не просто нарядная, но и цветистая по краскам, и в ней нередко мелькают «занозистые» частушечные мотивы. Присущий ей скомороший дух даёт временами ощутимо «скоромный» 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 «пир 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 поистине 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 «злойбой дня», прозаическими заботами повседневности.

* * *

По всей видимости, тяга к авангардному экспериментированию была у Е.Гохман на тот момент настолько сильна, что сразу после «Импровизаций», в том же 1978 году возник их «двойник» – **Триптих** для камерного оркестра, в котором «лирическое отступление» отстраняющего характера с соответствующим тому обозначением «Интермеццо» помещено между драматургически опорными «Хоралом» и «Бурлеской».

В первой из этих частей есть то, что связывается в нашем представлении с понятием человечности: тонкость и хрупкость душевной организации, эмоциональная трепетность, взволнованная исповедальность. И есть некая фатальная сила – внеличная, неумолимая, требующая безоговорочного подчинения. Человечность бьётся в тисках её подавляющих предписаний, пытается отстоять себя и в конце концов вынуждена ради выживания идти на компромисс, склоняясь перед идущими извне вердиктами.

Подобно рассмотренному выше финалу «Импровизаций», гротесковая скерцозность последней части Триптиха также превращает шутку в сарказм, а своё подтрунивание – в обличение. Вот почему конечный смысл «Бурлески» состоит в дерзком высмеивании военщины, в том, чтобы посредством тяжеловесного комикования передать «весёлый кошмар» солдафонской бравады.

Лидия Христиансен (Германия)

Кантилена Елены Гохман

Периферийный композитор... Эпитет сугубо географический, хотя часто его интерпретируют как синоним понятия «провинциальный», эстетически второстепенный. Между тем в «глубинке» порой возникают такие художественные самородки, сравнительно малая известность которых обусловлена лишь неблагоприятными условиями довольно замкнутой среды, а иногда и личной скромностью, отсутствием суетного честолюбия. Долг музыковедческой науки и критики – не дать таким дарованиям заглохнуть в безвестности. Этот долг мы и хотим исполнить, рассказывая о Елене Владимировне Гохман.

Она родилась и выросла в интеллигентной семье с большими культурными традициями. Ее дед, А.Гохман, был крупным специалистом-строителем, одним из создателей Саратовского политехнического института, доцентом которого стал и В.Гохман, автор ряда известных учебников по автодорожному делу, отец будущего композитора. Оба преподавателя-инженера в свободное время с удовольствием играли клавиры любимых опер, переложения симфоний. Мать Елены Владимировны, Н.Быстрова, выходец из семьи сельского священника, тоже обладала незаурядной музыкальностью и безупречным вкусом.

Музыкальные склонности родителей унаследовали трое детей. Семья нередко музицировала: отец на альте, сыновья на скрипке и виолончели, дочь на фортепиано. Впоследствии один из братьев стал крупным университетским математиком (в круг его профессиональных интересов входят и проблемы связи математики с музыкой). Другой брат получил широкую известность как замечательный виолончелист и всю жизнь преподавал в Саратовской консерватории.

Сама Елена в 1957 году закончила Саратовское музыкальное училище, в 1962 – композиторский факультет Московской консерватории по классу Ю.А.Шапорина. С того же года она преподавала теоретические дисциплины в Саратовской консерватории. Жизнь ее была

небогата событиями. Перефразируя В.Маяковского, скажем: она композитор – этим и интересна.

В творчестве Е.Гохман отдала дань различным жанрам, в том числе массовой песне, детской, прикладной, театральной музыке. Но *свои* темы, собственный стиль она обрела прежде всего в крупных работах – оперных, ораториальных, симфонических, камерно-инструментальных и камерно-вокальных. К какой же тематике тяготела саратовский автор? Тут и гражданственная «музыкальная публицистика», и лирика, и юмор. Однако по порядку. Начнем, как в «старые добрые» времена, с гражданской тематики. Правда, сегодня говорить о ней в искусстве стало едва ли не дурным тоном. И всё же отметим, что в творчестве Е.Гохман по-своему отразились процессы, происходившие в нашем обществе в последние десятилетия. Композиторское мировосприятие не только регистрировало исподволь зревшие катаклизмы, но и предвосхищало, говоря тютчевским слогом, «минуты роковые».

На раннем этапе (1960-е годы) Е.Гохман создала пять романсов на стихи турецкого поэта Назыма Хикмета о горькой трагедии разлуки с Родиной, о гордом мужестве непокорства драматическим жизненным обстоятельствам. В первой половине 1980-х написана хоровая баллада «Гренада». Стихи М.Светлова, родившиеся в 1926 году, вдохновили композитора романтическим пафосом, сохранившимся и в интерпретации композитора. Совсем не спекулятивные, оба произведения, однако, не противоречили официальной идеологии своего времени.

А вот вокально-симфоническая фреска «Баррикады» (1977) на слова русских революционных поэтов оказалась не ко двору в дремуче-застойное время. Впрочем, понять ее не сумели тогда не только противники, ополчившиеся буквально на все, начиная с концепции (почему гимн царю-батюшке звучит так красиво, а музыка революции – столь устрашающе?) и кончая исполнительским составом (хор, солист, медно-ударный оркестр). Не сумели поддержать фреску и те, кто отнесся к ней сочувственно. Да, нам понадобились годы, открытия и прочтение заново Б.Пастернака, В.Гроссмана, А.Солженицына, чтобы осмыслить по-новому события минувшего и, в частности, разобраться в сочинении нашего композитора.

Е.Гохман создала произведение о революции, отразившее и её трагичность, и её *неизбежность* как народно-массового возмездия несправедливой власти. Вместе с тем композитор удачно избежала лобо-

вой разоблачительности, что и разгневало блюстителей сугубо классовой точки зрения на события истории. Впрочем, Е.Гохман не скатилась и к другой крайности – царепоклонству, сегодня у иных столь же глупооголтелому, сколь былой воинствующий нигилизм в отношении *всего* прошлого.

Большое место в творчестве нашего автора занимают произведения, характеризующиеся тонким психологизмом, глубоким лиризмом: опера «Цветы запоздалые» по Чехову, Элегия для трубы и камерного оркестра, «Лирическая тетрадь» на стихи А.Ахматовой, М.Цветаевой и С.Нерис, романсы на тексты А.Апухтина, фортепианные пьесы «Семь эскизов» и другие.

Наконец, ещё одна важная тема в творчестве Е.Гохман – юмор. Она неистощимо изобретательна в приемах «шаржированной банальности» (Квинтет-буфф для медных духовых). В тонах добродушной лукавой игры решена Сонатина-парафраза для фортепиано и ударных, каждая из трех частей которой со множеством «сюрпризных» эффектов отдает дань «великим теням» музыкального прошлого (соответственно названиям – «Бетховен», «Моцарт», «Гайдн и Россини»). Разящая ирония господствует в «Эпиграмме» из фортепианных «Эскизов» с её разбитными, кривляющимися, явно карикатурными ритмами и интонациями.

С точки зрения стилистической эволюции, творчество Е.Гохман можно разделить на три периода. Условно назовем их академическим, экспериментальным и белькантным. Академический охватывает 1960-е – первую половину 1970-х годов. Такие произведения, как уже упомянутые Пять романсов на слова Н.Хикмета (1964), Трио (1967), Скрипичная соната (1969), Сюита для баяна (1971), Альтовая соната и Пять хоров на стихи А.Блока (1972), хотя и отмечены повышенной колористичностью, вкусовой изысканностью, проблёскивающими «зарницами» драматизма, в то же время отличаются языковой «умеренностью», традиционностью. Экспериментальный период (1975–1977) сравнительно краток. Но в эти годы написаны капитальные произведения: камерная оратория «Испанские мадригалы», названная выше фреска «Баррикады», Концерт для оркестра «Импровизации». В них резко возрастает экспрессивность высказывания, отсюда и обращение к «крайним» средствам выразительности. Композитор, в частности, применяет приемы из арсенала новейших композиционных техник. Сегодня даже в Саратове этим никого не удивишь, а тогда у нас они

действовали на многочисленных «хранителей устоев», как красная тряпка на быка!

«Белькантовый» период начался с оперы «Цветы запоздалые» (1978). Разумеется, речь здесь о своего рода *необельканто*: идущая из глубины веков оперная кантиленность вбирает в себя черты кантиленности современной, рожденной национально окрашенным пением «бардов», творчеством таких композиторов, как Микаэл Таривердиев. Конечно, эпизоды, которые можно назвать белькантовыми, встречались в творчестве Е.Гохман и ранее, например, в произведениях экспериментального периода («Элегия» из «Импровизаций»; «Три вокальные миниатюры на слова поэтов Возрождения» – 1976). А в сочинениях последнего времени композитор не отказывается от языковых поисков (скажем, коллажно-полистилистические эффекты в Квинтете-буфф и в фортепианных «Эскизах»). Так что названия, которые мы дали периодам творчества Е.Гохман, связаны с их стилистическими *доминантами*. Отметим также, что белькантовое начало у саратовского автора чем дальше, тем в большей мере становится неким воплощением её поющей души.

Сравним два кульминационных сочинения разных периодов – камерную ораторию «Испанские мадригалы» и вокальный цикл «Бессонница» (1988). В обоих случаях воплощены концепции, образы и поэтика горячо любимых композитором авторов – соответственно Федерико Гарсиа Лорки и Марины Цветаевой. Причём можно говорить не только об убедительном музыкальном эквиваленте стихам дорогих сердцу Е.Гохман поэтов, но и о нахождении подлинно *своего через чужое*.

Оба произведения остроконфликтны. В «Испанских мадригалах» конфликт разворачивается в двух планах – объективном (чарующая красота Испании и деформирующая её облик одиозная политическая сила) и субъективном (душа поэта, объятая дыханием смерти и мужественно идущая путём преодоления бытийного ужаса). В «Бессоннице» конфликт сублимируется во внутреннем состоянии человека: он трепещет перед разверзшейся бездной и пытается спастись от обступающих страхов, отыскивая в себе высшие духовные начала.

«Нет покоя, мира и неги в красоте Испании, этой жгучей, обугленной, чрезмерной, иногда непомерной красоте, разбивающей себе голову об стены, ослепнув от собственного блеска», – писал Гарсиа Лорка [1]. Е.Гохман отдаёт щедрую дань этой «непомерной красоте». Вспомним хотя бы богатство народно-диатонических ладовых оттенков в вокаль-

ных мелодиях таких номеров оратории, как «Лола поет саэты», «Топольки», в хоровых партиях номера «Ты проснись, невеста»; вспомним и звучание характерных для Испании тембров гитары, кастаньет, колокола, флейты (например, затейливые изгибы фигураций у гитары и задорные трелевые раскаты флейты в «Колоколах Кордовы»). Отдадим должное и искусным имитациям этих тембров другими голосами, инструментами и приёмом звукоизвлечения. А «жгучие», стилизованные в ориентальном духе фиоритуры в «Моей Андалусии», глиссандирующие пассажи сопрано, не то свистящие, не то стонущие, в «Касыде о плаче»?! Впечатляет и состояние душевной прострации, воплощённое в «Прелюдии»: завораживающая мерность ритма, монотонное кружение мелодии в рамках тритона (специфически неустойчивый локрийский лад), холодноватая звучность фортепиано, вибратона, флейты, колоколов.

Образ смерти запечатлён в девятом номере камерной оратории, названном «Чёрная жандармерия». Это пассакалья, развитие в которой целеустремлённо движется к мощной кульминации. Вся музыкальная ткань пронизана зловеще-тупыми, настойчиво вдалбливаемыми остинатными ритмическими фигурами, механически-вращательными мелодическими оборотами в узком диапазоне. Жёсткость гармонического языка, тембры (ударных и фортепиано) придают фактуре черты «скелета», что соответствует и традиционным метафорическим представлениям о «пустоглазой» и «безносой» и вместе с тем воссоздает облик кровавых убийц времён диктатуры Примо де Ривера. Чёрная тень интонаций смерти возникает и в частях «Эллипс крика», «Расстиляется море-время».

Герой Гарсиа Лорки предстаёт как типично трагедийный, ибо «трагический герой создается не одним только страданием, но и сопротивлением страданию...» [2]. Отсюда – «крик, вырывающийся из груди там, где кончаются слова и терпение» [3]. В «Испанских мадригалах» Е.Гохман интонация «крика» выражена чрезвычайно многообразно: причудливо ритмованные стонущие малые секунды в «Касыде о плаче» [4], *glissandi*, терпко диссонирующие, размашистые интервалы – тритон («Плач гитары», «Колокол ясный»), нона («Апельсин и лимоны», «Чёрные луны»), септима (тот же «Плач гитары»). Интонация «крика» вписывается и в некоторые экзотические ладовые образования – цыганский («Плач гитары»), «индонезийский» или «яванский» лады («Колокол ясный», «Чёрная жандармерия») – благодаря остроугольности рельефа, схематизации мелодического контура, лихорадочной переменности

метра или, напротив, неуклонной твёрдости маршевого ритма, динамике *ff*. Нередко экспрессия неистовой горестности подчеркнута даже началом мелодии с вершины-источника при совпадении её с самой высокой динамической «точкой». Национально окрашенная колокольность становится «грозовой» («Плач гитары», «Эллипс крика», «Расстиляется море-время»), а флейта истерически визжит («Ночь на пороге»).

Роль белькантовых эпизодов в «Испанских мадригалах» сравнительно невелика. Исключение – «Канцона» с её обобщенно широким, пластичным и чувственно красивым певческим штрихом. Она играет в камерной оратории роль своего рода «катарсической передышки».

Иное наблюдаем мы в вокальном цикле «Бессонница». Он переключается с ораторией – на такую переключку провоцирует психологическая родственность поэтических натур Гарсиа Лорки и Цветаевой (о ней в частности красноречиво свидетельствуют переводы стихов испанского собрата, мастерски и вдохновенно выполненные «неистойвой Мариной»). Само название цикла [5] – поэтический символ постоянно бодрствующей души. Отсюда и доминирующий настрой – внутренняя взрывчатость и одухотворённая нервность. Разрядки напряжения редки, хотя и впечатляющи («Живу, не видя дня» – скорбная протрация, «Свете тихий» – просветленный финал).

Однако здесь, в вокальном цикле Е.Гохман, кантиленное пение господствует. Драматургический же контраст связан со столкновением двух жанровых пластов: мелоса оперного типа и церковного речитирования, псалмодирования. Оперная белькантовая мелодика предстаёт как олицетворение мечты, грез о счастье. Она преобладает в номерах-ноктюрнах – «Прекрасная моя беда», «Ах, если бы двери настезь», «Откуда такая нежность», «Два солнца стынут», «Ночь». Несколько особняком стоит уже упомянутый финал. Неторопливость, плавность движения медленного вальса сообщают ему несколько сентиментальную, но до глубины души трогательную экспрессию – казалось бы, давно забытый колорит душевности, теплоты чувства. В номерах «Соперница» и «Донна Анна» воплощен так называемый «патетический» стиль бельканто. Псалмодирующий же речитатив фиксирует в «Бессоннице» состояния душевной смятенности, дисгармонии. Псалмодия в номерах «Ах, если бы двери настезь», «Воспоминанье», «Два солнца стынут», «Ночь» многообразна и активно взаимодействует с кантиленой.

Конфликт в вокальном цикле разворачивается не только по вокальной «горизонтالي», но и в «вертикальном» соотношении сольной и

фортепианной партий. В последней, в свою очередь, раскрывается ещё одна контрастная пара лейтмотивов, не называемых прямо, но как бы содержащихся в контексте: внеличный «рок» и глубоко субъективная «дрожь» (своего рода модификация известной бетховенской пары – «молящего» и «противящегося»). Образ «рока» явлен в панихидно-хоральных аккордах («Ах, если бы все двери настезь...», «Воспоминание» и другие номера цикла), в облике траурного марша («Дон Жуан», «В лоб целовать»). Всюду он связан с ситуациями неизбежного трагизма судьбы человека, попавшего в капкан неблагоприятных жизненных обстоятельств. Однако порой («Где-то в ночи», «Ночь») хорально-панихидный комплекс преобразуется в хорально-гимнический, что ощущается как некое «ликование ужаса».

«Ритмы дрожи» впервые появляются в «Прекрасной моей беде». Далее лейтмотив обретает призрачный оттенок, звучание отчасти перекликается с фактурой шубертовского «Города». Именно «ритмы дрожи» сообщают музыке цикла трепетную одухотворённость и в то же время служат постоянным «сейсмографом», предвещающим атмосферу нового «нервного срыва».

Однако повторим: при всей многосоставности и многоярусности конфликта, воплощённого в «Бессоннице», в цикле господствуют пение, кантилена, белькантовость. Правда, образ мечты как бы зажат в клещах жизненных трагедий и катастроф. Лишь в финале лирика мечты изливается свободно. Красота спасет мир?

Так или иначе, дорога поисков привела Елену Гохман к стилистике, соединяющей глубину и серьёзность содержания, высокий профессионализм с интонационной общительностью. Что ж, такой симбиоз открывал перед композитором большие перспективы. Во всяком случае, созданные произведения автора «с периферии» уже привлекли внимание широкой аудитории не только в родном городе, но и далеко за его пределами.

Литература

1. Гарсиа Лорка Ф. Избранные произведения в 2-х томах. Т. 1. М., 1975, с. 459.
2. Бентли Э. Жизнь драмы. М., 1978, с. 261.
3. Там же, с. 259.
4. Этот прием живо напоминает «повторение до одержимости одной и той же ноты, часто сопровождаемой верхними и нижними аподжатурами» (Де Фалья М. Канте Хондо – В сб.: «Де Фалья М.

Статьи о музыке и музыкантах. М., 1971, с. 54). Фалья возводит этот приём к заклинательным формулам» и к тем речитативам, которые полагает «доисторическими».

5. Из одноимённого цветаевского Е.Гохман использовала только несколько разделов: «Руки люблю целовать», «Черная, как зрачок», «Вот опять окно», «В огромном городе моём – ночь». Остальные стихи заимствованы из других поэтических сборников Цветаевой.

Людмила Хашова (Саратов)

Особенности вокального формообразования в творчестве Елены Гохман

Творчество композитора Елены Гохман – заметное явление в музыкальной культуре XX века. Яркое мелодическое дарование композитора определило специфику стиля, его жанровую природу, этапы творческой эволюции. Движение от песен, романсов, небольших вокальных миниатюр к крупным вокально-циклическим композициям демонстрирует динамику становления камерно-вокальных жанров в музыке Е.Гохман. Индивидуальность композиторского метода многогранно раскрыта в таких сочинениях, как Концерт для оркестра «Импровизации», вокально-симфоническая фреска «Баррикады» для баса, хора и оркестра, камерные оперы по произведениям А.Чехова «Цветы запоздалые» и «Мошенники поневоле», камерная оратория «Испанские мадригалы», вокальные циклы «Бессонница» и «Благовещенье».

Вокальный стиль Е.Гохман, воспринимаемый как «интонируемое мироощущение» (В.Медушевский), соединяет такие основополагающие понятия, как контекст и индивидуальная стилистика. Если в первом случае стиль композитора рассматривается в контексте современной камерной вокальной музыки с позиций преемственности традиций, то выявление в сочинениях разных жанров инвариантно-константных музыкально-драматургических, интонационных, ладо-гармонических приемов, методов развития позволяет говорить о феномене *моностиля* Е.Гохман.

В вокальной лирике композитора отразился весь спектр романтической и символистской поэзии: антитезность, миниатюризм, многозначность образа, мотивы обречённости, углублённый психологизм с уклоном в трагедийную, мрачно-фатальную сферу и т.д. Психологизирующие тенденции, выливающиеся в пульсировании малых форм, проявились в детальной разработке монологических структур, в особой концентрации внутреннего действия в противовес внешнему, в единой линии интонационного развития. Именно такими средствами

психологизация образов осуществляется на основе многогранного, «стереофонического» раскрытия образного содержания в различных ракурсах.

Неслучайно логика драматургического развития в музыке Е.Гохман всегда образует специфический «профиль» композиционной структуры. Вступают в силу общие закономерности драматургии вокального цикла: принципы контраста, логика распределения кульминаций, роль финальных разделов и т.д. Композиция выстраивается как реальная «расстановка» сюжетного материала, отражающая авторскую трактовку сюжета, его индивидуальную концепцию. Важным для обеспечения композиционно-драматургической целостности становится наличие образных сфер (или моносферы) в масштабах всей композиции и музыкально-логическое функционирование этих образных сфер в развитии художественного целого.

В вокальных сочинениях Е.Гохман наблюдается преобладание циклов с небольшим количеством частей. Наиболее распространены циклы трех- и пятичастные: «Разлука приносит покой» на стихи Р.Тагора – три части, Три вокальные миниатюры на стихи поэтов Возрождения, «Лирическая тетрадь» – пять частей, «Последние строфы» – четыре части, Три романса на стихи Н.Асеева, Три песни на стихи русских поэтов и «К Родине» на стихи Н.Хикмета – пять частей. В развернутых циклах всегда присутствует элемент целостности композиции (единство темы, сюжет, внутренний ритм); в компактной же структуре образно-смысловые, ритмо-фонетические, композиционные связи между стихотворениями более рельефны и свободно фиксируются в сознании слушателя.

Совершенно очевидно, что выбор поэтического материала для вокального цикла у Е.Гохман – процесс не произвольный. В его основе определённый метод работы композитора над поэтическими первоисточниками, который можно трактовать как метод режиссуры, а важнейшим критерием в отборе стихотворений становится «пронзительность» поэтического текста [1].

Показательно, что даже первичное ознакомление с поэтической основой, при котором выявляется лишь общий содержательно-смысловой «срез» произведения, свидетельствует о наличии строгой логики, благодаря которой распределяется избранный поэтический материал. Автор как бы создаёт свой поэтический цикл, максимально отвечающий общему художественному замыслу.

Наряду с поэтической целостностью камерные вокально-циклические сочинения Е.Гохман характеризуются высокой степенью музыкальной целостности. Главным средством становится укрепление интонационного единства целого, выраженного в сквозной логике интонационного развития, осуществляемой на основе интонационных связей между частями, мотивно-поэтических внутренних арок, сквозных лейтмотивных образований. И хотя подобные средства достаточно традиционны, их новизна – в максимальной реализации возможностей таких связей. Разветвлённая система музыкальных ассоциаций, по-разному трансформирующихся благодаря контексту, а также посредством гармонического, интонационного, ритмического варьирования, обеспечивает единство вокальных композиций Е.Гохман.

Усиление инструментального начала в вокальном творчестве композитора немислимо без актуализации выразительной функции сопровождения. Художественная самостоятельность и предельная значимость фортепианной партии в камерно-вокальном стиле Е.Гохман приводит к потребности расширить инструментальный состав сопровождения. Так возникают вокальные циклы «Лирическая тетрадь», написанная для меццо-сопрано и камерного оркестра, «Три вокальные миниатюры» на стихи поэтов Возрождения для сопрано, флейты и фортепиано, «Три романса» на стихи Н.Асеева для меццо-сопрано, виолончели и фортепиано.

Этим сочинениям Е.Гохман присущ новый тип взаимоотношения вокального и инструментального начала, где инструмент становится активным, равноправным, а подчас и ведущим участником музыкального действия. Композитор, прибегая к расширению исполнительского состава, персонифицирует «действующие лица», привнося тем самым в свои вокальные сочинения черты театральности [2], а шире – интонационной индивидуализации, способствующей созданию «живых» портретных характеристик.

Вообще принципы интонационной целостности являются важнейшими для стиля композитора. Не случайно все последующие варианты становятся определяющими в сочинении, а интонационная структура целого оказывается настолько единой, что членение на части становится весьма условным.

Важным средством достижения композиционной целостности в вокальных сочинениях Е.Гохман являются принципы репризности и симметрии. Их использование связано прежде всего со спецификой художественного замысла и всегда глубоко символично.

Так, репризность в музыке композитора проявляется в виде арочного обрамления идентичным музыкальным материалом всей композиции, однако возвращение тематизма первой части в финале всегда вариантно, результативно. Такова в частности реминисцентность в «Последних строфах», а также целая система репризно-симметричных связей в «Испанских мадригалах».

Наряду с интонационным единством значительную драматургическую функцию выполняет ритм, причём определённые ритмические фигуры в стиле Е.Гохман наделяются признаками лейтритма, становятся стержнем музыкальной композиции. Наличие лейтфигуры нередко усиливает ощущение внутреннего драматизма происходящего, усугубляет атмосферу катастрофичности («Бессонница»).

Говоря об особенностях камерно-вокальных произведений композитора, нельзя обойти и проблему вокально-сценического интонирования. В музыке Е.Гохман широко используются возможности человеческого голоса – его динамика, диапазон, тембр, сила, а специфика вокального интонирования композитора опирается на такие важнейшие проявления вокальной интонационности, как 1) песенно-ариозная, основанная на мелодически развитом распеве поэтического текста, 2) речитативная, для которой характерно ослабление распевности, сближение вокальной и текстовой структур, 3) песенно-речитативная, синтезирующая различные виды интонационности, 4) декламационно-речевая, актуализирующая речевое начало.

Интонационная форма у Е.Гохман тесно связана с образно-семантической системой и во многом определяется характерной для стиля композитора образностью, в которой доминируют такие вечные темы, как любовь, искусство, мир природы. Среди различных образов особенно выделяется лирика, часто сменяемая фатально-трагической выразительностью. Композитору не чужда и стилизаторская тенденция, интерес к истории, старине, культурному прошлому. Причём особое место в творчестве Е.Гохман отводится теме Испании. Одно из лучших сочинений композитора – «Испанские мадригалы» – самобытно раскрывает эту тему и требует более пристального внимания к данной проблеме.

Испанская тема, как известно, вошла в европейскую и русскую музыку целым комплексом слуховых ассоциаций, среди которых использование ритмических формул различных танцев, подражание гитарной фактуре, обращение к специфическим ладам (например, фригийскому с мажорным трезвучием в кадансе). Характерные признаки

стиля канте хондо, а также стиля фламенко давно известны в европейской музыке [3]. Испанская тема для Е.Гохман – это не только атмосфера праздника, карнавала песен и танцев, но и лирико-психологическая, философская, лирико-драматическая образность, идущая от поэзии Ф.Гарсиа Лорки. Свойственный стилю Е.Гохман обобщенный показ испанской темы не лишен специфических черт этой музыкальной культуры. В партитуре «Испанских мадригалов» композитор использует приемы, далекие от классического, традиционного письма – октавные унисоны, дублировки, органные пункты, педали, фактурные приемы, ассоциирующиеся с игрой на народных инструментах (гитара, бандуррия).

Вокальные формы в музыке Е.Гохман обладают своей спецификой, обусловленной тесным взаимодействием музыкальных закономерностей и словесного текста. Б.Асафьев назвал подобное взаимодействие «единоборством» поэзии и музыки, «состоянием неустойчивого равновесия», подчеркивая, что «идеальное» равновесие поэтических, речевых и чисто музыкальных закономерностей встречается в сравнительно редких случаях [4].

Поэтический текст существенно влияет на музыкальную форму Е.Гохман. Сюжетно-смысловое развитие обычно реализуется в вокальном, структурном принципе куплетности. Причем ощущению куплета как основы организации формы способствуют различные приемы повторения музыкальной мысли. Однако композитор избегает точных повторений, заменяя их вариантным повтором. Вариантное воспроизведение темы просматривается как в простейших структурах типа $a a$, так и более сложных – $a b c a_1 b_1 c_1$. Песенный куплет, подобно строфе, может включать как одну мысль, так и несколько. На этой основе принцип куплетности сменяется непрерывностью развития сюжета, что, в конечном итоге, может привести к сквозному формообразованию.

Очевидно, что музыкальная строфа, подобно поэтической, может объединять как неконтрастные, так и контрастные темы, организуя как малый, так и крупный план вокальных композиций. Не случайно типология форм в камерно-вокальной музыке Е.Гохман (в частности таких, как куплетно-строфические, вариационно-вариантные, вариантно-симметричные, рондальные) позволяет отнести их к категории песенных.

Однако не только содержательно-смысловая, но и структурная сторона текста способна оказывать существенное влияние на вокаль-

ные композиции. Наиболее крупная структурная единица поэтической речи – строфа, определяемая в стихосложении как сочетание двух или нескольких стихов, объединённых общей мыслью. Строфа является законченной смысловой единицей, довольно значительной по масштабам и чётко отграниченной. Это делает естественным строфическое членение вокальных форм в музыке Е. Гохман. Строфе при этом может соответствовать музыкальная структура периода. Краткие строфы нередко у композитора объединяются попарно в период из двух предложений. В дальнейшем избранная единица членения сохраняется. Такая структура обладает преимуществом ясности и уравновешенности частей.

Простейшим примером взаимодействия строфической структуры стиха с музыкальной, как уже отмечалось, является куплетная форма. Простота и чёткость её строения основаны на особенностях развития её сюжета – от куплета к куплету. Однако в зависимости от творческой интерпретации композитора в форму вносятся различные коррективы. В частности куплетный принцип усложняется за счёт контрастных образов и расширения масштабов формы. Представлен в музыке композитора и так называемый варьированный куплет. Так, в части «Прощальный свет» из цикла «Последние строфы» на стихи Ф. Тютчева начальная строфа, неоднократно повторяясь, «рождает» новые интонационно-ритмические и тонально-ладовые варианты.

Взаимодействие принципов куплетной повторности и сквозного развития может привести к преодолению куплетности, вплоть до полного отхода от данной структуры. Для композитора более типичен переход от варьированной куплетности к сквозному развитию, где движение от расчленённости и обособленности разделов в начале формы переходит к непрерывному становлению в конце.

Причины, вызывающие переход от одного композиционного принципа к другому или их сочетание, многообразны. Куплетная структура как основа музыкальной формы может определяться жанром, элементами повторности в самом тексте и т.д. Принципы сквозного развития могут быть обусловлены внутренней «жанровой модуляцией», содержащейся в самом тексте – переходом от повествования к драматическому действию или общей задачей: сохраняя чёткость куплетно-строфической структуры, приблизить музыкальное развитие к сюжетно-смысловому, подчеркнуть отдельные детали поэтических образов и т.д. Всё это обогащает куплетную структуру чертами «сквозного» формообразования.

Единая линия драматургического развития – достаточно распространённое явление куплетно-вариантной формы Е.Гохман, что происходит в частности в «Свете тихий» из цикла «Бессонница». Форма части складывается из трёх куплетов-волн разной интенсивности, эмоциональное напряжение нарастает к концу и приводит к кульминации.

Взаимодействие принципов куплетности с приёмами сквозного развития и репризной повторностью в вокальных сочинениях Е.Гохман может усложнять композиционный план, приводя к совмещению разных композиционных структур – строфичности и трехчастности, строфичности и рондальности. Накопление контрастности в форме может привести и к более осязаемым результатам. В номере «Вот опять окно» из того же цикла драматически-напряжённое эмоционально-психологическое состояние потребовало развития и смены контрастных музыкальных образов, выросших из строфичности.

Особое место в вокальном формообразовании Е.Гохман занимают принципы репризности и симметрии, представленные как на уровне отдельных номеров, так и на уровне циклов. Симметричность, как известно, универсальный принцип в музыкальном формообразовании, а его нарастающее значение в современной музыке отмечается многими исследователями [5]. Симметрия (в частности зеркальная) принадлежит к числу художественных явлений, создающих особую ауру культуры XX века. В ней ярко проявляется общий для науки и искусства интерес к «проблеме зеркала», к законам симметрии в микро- и макромире, к обратимости времени и пространства, их взаимопревращаемости. Идея зеркального отражения объединяет разные виды искусств, отсюда и предпосылки для исследования природы симметрии, которая обнаруживается повсеместно – в живописи это связано с центричностью и децентричностью изображения, с понятием палиндрома в литературе и др.

Литературная форма палиндрома и аналогичные ей зеркально-симметричные явления в музыке обладают рядом общих свойств. Графически ось отражения представляется как вертикально проведённая черта. Отсюда следует движение назад, которое осознается не сразу. Наши слух и зрение отождествляют обе половины целого лишь тогда, когда движение закончилось и последняя часть процесса совпала с начальной. Сопоставление смысловых и структурных функций зеркально-симметричных явлений в музыке и словесного палиндрома

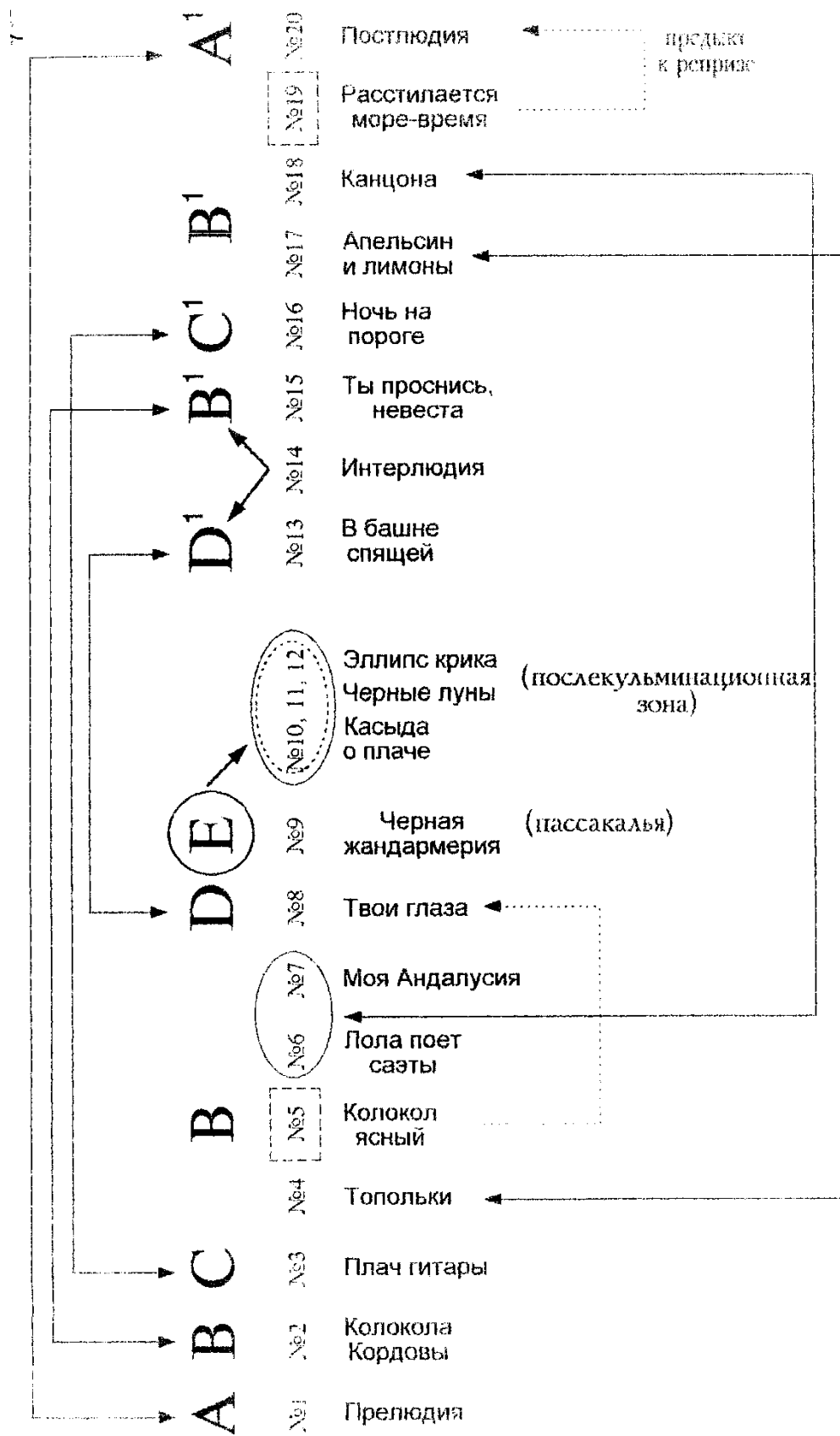
как универсальной формы языка, речи и литературного творчества – одна из интересных и малоизученных проблем в искусстве.

Обращение к литературному палиндрому важно для того, чтобы обрисовать художественный контекст, в котором развиваются зеркально-симметричные структуры в музыке. Интерес к палиндрому в литературе возрос в связи с исследованием творчества таких поэтов XX века, как А.Вознесенский, С.Кирсанов, И.Фоняков, В.Хлебников. Исследователи отмечают свойственные палиндрому принципы «обратимости» и «дополнительности», многократности арочного обрамления [6]. Движение «туда – обратно», лежащее в основе палиндрома, представляет «суть ритуала – единение двух миров». Видимо поэтому ритуальные и игровые палиндромы в истории культуры постоянно сопутствуют друг другу, «как сопутствуют друг другу мистерия и фарс» [5].

Сопоставление смысловых и структурных функций зеркально-симметричных явлений в музыке и словесного палиндрома наиболее ярко проявляет себя в крупных музыкально-поэтических композициях, в синтетических жанрах, где слово и музыка постоянно взаимодействуют. В «Испанских мадригалах» Е.Гохман обнаруживаются весьма индивидуальные проявления зеркально-симметричных принципов формообразования, истоки которых в символистских текстах Гарсия Лорки с их многообразием семантики отражения. Феномен непредсказуемости, свойственный течению музыкальной формы, развертывающейся во времени, проявляется здесь особенно наглядно.

Несмотря на то, что «Испанские мадригалы» представляют собой сочинение номерного жанра, обилие образов и тем данного цикла направляется (режиссируется) несколькими ведущими сюжетными аналогиями, охватывающими его обширное семантическое пространство действием кольцевой драматургии. Образы-символы поэзии Гарсия Лорки складываются в многоарочную конструкцию, где основополагающую роль играет принцип обрамления и драматургия складывается из нескольких образных сфер, вступающих в сложные взаимоотношения.

Многочисленные проявления принципа симметрии, охватывающего по сути все параметры музыкального языка оратории, могут быть отражены в приводимой ниже схеме.



- A (A1) — крайние точки композиции
- B (B1) — праздничная образность, жанровые эпизоды, пейзажи, национальные испанские мотивы
- C (C1) — меллгативно-рефлексивная образность
- D (D1) — мономотив. личностные высказывания
- E — кульминационная зона. образ смерти как портретная характеристика

В «Мадригалах» складывается композиция, близкая вариантно-симметричной структуре, а преобладание в ней вариантных процессов вызывает активизацию принципа энатиоморфизма – зеркального равенства правого и левого. Будучи сильнейшим конструктивным средством, симметрия даёт возможность замкнуть процесс постоянного вариантного обновления.

Если постижение сущности явления через медитацию, сосредоточенное размышление как нельзя лучше передается вариантным методом, то вариантно-симметричные структуры становятся самыми удобными для передачи сферы *моно*-самопознания, осмысления действительности путем раскрытия противоречий внутреннего я. Философская направленность «Испанских мадригалов» Е.Гохман сочетается с тенденцией к усилению психологического аспекта, а повышенное внимание к анализу процессов изменяющегося сознания личности находит выражение в неповторимости прочтения тематики стихов Гарсиа Лорки, когда индивидуализация содержания влечёт за собой поиски новых форм выражения.

Так, рождению структуры, близкой вариантно-симметричной, способствовало то, что её содержательные и конструктивные возможности отвечают двум важнейшим тенденциям современного формообразования – усилению лирико-философского аспекта отражения действительности и тяготению к эксперименту, к обновлению средств и форм высказывания.

Организирующая роль симметрии на всех уровнях формы часто соседствует с принципом нарушения пропорций – диссимметрией, придающей композиции большую свободу и гибкость в передаче содержания. Так, первое нарушение симметрии обнаруживается в номере № 5 («Колокол ясный»), который является предвестником событий в части № 8 («Твои глаза») – одного из ярких монологов цикла.

Ещё одна диссимметрия заявляет о себе в «Интерлюдии» – моменте некой «передышки», обеспечивающей плавный переход от одной образной сферы к другой. Наконец, в № 19 («Расстиляется море-время») ассимметричные нарушения довершают многоарочную структуру и выполняют функцию преддыкта к репризе цикла («Постлюдия»).

Зоной сосредоточения нового результативного тематизма в симметричной форме становится, как известно, «осевой» раздел. В «Мадригалах» это кульминация цикла («Чёрная жандармерия») – бифункциональный центр формы, являющийся крайней точкой развития в

цикле и одновременно началом возвратного движения композиции. В драматургии оратории возникает яркий контраст по отношению к её крайним разделам. Жанр пассакальи в «Жандармерии» становится мощной кульминацией цикла, ярко выраженной «осью» симметрии. Характерна и музыкальная ткань номера – зловеще-тупые, настойчиво «вдалбливаемые» оstinатно-ритмические фигуры, механистические интонационные обороты узкого диапазона.

Гармонический язык часто насыщен параллелизмами кварт, тритонов, квартквинтаккордов и рассредоточенными на несколько «этажей» кластерами. Жёсткость гармонического языка усугублена сложными полигармоническими и полиритмическими фактурными пластами. Подобные средства и приёмы воссоздают облик испанской жандармерии времен Примо ди Ривера. Отсюда важность послекульминационной зоны, включающей в себя три номера – «Касыда о плаче», «Черные луны» и «Эллипс крика». Столь протяжённая послекульминационная сфера вызвана особой значимостью кульминационно-осевого раздела и состоянием шока, оставшегося после него. Длительный выход из такого состояния нарушает складывающиеся симметричные пропорции и приводит к чертам диссимметрии в форме.

В итоге действие принципа энатиоморфизма (равенства правого и левого) в масштабах цикла даёт весьма индивидуальную разновидность вариантно-симметричной композиции, для которой типичны сложная иерархия уровней вариантных преобразований, развивающих начальную тему, единство и слитность всех частей формы, разомкнутость разделов и завуалированность цезур, принцип сопряжения частей, их функциональная эквивалентность.

Благодаря всепроникающей вариантности симметричная композиция «Испанских мадригалов» Е.Гохман оказывается настолько слитной, что обозначение части (номера) служит лишь тому, чтобы показать начало следующего этапа развития исходной мысли. Философская направленность оратории, повышенное внимание к анализу процессов изменяющегося сознания личности предельно индивидуализировали драматургию «Мадригалов» и привели к авторски новой трактовке жанрового и композиционного решения крупной циклической формы.

Мир музыки Е.Гохман имеет устойчивые художественные ориентиры, проявляющиеся в опоре на монодию, мелодизм и в их воздействии на все компоненты музыкального языка. Мелодико-модальный тематизм выступает в качестве главного модуса стиля

и определяет специфику интонационных моделей, типичных для творчества композитора вариантно-строфических методов становления вокальных песенных форм. Интонационная форма композитора глубоко современна: она не только «комментирует» текст, но и развивается как самостоятельная структура. Это позволяет Е.Гохман строить драматургию сочинений на динамике контрастов, постепенном росте напряжения, в результате чего возникает единое, логично развивающееся целое.

Камерно-вокальные произведения Е.Гохман, несмотря на специфику их различий и использование разных поэтических текстов, воспринимаются как вариации на одну тему, что свидетельствует об устойчивости и цельности художественного мирозерцания композитора.

Литература и примечания

1. Из беседы автора работы с композитором.
2. Театральность, по словам композитора, черта, свойственная её творческой натуре.
3. «Испанские увертюры» Глинки положили начало проникновению испанской темы в русскую музыку, которая была продолжена в «Испанском каприччио» Римского-Корсакова, «Мадриде» Стравинского. Эта же линия прослеживается в «Кармен» Бизе, «Испании» Шабрие, в «Иберии» Дебюсси, «Испанской рапсодии» и «Болеро» Раделя.
4. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л., 1947.
5. Гончаренко С. Вопросы музыкальной формы в творчестве композиторов XX века. Новосибирск, 1997.
6. Топоров В. К исследованию анаграмматических структур (исследование по структуре текста). М., 1987.

Александр Демченко, Наталья Королевская (Саратов)

И вновь «Испанские мадригалы»...

30 мая 2018 года в Большом зале Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова состоялся отчётный концерт факультета среднего профессионального образования. Первое отделение предложенной тогда программы было отдано камерной оратории Елены Гохман «Испанские мадригалы». Поэтому имеет смысл прежде напомнить самое необходимое по части выдающейся партитуры саратовского мастера.

Написана она в 1975 году на стихи крупнейшего испанского поэта XX века Федерико Гарсиа Лорки. Композитор сумела в этом произведении впервые подняться 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.

Но, конечно же, ещё в большей степени притягательная сила «Испанских мадригалов» объясняется тем взлётом творческого вдохновения, которое испытала композитор во время их создания, что определило общую поэтичность выражения, яркий и рельефный мелодизм, разнообразие ритмов, богатство тембровой палитры.

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 двадцати номерах цикла охватывается всё существенное для «подлунного мира»: народ в целом и отдельный человек, природа и обрядовые мотивы, уходящее в старину и рождённое в XX столетии, 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.

Яркому претворению испанского колорита в оратории сопутствует органично сочетающийся с ним «русский дух». В таких случаях музыка стилистически 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 и исключительной прихотливостью ритмического рисунка.

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.

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.

В качестве дополняющих ракурсов находят себе место проникновенные лирико-философские излияния Поэта (баритон *solo*), ин-

тимные признания, поданные в возвышенном ключе, и обольщающая сила женской красоты, уверенной в неотразимости своих чар. И важно, что лиризм «Испанских мадригалов» зачастую 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.

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.

Урок, который можно извлечь из проходящего перед слушателем – 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...

Что же удалось раскрыть в этой музыке нашим исполнителям?

Такая партитура, требующая для своего исполнения двух отделений концерта, изначально была задумана автором как моноконцертное произведение, не допускающее «соседства» других сочинений в одной программе. Его широкое, эпически развёрнутое повествование о судьбе художника в XX веке, прообразом которой послужила жизнь и смерть Федерико Гарсиа Лорки, воплощённая в его стихах, уже при жизни поэта увиденная им самим в её трагической завершённости, должно, по замыслу автора, захватить слушателя целиком и заставить задуматься о жестокости правящих миром сил, о незащищённости красоты и правды в перед лицом мирового Зла.

До сих пор каждое исполнение этого произведения (последнее состоялось полтора года назад в Тамбове и также под управлением Тимура Абсалудинова) не противоречило этой авторской установке. Но в рамках отчётного концерта факультета СПО, где выступали крупные коллективы – оркестр и хор, и каждый со своей программой, – исполнение «Испанских мадригалов» было сжато до одного отделения (протяжённостью 50 минут) – из двадцати номеров прозвучали девять.

Почти всегда сокращение крупной циклической композиции позволяет обнажить основные смысловые контуры сочинения. В самом центре данной исполнительской версии (по счёту № 5) оказался № 9 «Чёрная жандармерия» на текст «Романса об испанской жандармерии», за который поэт был арестован и фактически приговорён к смерти.

Из этого стихотворения и родилась оратория Е.Гохман, вобрав из него только образ конницы смерти и её хрупкой жертвы – поэзии и красоты, а опущенные строфы «цыганского праздника» оказались развёрнуты в отдельный монументализированный образ поющей и пляшущей Андалусии, в сочетании которых рождается картина мира, где перемешаны праздник и горе, любовь и смерть.

Центральный номер ещё более рельефно разделил ораториальную композицию на «до» и «после», на свет и мрак, на время человеческой жизни и космическое, на индивидуальное время, смывающее слёзы и отдельные человеческие следы, подобно накатам морского прибоя.

Абсолютную симметрию новой версии придало распределение сольных номеров с участием баритона (Роман Зотов) и сопрано (Ольга Алакина). Из восьми «мадригалов», связанных с образом Поэта (баритон), в новую версию вошли только первый и последний («Прелюдия» и «Постлюдия»), абсолютно идентичные, создающие ораториальному циклу эпическое обрамление, а лирическому герою придающие черты народного кантаора (певца), рассказывающего историю горячо любимой Испании и неотделимую от неё историю своей прожитой и непрожитой жизни, разворачивающуюся в последовательности звуковых картин.

Сольные номера сопрано оказались сосредоточены в самом центре композиции – идущие друг за другом «Плач гитары», «Лола поёт саэты», «Чёрная жандармерия», «Эллипс крика» (№№ 3–6 в новой версии). Такая компоновка, не дающая перевести дыхание, оказалась для солистки большим испытанием, особенно при необходимости стремительных образных переключений с полюса упоения жизнью («Лола») на полюс торжества сил, сеющих смерть («Чёрная жандармерия»).

В «Чёрной жандармерии» исполнительнице не хватило агрессивного напора, который вложен композитором в эту партию, мыслящуюся как персонификация Смерти, – певица вынуждена была экономить силы для следующего номера – не менее наступательной

хоты Смерти, начинающейся с крика в стиле аутентичного канте хондо («глубинного пения»).

В целом партии были «впеты», как говорят вокалисты, и особенно О. Алакиной следует отдать должное, которая в условиях изломанной кантилены, перенасыщенной хроматизмами и сложными скачками на тритоны, септимы, ноны, в условиях преобладающей диссонантности и атональности, quasi-импровизационной прихотливости метроритма смогла передать капризную интонационно-ритмическую грацию канте фламенко – языка, который для Е.Гохман был родной музыкальной стихией, как будто она сама родилась в Испании.

Основой новой исполнительской версии во многом стали большие хоровые номера (№ 2 «Колокола Кордовы», № 5 «Чёрная жандармерия», № 6 «Эллипс крика», № 7 «Ты проснись, невеста», № 8 «Расстиляется море-время»), в которых концептуальная антитеза жизни и смерти получила воплощение в укрупнённо-ораториальной фактуре. Они следовали один за другим накатывающимися звуковыми лавинами, оглушающим шквальным нарастанием звучности, высвобождая на пиках зашкаливающих динамических зон энергию то безудержного праздничного веселья, то злой агрессии, теперь уже не давая залу ни малейшей передышки.

Такая перестройка «камерной оратории», из которой были исключены практически все камерные номера, пленяющие поэтически одухотворённой лирикой, позволила услышать «Испанские мадригалы» как чисто экспрессионистское произведение. Это впечатление было поддержано и инструментальным ансамблем, полнозвучие которого, при общей камерности и прозрачности состава, достигается обычно акустически, благодаря особому «стереофоническому» расположению инструментов на сцене, предусмотренному самим композитором.

Ансамбль составили два рояля (Михаил Шамаев и Наталия Сыпало), флейта (Анна Бобнева), гитара (Алексей Федотов, Артур Маргарян), контрабас (Алексей Бошлаков) и две группы ударных (Анна Трифонова, Алексей Чистяков, Мария Чистикова, Анастасия Главатских) В этом ансамбле, колорит которого обусловлен испанской темой, единственный диссонанс произвёл не ко времени «простудившийся» контрабас, не справившийся с высокой тесситурой и хрипевший, вместо того чтобы петь.

А в целом краткая версия «Испанских мадригалов», не облегчившая, но ещё более усложнившая исполнение этой непростой партитуры – заслуживает права на жизнь, особенно в условиях мобильных выступлений за пределами стационарной сцены.

Поэтому молодому дирижёру Т.Абсалутинovu, который всего за один год работы на факультете СПО отличился вниманием к музыке саратовских композиторов, хочется высказать два пожелания: довести эту работу до конца совместно с участвовавшими в исполнении женским хором факультета СПО (руководитель – Е.Маркелова) и женским любительским хором «Fiat Lux» (руководитель – студентка V курса кафедры дирижирования В.Гальцева) и сохранять в репертуаре обе версии этого выдающегося произведения, в котором Е.Гохман соединила традиции испанского ориентализма XIX века, переосмысленного в соответствии с реалиями и мироощущением XX столетия.

Татьяна Нечаева (Саратов)

О фортепианных и камерно-инструментальных произведениях

Творчество Елены Владимировны Гохман многогранно и интересно. Создавая произведения от масштабных симфонических полотен до камерных миниатюр, мастерски владея композиционной техникой, формой, она глубоко отражает явления современной жизни. Среди оперных и камерных сочинений композитора фортепианная музыка, а точнее, инструмент фортепиано занимает существенное место. Начиная с вокального цикла для баса и фортепиано «К Родине» на стихи Назыма Хикмета (1959), композитор неоднократно обращается к фортепиано, оно становится той необходимой ступенью, которая нужна художнику для создания более масштабных сочинений в других жанрах, для которых рамки фортепианной фактуры уже тесны. В подтверждение этого можно назвать такие сочинения, как камерная оратория для сопрано, баритона, женского хора и инструментального ансамбля на стихи Федерико Гарсиа Лорки «Испанские мадригалы» (1975), вокальный цикл для сопрано и фортепиано на стихи Марины Цветаевой «Бессонница» (1988), вокальный цикл для сопрано и фортепиано на стихи русских поэтов начала XX века «Благовещенье» (1990), «Три посвящения» для сопрано, хора и органа (1991).

Этот большой опыт не мог не сказаться на произведениях, написанных для фортепиано. На примере фортепианных сочинений, а также фортепианной партии в вокальных и камерно-инструментальных произведениях, мы можем проследить эволюцию художественных идей и авторского стиля, который во многом связан с музыкой С.Прокофьева, Д.Шостаковича, отчасти Б.Бартока, А.Онеггера. Пожалуй, центральное место в формировании стиля композитора занимает творчество классиков романтизма – Ф.Шуберта, Р.Шумана, П.Чайковского, А.Скрябина. Опираясь на наследие академической культуры, Елена Владимировна ищет новые интонации, образы, идеи. Не раз в её сочинениях обнаруживалось соприкосновение с такими

влиятельными течениями музыки XX века, как неофольклоризм, экспрессионизм, конструктивизм, неоклассицизм и неоромантизм.

Характерной особенностью произведений, написанных в 1970-е годы, является ожесточённая борьба личностных переживаний человека и довлеющих условностей внешнего мира. В творчестве этого десятилетия Елена Владимировна высветила не только настораживающую неоднозначность, но и неизбежный драматизм этого периода. Чувство неудовлетворённости, мучительный поиск своего «я» – всё это можно встретить почти в любом произведении тех лет. Появляется фигура интеллектуала с характерной для него напряжённой работой мысли и с его неординарными формами поведения.

Трио для скрипки, виолончели и фортепиано можно рассматривать как отражение жизненных реалий 1970-х годов. С одной стороны, это полное внутреннее раскрепощение и осознание себя, с другой – постоянно возникающие препятствия, которые мешают человеку существовать полноценной жизнью. Герою этого произведения приходится осознать неприятие окружающего мира и признать невозможность гармоничного сосуществования с ним.

Художественные идеи Фортепианного трио связаны главным образом с утверждением мира личности, одухотворённой и импульсивной. Она находится в постоянном поиске, принимая духовные традиции прошлого как плацдарм, опираясь на который, можно подниматься к новым истинам. Сочинение характеризует драматический пафос, целеустремлённое развитие тематического материала, лаконичность формы, разнообразие и эффектность фортепианной фактуры. I и III части представляют собой образы драматической борьбы, стихии движения, потока, сметающего всё на своем пути. Музыка II части передаёт болезненное восприятие жизни человеком. Его одолевают сомнения и противоречия. Даже в моменты шутилой настроенности обнаруживаются нервозность и беспокойство.

Фантазия для фортепиано (1976) продолжает образную сферу внутренних противоречий. Перед нами предстаёт художник, чутко слышащий современность, вплавляющий в свои сочинения остродиссонантную усложнённую гармонического языка, жёсткость полифонии, метра, ритма. Заметно стремление автора найти новые возможности формы, динамизации и драматизации художественных образов. В этом сочинении много оригинальных фактурных, гармонических и пианистических находок. В Фантазии выявляются тенденции к обобщённой передаче эмоциональных состояний.

Это произведение отличает смелость драматического столкновения противоборствующих образов, их динамического развития. Форму произведения можно определить как сонатное *Allegro* с эпизодом вместо разработки и с кодой как итогом всего смыслового развития. Драматургия сочинения строится на столкновении и борьбе тем, различных по эмоциональному состоянию.

Во вступлении Фантазии закладываются интонационные тезисы последующих тем. Хроматические изломы, тревожные восьмые, пунктирный ритм, нагнетание звучности от *p* до *ff* создают картину неуправляемой стихии. Тема *Meno mosso*, родственная темам третьей части Концерта № 2 для фортепиано с оркестром С.Прокофьева, Прелюдии *G-dur* из цикла «24 прелюдии и фуги» Д.Шостаковича – жёсткого, императивного характера, тема неумолимого рока. Она излагается в трёхоктавном унисоне и ассоциируется с образами Древней Руси.

Вторая тема *Allegro molto* (авторская ремарка *aritmiko il melodia*) – продолжает развитие образных характеристик, представленных во вступлении. Следующий самостоятельный эпизод *Moderato* – небольшая передышка, контуры темы *Allegro molto* здесь едва уловимы, она звучит очень напряжённо, и лишь *arpeggiati* придают оттенок печали и грусти. Тема, развиваясь, приобретает чеканность, своеобразную остроту ей придают секундовые интервалы. В разработочном эпизоде проявляются черты токкаты. Появление новой темы открывает многогранный мир человеческих переживаний – от лирико-философских в *Andante* к гротесковым настроениям *homo ludus* в *Giocoso*.

В репризе драматическое столкновение тем достигает кульминации и приводит к торжествующему гимну, обрамляющему форму сочинения, где автор даёт возможность исполнителю свободно импровизировать. В коде происходит необратимый трагический срыв, закрепляя художественный замысел произведения, делая его цельным и рельефным.

* * *

На протяжении всего своего творческого пути Елена Владимировна интенсивно работала в сфере вокальной лирики. Органично соединяя классические традиции и современность выражения мыслей, она добивалась полной естественности вокального интонирования и создавала кантилену широкого дыхания. Композитор мастерски держит внимание слушателя от первого до последнего такта сочинения,

находит индивидуальное решение для разработки каждой своей новой идеи, часто обращается к нестандартным исполнительским составам, позволяющим добиться оригинальных, порой весьма необычных звучаний.

Так, например, в цикле **Три вокальные миниатюры** для сопрано, флейты и фортепиано на стихи поэтов Возрождения композитор раскрывает мир возвышенных чувств. Первая миниатюра воспринимается как молитва, посвящённая любимому человеку и спасающая его среди «житейского моря». Вторая вводит слушателя в мир вечной гармонии и красоты. Третья пьеса – шуточная зарисовка, в которой голос и флейта, «передразнивая» друг друга, находятся в постоянном диалоге, а в партии фортепиано слышна имитация балалаечного наигрыша. Здесь можно говорить о многопластовости партитуры сочинения, где взаимодействие голоса и флейты передаёт различные оттенки эмоциональных состояний, а партия фортепиано воссоздаёт художественные характеристики внешнего мира.

Если в 1970-е годы можно было констатировать конфликт личности человека и окружающего мира, то в период 1880-х обострённая контрастность распространяется и на мир внутренний. Откликаясь на актуальнейшие события современности, композитор находит новые звуковые краски, индивидуальные композиционные решения. В этот период Е.Гохман проявляет повышенный интерес к ударным инструментам, примером чего является **Сонатина-парафраза** для фортепиано и ударных (1985).

Парафраз – сочинение обычно виртуозного характера, на одну или несколько заимствованных тем, которые украшаются, варьируются. Интересно, что в этом цикле автор использует лишь стилистические особенности того или иного композитора. Здесь Е.Гохман сопоставляет духовные ценности, которыми жили предыдущие эпохи. Каждая часть цикла представляет собой характеристику определённого типа людей: вечного борца – «Бетховен», светлого и хрупкого гения – «Моцарт», жизнерадостного эпикурейца – «Гайдн и Россини».

Крайние части Сонатины раскрывают образ активной личности, энергетика которой направлена в окружающую действительность. В одном случае это жизненная борьба как, например, в первой части цикла («Бетховен»), где герой бросает вызов судьбе. Основная идея этой части – бескомпромиссное столкновение человека и фатума. Интонация главной партии финала Сонаты № 14 Бетховена в теме, жёсткие шестнадцатые у фортепиано, синкопированный рисунок

в левой руке и напряжённые паузы создают атмосферу волевого напора. Интересно чередование гармоний в конце части, начиная с *A tempo*, где герой всё-таки на какое-то мгновение вырывается из замкнутого круга вечного противодействия (мажорные трезвучие III ступени и тоника), но появление минорной тоники и доминанты образуют в *Piu mosso* своеобразный водоворот. Несмотря на трагическую концовку, в целом часть, благодаря её динамичному развитию, не производит пессимистического впечатления.

Вторая часть («Моцарт») воспринимается как исповедь, акцент смещается на внутренний мир человека. Здесь герой открывает самые сокровенные тайники своей души, и в этот момент он становится совершенно беззащитным перед окружающими. Одним из главных средств выразительности для передачи состояния оцепенения и скорби композитор использует нисходящий ход на малую секунду. Тема имеет определённое сходство с темой *Lacrimosa* Реквиема Моцарта (восходящий скачок на малую сексту). Каждый раз тема не завершается определённо, она в бессилии замирает и в напряжённом паузировании ощущается вся хрупкость человеческой души.

Финал Сонатины («Гайдн и Россини») – светлый, оптимистичный и жизнеутверждающий. Не случайно для характеристики героя, наслаждающегося каждой минутой своей жизни, автор выбирает тех композиторов, творчество которых пронизано духом неудержимого веселья. Эта часть цикла напоминает первоначальное определение концерта как соревнования солиста и оркестра. Первая тема, изложенная в унисон с задорными форшлагами, напоминает оркестровое *tutti* из опер Россини. Роль *solo* выполняет вторая тема, выдержанная в духе гайдновских финалов (альбертиевы басы в левой руке и изысканно-грациозное изложение темы в правой). В разработке (её можно назвать условной) композитор мастерски соединяет обе темы, вовлекая их в диалог, который подводит слушателя к яркой и динамичной репризе. Здесь изложение тем смещается на малую секунду вверх, а «непринужденная беседа» перерастает в «дерзкое пересмешничество», которое в небольшой коде *Presto* достигает своего апогея (полиритмия, скандирование триолей в правой руке при сохранённых размеренных шестнадцатых в левой, а также использование кластеров).

Роль партии ударных инструментов в Сонатине-парафразе неоднозначна. Если в I части обе партии равноправны, они взаимодополняют друг друга эмоционально, то во II-ой ударные несут функцию

колористическую. В III части ударные инструменты придают музыке особую пикантность.

* * *

Характерная особенность творчества Е.Гохман 1980-х годов – осознание трагизма существования, желание уйти от проблем времени, различных вопросов и решений. Творческие поиски композитора в области малых форм наиболее полно раскрывают главную образную сферу – безграничную область лирики. Все оттенки лирических переживаний человека – от светлых безмятежных образов до лирико-эпических и лирико-психологических пластов – оказались запечатлёнными в творчестве композитора. Но лирика в творчестве Е.Гохман не самоцельна. Она – воплощение высокой духовности, противостоящей трагическим явлениям дегуманизации современного искусства. В этих музыкально-живописных зарисовках отражается внутреннее эмоциональное состояние человека, его размышления и воспоминания, восхищение красотой природы.

С течением времени композитор разрабатывает трагедийную проблематику, раскрывая не только конфликт личности с окружающим миром, но и её внутренний разлад, что стало весьма актуальным в период конца 1980-х годов. Обострённость контрастов этого периода обусловила стремление, с одной стороны, к беспроblemному существованию, а с другой – к неизбежному нарастанию драматизма. Единственный способ выжить в это противоречивое и трудное время – научиться дорожить днём сегодняшним, наслаждаться его радостями, полноценно сохранив себя для будущего. В ряде своих произведений Е.Гохман составляет психологический портрет «героя нашего времени» – многоликого, скрытного в своих эмоциях, предпочитающего не высказываться полностью. Именно таким он предстаёт в фортепианном цикле «**Семь эскизов**» (1985).

Это произведение – сочинение зрелого мастера, уникальное по глубокому проникновению в сложный мир эмоций и мыслей современника. Здесь намечается тенденция к созданию циклических миниатюр, близких к сюите, как поиск новых возможностей развития исходного художественно-тематического материала словно бы «изнутри», возможность высвечивать всё новые и новые грани заданного зерна. В этом цикле ощущается тесная связь с классическими традициями русской музыки. Е.Гохман умело использует достижения русской школы на новом современном звуковом материале. Напри-

мер, характеризуя этот цикл, можно провести параллель с такими сочинениями, как «Картинки с выставки» М.Мусоргского, «Пожелтевшие страницы» Н.Мяскового, «Мимолетности» и «Сарказмы» С.Прокофьева.

Пьесы цикла можно разделить на несколько контрастирующих между собой пар: «Эпиграф» – «Эпилог», «Эпиталама» – «Эпитафия», «Эпизод» – «Эпиграмма». Центральной пьесой цикла, лирической кульминацией является «Эпистола». Первая («Эпиграф»), вторая («Эпиталама»), третья («Эпизод»), пятая («Эпиграмма») и седьмая («Эпилог») пьесы объединены тональностью *C-dur*, и, таким образом, поддерживают целостность формы сюиты. «Эпиграф», «Эпиталама» и «Эпистола» составляют главную драматургическую линию цикла – лирическую. Другая линия образов связана с философскими размышлениями о жизни и смерти («Эпитафия» и «Эпизод»). «Эпиграмма» и «Эпилог» представляют третью, гротесковую линию образов, характеризующую бессмысленную жизненную суету.

«Эпиграф» полон светлых и умиротворяющих звучаний. Основная образная сфера – лирика, полная света и романтических грёз. Авторские ремарки *semplice* и *legato sempre*, а также мягкое звучание секунд в размеренных аккордах правой руки и форшлага, дают ощущение прелюдийности. Слушая эту музыкальную зарисовку, вспоминаются прелюдии Баха и Шостаковича, открывающие их циклы.

«Эпилог» наполнен совершенно противоположными образными характеристиками, нежели «Эпиграф». Здесь всё нацелено на движение, смелое устремление в будущее, несмотря на встречающиеся на пути невзгоды. В основе пьесы две темы: первая – импровизационного плана, *perpetuum mobile*, где остигатное чередование доминанты и тоники с опорой на VII ступень в левой руке и свободно льющаяся синкопированная тема в правой привносят черты джаза; вторая тема воспринимается как напряжённый диалог художника (тонко завуалированная интонация хорала) и неотвратимых действий внешнего мира (маршеобразная, волевая поступь восьмых, нарочито подчёркиваемая акцентами на каждую триоль) – диалог, постепенно перерастающий в жёсткое противоборство. Взаимодействие и переплетение этих образов составляет основной конфликт «Эпилога». В зоне кульминации композитор собирает все лейтмотивы пьесы. Любопытно, что пьеса завершается в тональности доминанты, подчёркивая неопределённость исхода борьбы и незавершённость пути.

Следующая пара контрастных пьес. «Эпиталама» – свадебная песня, образ светлой мечты, счастья, воплощение романтических грез, безмятежности. Изысканные шестнадцатые, нисходящие секунды, пунктирные скачки кварт, а также аккордовая пульсация, постепенно замирающая – все эти нюансы придают музыке ощущение робкого, чуть уловимого порыва.

И в противовес этому, в «Эпитафии» – сумрачная медитация, напряжённое и сосредоточенное биение мысли. Тема пьесы – образ углублённого философского раздумья, сомнения. Обращает на себя внимание её народно-песенный склад в духе русской протяжной песни. Постепенно начальный образ лирико-психологического раздумья значительно драматизируется. Кульминационный момент всей пьесы звучит на *ff*, речитативное изложение в левой руке и напряжённые аккорды в правой создают предельное нагнетание звучности. В завершении «Эпитафии» мы снова слышим интонации исходной темы, она уже не в силах противостоять трагической направленности предшествовавших образов и возникает в качестве отдалённого воспоминания.

Другой вариант контрастирующих между собой пьес – «Эпизод» и «Эпиграмма». В «Эпизоде» человек словно погружается в бездонную пропасть своего подсознания и ощущает всю свою беспомощность перед неподвластными силами *irratio*. Внезапные нарастания звучности от *ppp* до *fff*, тремоляция кластеров, чеканные аккорды, резкие форшлагги и напряжённые паузы воссоздают картину зловещих образов, перед которыми человек бессилён.

А рядом, в «Эпиграмме», изощрённая игра интеллекта, язвительная ирония, которая находит себя в гротескной клоунаде. Эта пьеса – сардоническая реакция человека на нелепые условности и запреты. Основой темы служат интонации детской песенки «Нам не страшен серый волк», которая обрамляется задорными форшлаггами, лёгкими, но цепкими шестнадцатыми, искромётными акцентами. В своей кульминации тема звучит на *ff* в укрупнении, насмешка вырастает до исступлённого издевательства, стремительное *Piu mosso* обрывается внезапно на пустой квинте в басу.

«Эпистола» является центральной пьесой в драматургии цикла. Эта музыкальная зарисовка-коллаж – лирическая, с оттенком печали, имеет определённую интонационную связь с Прелюдией *e-moll* Ф.Шопена. В ней угадывается женственный образ, полный внутренней красоты. Она свободно звучит, обрамлённая мягким

и ровным аккомпанементом в левой руке. Хочется отметить тонкие, искусные подголоски, которые придают теме особое обаяние. Вторая тема также отражает сферу мечтательно-возвышенных настроений. Её характеризует утончённо-лаконичное изложение, лёгкость пунктирного ритма.

Оригинальность композиционного мышления в фортепианном цикле «Семь эскизов» находится в полном соответствии со зрелым, откристаллизовавшимся мастерством композитора. В этих образно-музыкальных характеристиках автор мастерски использует самые разнообразные средства выразительности, находит новые звуковые краски. Гармонический язык пьес чрезвычайно насыщен, этого требует многообразие поставленных художественных задач и сложность их музыкального воплощения.

В музыке Елены Владимировны достаточно ясно вырисовывается портрет современника, который сумел сбересть в столь неустойчивом современном мире «высоких технологий» душевную чуткость, одухотворённость, способность к состраданию. Творчество автора пронизано стремлением найти новые характеристики «героя нашего времени», раскрыть самые сокровенные грани его сложной и неуравновешенной души.

Лилия Вишневская, Иван Субботин (Саратов)

Христианские символы музыки Елены Гохман (на примере вокального цикла «Благовещенье»)

Христианские сюжеты – нетленная тема художественного творчества в контексте меняющихся исторических условий её претворения. Одним из магистральных направлений воплощения христианского текста выступил марианско-богородичный сюжет, представляющий «неиссякаемый живой источник созидательного вдохновения для самых выдающихся мастеров человеческой цивилизации» [2, с.5]. Как отмечает О.В.Немкова, историческое размежевание христианства дало разное художественное толкование марианско-богородичной темы в восточном и западном искусстве. Восточно-православное христианство установило жёсткую границу между богослужебным творчеством и религиозно-светским искусством. Приоритетное значение задач богослужебного характера обусловило эмоциональный аскетизм в передаче образа Богородицы. Иное направление сложилось в западно-католическом христианском искусстве, раскрывающем образ Девы Марии в контексте понятных, близких человеку материнских качеств (Молитвенница, Ходатаица, Заступница) и умонепостигаемого (Мать Господа, Приснодева, Regina coeli – Царица Небесная) [2, с. 6].

Особенности воплощения марианской (католицизм) и богородичной (православие) темы в светской академической музыке обусловлены процессом «обмирщения религиозного художественного творчества» [4, с. 127]. Антропоморфный аспект проявился уже в искусстве Позднего Средневековья и был связан с эмоциональным фактором, порождённым страстной линией евангельского сюжета. Усиление эмоционального начала в музыке следующих эпох породило такие её особенности, как психологизм, созерцание, медитация и погружение в глубины субъективно-личностного, драматизм и передача полярных эмоционально-психологических состояний. Марианская тема обретает ярко выраженную лирико-романтическую окрашенность и влияние оперного стиля в сочинениях Перголези, Моцарта, Керубини, Россини, Доницетти, Шуберта, Мендельсона, Брамса,

Брукнера, Листа и других композиторов XVIII–XIX веков. Особенность воплощения этой темы в музыке XX века заключается в двойной проекции её осмысления. Божия Матерь присутствует и в литургии, и за стенами храмов, совмещает литургическое и мирское, сакральное и чувственно-лирическое. «Взгляд из “мира”, и взгляд из Вечности» [3, с. 123] в трактовке образа Богородицы отражает устремлённость к общечеловеческим и надвременным ценностям, к национальным пластам культуры в сочинениях таких композиторов XX века, как Мессиан, Пуленк, Шимановский, Мартину, Хиндемит, Пендеревский.

В ряду немногих современных произведений, продолжающих марианско-богородичную тему на русской почве, выделяются сочинения Елены Гохман: вокальный цикл «Благовещенье» (1991) и написанная в жанре библейских фресок оратория «Ave Maria» (2000). «Благовещенье» – одно из первых произведений Елены Гохман, в котором композитор открыто обращается к Библии и Евангелию. Как отмечает А.И.Демченко, «начиная с “Благовещенья”, в творчестве Елены Гохман всё более существенное место занимают духовные мотивы» и «едва ли не во всех её сочинениях данного периода возникают музыкальные символы духовного начала» [1, с. 36]. Христианский «сверхтекст» цикла охватывает несколько линий евангельского сюжета: Рождество, Благовестие, Успение и Пасха. Особенностью композиторского толкования сюжета становится вплетение православно-фольклорного элемента в виде народного почитания Благовещенья как величайшего праздника общего покоя, радости и свободы. Иносказательная передача христианского «сверхтекста» через духовно-светскую поэтическую лирику М.Цветаевой, И.Северянина и О.Мандельштама заостряет личностный характер передачи страстных событий, сближает трактовку богородичной темы с западноевропейскими произведениями на марианскую тему.

«Взгляд из Вечности» формирует драматургическое развитие цикла в контексте евангельской событийной линии: *Рождество* (№ 1 – «Красною кистью рябина зажглась. Падали листья. Я родилась» – М.Цветаева) – *Житие* (№2 – «Пока огнями смеётся бал» – М.Цветаева; №3 – «Ветер ворвался в окно, ветер весенний» – И.Северянин; № 4 – «Тысячеструйный поток – журчала весенняя ласка» – О.Мандельштам; №5 – «У меня в Москве купола горят» – М.Цветаева) – *Страдания и тернии* (№6 – «Сёстры тяжесть и нежность, одинаковы ваши приметы» – О.Мандельштам; №7 – «Всю-

ду бегут дороги, по лесу, по пустыне, в ранний и поздний час» – М.Цветаева; №8 – «Что же мне делать, слепцу и пасынку в мире, где каждый оч и зряч. Где по анафемам как по насыпям страсти!» – М.Цветаева) – *Успение* (№9 – «В разноголосице девического хора, все церкви нежные поют на голос свой» – О.Мандельштам) – *Воскресение* (№10 – «Христос Воскресе!» – И.Северянин; №11 – «Охватила голову и стою» – М.Цветаева) – *Благовестие* (№12 – «В день Благовещенья руки раскрещены, ...Благовещенье, праздник мой!» – М.Цветаева). Симметрично-круговая «геометрия» драматургической модели возникает на основе смысловых параллелей поэтического содержания крайних песнопений на стихи М.Цветаевой: Рождество (№1 «Красною кистью») и Благовестие о Рождестве (№ 12 «Благовещенье»).

Поэтический текст аккумулирует православно-христианскую символику, акцентирует восприятие Благовещенья и Богородицы в контексте иконографических, природных, народно-обрядовых примет праздника. Это роза (средневековый символ Девы Марии) и метафорическое противопоставление Вечного и мирского в оппозициях нежность–тяжесть, розы–осы, солнце–смерть, время–бремя. Это символы древней Руси (храмы, купола, колокола, гробницы цариц и царей) и цветовая гамма праздника (золотого, огненного, красного, жаркого, разгорающегося). Это природные знаки Благовещенья, передаваемые зарёй (начало), восходом и игрой солнца, весенними ветром, сиренью и водными потоками. Фольклорный элемент почитания Богородицы и праздника Благовещенья восходит к языческим народным приметам, сближается с некоторыми народными весенними праздниками (Масленица, Иван Купала, Петров день) и обычаями – например, с обычаем выпускать на волю птиц из клеток и, тем самым, возвещать свободу всему миру. Этот обычай запечатлен в последнем номере цикла в стихотворении М. Цветаевой: «В день Благовещенья подтверждаю торжественно: не надо мне ручных голубей, лебедей, орлят! Летите, куда глаза глядят».

Поэтическое содержание породило соответствующий способ музыкального высказывания, обращённого к русской православной традиции. Ладовая и гармоническая организация цикла представляют наиболее показательный срез знаков православно-русской музыкальной модели. Здесь композитор ориентируется на основы церковной музыки – впитавшей народно-песенную традицию и давшей уникальную ладогармоническую систему, обеспечившую своеобразие русской музыкальной школы, начиная с творчества Глинки. Источником

всех гармонических особенностей цикла выступают *хоровая традиция* и *обиходный лад* церковных песнопений. Этот музыкальный «сверхтекст» обусловил воссоздание ладовой и гармонической архаики, соответствующей «Вечным» темам поэтического содержания «Благовещения».

Музыкальный «предтекст» цикла восходит к музыке русских композиторов, в творчестве которых православная культура получила яркое претворение. Третьей составляющей цикла выступает авторский текст, позиционирующий на уровне художественного открытия в осмыслении православной музыкальной модели. Художественное открытие композитора заключается в том, что русская хоровая традиция адаптируется в камерно-вокальном жанре, в условиях наличия только двух исполнителей – солиста (сопрано) и фортепиано. Посредством различных средств выражения, композитор явно стремится передать акустику храма и приблизиться к многоголосному пространству в регистровом разведении вокального и фортепианного пластов, в изложении фортепианной партии. Примечательно её фактурное сверхмногоголосие, обращение к некоторым нормам церковно-хорового многоголосия. Таковыми, в частности, становятся гетерофонно-подголосочная вертикаль в виде дублирующих мелодию солиста октавно-терцовых, октавно-секстовых, квинтоктавных и квартоктавных созвучий; трезвучная структура гармонической вертикали; преимущество хорального изложения и параллельного (ленточного) смещения аккордовой вертикали.

Хоровой стиль изложения музыкальной ткани, воплощающий соборное начало «вечных» тем, сконцентрирован в тех номерах цикла, которые особенно близки христианскому сюжету и составляют сердцевину драматургической модели произведения: № 1 – «Красною кистью», № 5 – «У меня в Москве», № 9 – «Успенье нежное», № 10 – «Пасхальный гимн», № 11 – «Ах, я счастлива» и № 12 – «Благовещение». Все эти песнопения объединены общим характером звучания, передающим ликующую праздничную атмосферу, общими русско-хоровыми признаками фактурного изложения гармонии, использованием, в мелодике солиста, интонирования в стиле монодических церковных гимнов, диатонической природой гармонии и, кроме «Успенья», мажорным ладом. Однако композитор не ограничивается отмеченными знаками музыкального «сверхтекста» и усиливает его воздействие знаками «предтекста», в качестве которого выступает рус-

ская «славильная» музыка Глинки, Мусоргского, Римского-Корсакова, Стравинского.

Лейттема цикла, сконцентрированная в первом и заключительном песнопениях, темброво, фактурно и интонационно-ритмически ориентирована на музыку финального хора «Славься, славься ты, Русь моя!» из оперы «Иван Сусанин» Глинки. Объединение крайних песнопений цикла «славильным» тематизмом Глинки подчёркивает содержательное сходство церковного и народного толкования праздника Благовещенье. Ассоциации с народными массовыми сценами из опер русских композиторов обнаруживает финальный номер цикла – песнопение «Благовещенье». На метрическом, ритмическом и фактурном уровнях здесь явно прослеживаются параллели с музыкой хоров «Проводы масленицы», «Вещие звонкие струны», «Да здравствует мудрый, великий Берендей», «Свет и сила, бог Ярило» из оперы «Снегурочка» Римского-Корсакова; возникает сюжетное и тематическое сходство с аналогичными фрагментами балетов Стравинского («Народные гулянья на масленой», «Русская» из балета «Петрушка»).

Важным механизмом «запуска» музыкального «сверхтекста» выступает совокупность элементов русской «прагармонии», воспроизводящей обиходный лад знаменных роспевов и священнической псалмодии. Показательно использование миксолидийского лада как одной из основ русского обиходного звукоряда. Диатоническую проекцию и характерное для русской музыки «славильное» наклонение миксолидийского лада демонстрирует заключительное песнопение цикла, содержательно напрямую связанное с христианской символикой цикла. Множественные включения миксолидийского ладового наклонения обнаруживают и другие песнопения, написанные в мажоре. Параллели композиторской и русской церковной гармонии возникают также на уровнях превалирования минорных тональностей, ладовой переменности, характерных функциональных оборотов русской «прагармонии» и трезвучной структуры гармонической вертикали.

Взаимодействие авторского текста с предпосланной лексикой русской церковной и композиторской музыки рождает неповторимый колорит цикла «Благовещенье». Переинтонирование «заданных» моделей осуществляется в двух ракурсах. Первый продолжает традицию русских композиторов окрашивать древнерусскую гармонию «разноцветьем» мажоро-минорной хроматики (по типу гармонического языка Мусоргского или Римского-Корсакова). Мажоро-минорное хроматическое наполнение тональной системы более всего присуще сре-

динному разделу цикла, передающему образы крестного пути, страданий, терний, достигающих своего «пика» в песнопении № 8 «Отказ» на пронзительные своей безысходностью стихи М.Цветаевой.

Композитор использует наиболее характерные приёмы мажорно-минорной техники, одинаково показательные для гармонии западноевропейских (Шуберт) и русских (Мусоргский, Римский-Корсаков) композиторов. Такова, в частности, техника терцовой прогрессии, ведущая к образованию симметричных ладов. Второй ракурс авторского «взгляда» на «вечный» текст связан с диссонантным гармоническим элементом. Это, «инкрустированное» в гармонию многих песнопений цикла, «именное» созвучие в виде минорного или мажорного трезвучия с тритоном, тритоновые сцепления тональностей в разных разделах формы песнопений, созвучия с секундой и двойной терцией.

В заключение отметим, что женская тема – особенная в вокальной лирике Елены Гохман и нередко она инспирирована исповедальной поэзией Марины Цветаевой. «Благовещенье» – первый опыт обращения композитора к сакральному осмыслению этой темы через образ Богородицы. Символы богородичной темы, иносказательно отражённые в поэтическом тексте цикла, получают яркое выражение в опоре на православно-русскую музыкальную модель, лексически близкую западноевропейской мадригальной модели. В этом смысле, вокальный цикл «Благовещенье» вскрывает «надконфессиональный» тип авторского мышления, формирует универсально-авторские средства музыкального воплощения христианских символов, что нашло подтверждение и в более поздних сочинениях Елены Гохман (в частности, в оратории «Ave Maria»).

Литература

1. Демченко А.И. Избранные страницы творчества Елены Гохман. Саратов: Аквариус, 2010.
2. Немкова О.В. Mater Dei. Эстетическая мариология в европейской художественной культуре Средневековья. Ч. I. Тамбов: ТГМПИ им. С.В. Рахманинова, 2013.
3. Немкова О.В. Mater Dei. Образ Мадонны в художественной культуре Возрождения и Барокко. Ч. II. Тамбов: ТГМПИ им. С.В.Рахманинова, 2013.
4. Немкова О.В. Образ Богоматери в западноевропейской художественной культуре. Инвариант и эволюционные модификации. Автореферат дисс. доктора искусств. Саратов, 2014.

Елена Пономарева (ЛНР)

Музыкальные пространства Елены Гохман

Музыка XXI века, безусловно, является сложным феноменом культурологической памяти прошедших эпох, стилей, направлений музыкального искусства, в котором передано в звукообразах все богатство эмоционально-психологических, событийно-повествовательных, драматических мироощущений современника-композитора. Спрессованность событий XX и XXI веков, их драматичность, напряженность, динамичность и трагизм нашли творческое преломление в музыкальном искусстве.

Полярность граней музыкальной культуры, выраженная сосуществованием музыки массовой культуры и музыки профессионально-академической композиторской школы, иногда противоборствующих и, вместе с тем, находящих точки соприкосновения в своеобразном синтезе, говорит о том, что между потребителем-слушателем этих двух сфер музыкального искусства есть большая дистанция, непреодолимая по причине глубокого водораздела, образовавшегося в недрах процессов поиска сущности и смыслов бытия. К сожалению, величайшая, глубокая по содержанию музыка, которая способна заставить слушателя задуматься о смыслах бытия, о глубинах мироздания, не имеет больших трибун, не собирает стадионы. В этом и нет необходимости. Эта уникальная музыка находит путь в сердца людей, которые готовы ее воспринять и понять. Эта музыка не массова, не плакатна и не может быть широко доступной, потому что требует от слушателя осмысления, понимания, проникновения в смыслы композиторских раздумий, в смыслы глубокой жизненной семантики, переведённой на язык звуков, дыхания, живого пульса и ритма.

Смыслы музыки, созданной профессиональными композиторами, всегда более глубоки, удивительны, ассоциативны, неповторимы и уникальны. Именно в век интенсивного развития технологий во всем своем разнообразии, до бесконечности расширяющих возможности всех сфер деятельности человека, в том числе и деятельности композиторской, в музыкальном творчестве раскрываются новые

пространства для реализации композиторских идей в отношении обновления композиционных, тембровых, сонористических, фактурных, метроритмических, артикуляционных, динамических средств, создающего предпосылки для совершенствования возможностей передачи в музыкальном творчестве всевозможных коллизий бытия. И в тоже время, при таком глобальном расширении возможностей для творчества, особо ценным является, пожалуй, не стремление к новаторству, а творческая работа композиторской мысли на грани с традицией. Именно развитие пласта музыкально профессиональной культуры создает и формирует особое пространство в музыке, в котором происходит композиторское осмысление бытийности на высоком духовно-психологическом уровне.

Важным в этих особых музыкальных пространствах является культура тишины, красоты, величия, почитания великих традиций [1]. Эта особая тишина красноречиво говорит не только о необходимости возвращения красоты, прекрасного и возвышенного в бурную эпоху современной цивилизации, эти тихие пространства призывают вдуматься в происходящее, переосмыслить его и найти новые точки опоры в нашем бурном, трагическом, уставшем от себя мире.

Творчество А.Шнитке, Е.Гохман, С.Губайдулиной, Э.Денисова, Г.Канчели, А.Пярта, В.Сильвестрова, Е.Чистой во многом определило облик современной музыки, музыкальной речи и языка. Музыка композиторов создает особые культуроёмкие пространства тишины, красоты, духовности, показывая различные грани духовных смыслов жизни.

Елена Гохман создала музыку, ставшую отзвуком всех потрясений современного человека, его радостей, страданий, печалей, возвышенных стремлений, драм и умиротворений, житейских мелочей и великих взлетов. Творчество Елены Гохман поражает разнообразием музыкальной и философской тематики, единством духовных устремлений, многообразием музыкального языка и особым узнаваемым стилевым почерком. Поэтичность музыки Елены Гохман, лиричность и выразительность ее музыкальных высказываний чередуется с глубоко драматичными страницами. Это удивительно умная, добрая, прекрасная, наполненная бесконечной глубиной познания, музыка. Полистилистика как принцип стиля композитора, сонорные эффекты, усложненные гармонические вертикали, ладовая основа музыкального высказывания открывают слушателю музыкальное пространство творчества композитора XX и XXI веков. Образы, воплощенные в

музыке Елены Гохман, открывают миру философа, глубинно понимающего законы жизни и мироустройства.

Самой впечатляющей чертой искусства Елены Гохман, пожалуй, является таинственность, апокрифичность, недосказанность музыки, ее искренность и сокровенность. Богатство аллюзий, тончайшие нюансы звуковой палитры создают неповторимое богатство знаково-смысловых узоров музыкальной ткани, погружая слушателя в эмоционально окрашенную интеллектуально-философскую рефлексию в процессе слушания музыки композитора.

В силу своей специфичности, музыкальное искусство всегда сложно и таинственно. Глубина произведения, его истинный смысл открываются далеко не каждому слушателю. Тем более, что в системе культурной коммуникации композитор-автор иногда говорит как бы сам с собой, таким образом выстраивая своеобразный авто-диалог. Но слушатель чаще всего воспринимает музыкальное произведение как диалогичное, направленное именно на общение композитора со слушателем.

Музыкальное творчество Елены Гохман является тем самым феноменом, соединяющим диалогичность высказываний с автокоммуникацией как процессом саморефлексии, направленной на воссоздание музыкальными средствами внутреннего автодиалога, по сути, являющегося авторским монологом, допускающим множественность исполнительских, исследовательских и слушательских интерпретационных версий. По мнению К.О.Чепеленко, «автокоммуникация композитора выстраивается по поводу и в связи с созданием музыкального произведения и сохраняет высокую значимость на всех стадиях работы» [2, 119], таким образом, пронизывая весь процесс сочинения и, одновременно, скрепляя воедино оформленное музыкальными средствами внемузыкальное содержание произведения. К.О.Чепеленко пишет, что «на начальном этапе создания произведения тяготение к экстрамузыкальному началу, вербализация замысла, ословеснивание его в эскизах и черновиках не исключает появления у современных авторов программных комментариев, позже – авторских ремарок, рекомендаций, кодов-ключей к прочтению партитуры, ее исполнению. Авторские высказывания любого формата являются продуктом авторефлексии, следствием автокоммуникации, хотя и используются далеко не только в личных целях» [3, 119]. Анализируя произведения с предпосланной программой, исследователи, ориентируясь на свои ожидания, могут получить в результате анализа не ожи-

данные результаты, поскольку изучение результатов автокоммуникативных процессов композиторского творчества будет окрашено в субъективные тона исследовательского процесса.

Автобиографичность как принцип воссоздания, преломления, использования в авторском произведении определенным образом представленных ситуативных, мировоззренческих, психологических обстоятельств, помогающих автору раскрыть содержание и воплотить в произведении авторский замысел, является, без сомнения, важнейшей чертой профессиональной композиторской практики. Композиторское творчество во многом автобиографично: в музыкальном творчестве преломляется весь «тезаурус» автора, его мировоззрение, определенная сюжетность и фабульность жизни, все его мастерство владения звуком, образом, структурой, формой, логикой развития, масштабами мелодического, гармонического, фактурного строения и развертывания музыкальной ткани.

Творчество Е.Гохман разнообразно в образном и жанрово-стилевом отношении: вокальные и инструментальные миниатюры, сонаты, концерты, вокально-хоровые произведения, оратории, оперы, балет. Среди инструментальных циклических произведений особое внимание привлекает сюита «Семь эскизов для фортепиано», написанная Еленой Гохман в 1985 году. Интерес, вызываемый этим произведением, не случаен: в этом произведении сконцентрированы целые пространства музыкальной культуры и емкие звукообразы, создающие яркие очаги семантических аллюзий, буквально сжатые до уровня реплики, знака, интонации (жанровой, стилевой, ладовой). Таковыми являются звукообразы, связанные творческим перевоплощением стилистики Шопена (Эпистола), Шумана (Эпиграф), интонации детской песенки (Эпиграмма), интонации джаза и элементы хоральной фактуры (Эпилог), сонорные звучания и авангардные кластеры экспрессионизма (Эпизод). Полистилистика как творческий прием создания музыкального произведения помогает создать и осмыслить ёмкое выразительное полотно, наполненное глубокими раздумьями о смысле жизни и бытия, о контрастах жизни, о контрастах реальности и действительности.

В композиции произведения преобладает принцип контраста. Романтическая красота и поэтичность, покой и умиротворенность, безмятежность и лирическая задумчивость контрастируют с экспрессионистски жесткими, устрашающими образами, бравурно-сатирическими, игривыми джазовыми интонациями. Контраст частей

и эпизодов подчеркнут не только интонационно-жанровыми и стилевыми средствами, но и определенной программой – названиями частей:

- I. Semplice (Эпиграф);
- II. Con moto (Эпиталама);
- III. Piacere (Эпизод);
- IV. Nobile (Эпистола);
- V. Energico (Эпиграмма);
- VI. Con anima (Эпитафия);
- VII. Allegramente (Эпилог).

Названия частей, помимо терминологических, имеют одно общее свойство – все пояснительные названия начинаются на букву «Э». Это своеобразная тавтограмма, но каждое название представляет смысл определенного этапа жизни человека, даже более того, «эпитафия» и «эпилог» продолжают мысль о человеке, которого, к сожалению, уже нет в жизни.

Недосказанность и таинственное несоответствие некоторых образно-эстетических ожиданий (связанных с названием частей) с реальным образно-музыкальным воплощением только усиливает эффект неразгаданного нами, скрытого истинного смысла произведения. Композитор словно поведал нам о жизни, ее преградах, коллизиях, контрастах, разрывах мечты с реальностью. Особенно поражает завершение цикла – это не традиционный в классическом понимании аккорд, а созвучие, в котором сочетается консонанс и диссонанс, как сжатый до уровня точки смысл жизни.

В искусстве много загадочных страниц, которые вмещают в себя не только определенные тайные знаки, но и целые послания, которые еще не прочитаны и не поняты современниками. В изобразительном искусстве таинственные и загадочные пространства всегда интересовали исследователей. К примеру, знаменитые «Аркадские пастухи» Никола Пуссена до сих пор пленяют воображение неразгаданным смыслом знаменитой фразы «Et in arcadia ego». Понятен эсхатологический смысл картины Пуссена и, в некотором роде, можно провести смыслообразующую параллель с произведением «Семь эскизов для фортепиано», особенно с идеей последней части цикла.

Сюиту Елены Гохман можно слушать, проигрывать и анализировать бесконечно: «Семь эскизов для фортепиано» Елены Гофман, несмотря на лаконичность и яркость музыкального высказывания, еще таят нераскрытую глубину замысла. Это произведение – своеобразная

энциклопедия жизненных пространств, воссозданных музыкальными средствами удивительно ярко, лаконично и образно талантливейшим мастером современности, композитором Еленой Гохман.

Литература

1. Некрасова И. О драматургических функциях тишины в современной музыке / И.Некрасова. – Южно-Российский музыкальный альманах. - 2006 (3). – Ростов н/Д: РГК им. С.В.Рахманинова, 2007. – С. 155–158.

2. Чепеленко К.О. Композитор в пространстве автокоммуникации / К.О.Чепеленко. – Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. - Вып. 35. – 2016. – С. 116–121.

Александр Демченко (Саратов)

Очерк четвёртый. Смена ориентиров

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).

Успешному поиску свежего интонационного языка способствовали и её собственные опыты в песенном жанре, среди которых были по-настоящему удачные (например, в серии песен-воспоминаний о Великой Отечественной войне – «Их памяти», «Мы были солдаты», «Салютует земля»). В результате рождался своеобразный, очень притягательный синтез, в котором на прочный, неподвластный времени фундамент высоких традиций наслаивалась животрепещущая актуальность.

Наиболее простой формой такого скрещивания стали **песни-романсы**. Написанные на стихи русских поэтов XIX века (В.Жуковский, Я.Полонский, А.Апухтин и др.), они повествуют о серьёзных, порой весьма сильных переживаниях. Для примера можно сослаться на вокальную миниатюру «Твои слова» с текстом Алексея Апухтина.

*Один я. Длится ночь немая.
Покоя нет душе моей,
О, как томит меня, пугая,
Холодный мрак грядущих дней!*

*Ты не согреешь этот холод,
Ты не осветишь эту тьму.
Твои слова, как тяжкий молот,
Стучат по сердцу моему.*

В подобных вещах возникают прямые переключки с тем характером лирического высказывания, который был зафиксирован в русском городском романсе XIX века и который отличался особой задушевностью, когда высказывание перемещается в плоскость доверительного разговора с близким другом. Активная модернизация данного прототипа идёт по линии его насыщения интонационностью современной песенной культуры и ещё более – путём наполнения психологизмом разного рода (тонкие вибрации эмоционального спектра, нервная встревоженность, резкие перепады настроения).

В более развёрнутой форме контуры «третьего направления» представлены в балладе «Гренада», написанной для хора, струнных и ударных (1981). Во главу угла поставлены чисто песенные образы, что было продиктовано спецификой избранного общеизвестного стихотворения Михаила Светлова. Но образы эти получают широкое, интенсивное, подлинно симфоническое развитие, которое увенчано совершенно неожиданным в контексте «демократического» сочинения завершением. Имеется в виду поразительная по вдохновению пространная *сонористическая* кода, построенная на звонах, сигнально-фанфарных интонациях и сугубо слоговых возгласах «трубы» у множества голосов («*Та-та-та*»).

В отличие от рассмотренной выше вокально-симфонической фрески «Баррикады», композитор допускает здесь компромисс не только стилевой, но и, так сказать, идеологический. В этой молодёжной по духу, интонационно свежей и яркой композиции в противоположность прежнему критическому запалу воспевается «*комсомольская юность моя*» и то обаятельное, что она несла в себе. Отсюда претворённое в музыке чувство людской спаянности, коллективизма, мужественное жизнеотношение, сосредоточенность, подтянутость и не просто бодрый, а боевитый настрой.

И что очень важно: общий сурово-угловатый профиль несколько смягчается благодаря ноте лирической теплоты и задушевности, а также благодаря мечтательному взору, обращённому в манящие дали «светлого будущего». Добавим к этому простоту, открытость, чисто-

сердечие, безусловную позитивность жизненных устремлений и признаем, что при известной ограниченности было в той модели миро-чувствия немало привлекательного. И композитор не скрывает своих симпатий, для неё это дорого, и ей хотелось бы поддержать то, что составляло веру, цель и смысл существования многих поколений.

Но в то же время она вынуждена констатировать, что «тачаночная» романтика исчерпывает себя. Вот почему происходящий слом идеалов порождает остродраматические ощущения. Внимание сосредоточивается на жертвах, потерях, на всё более сильных приступах нравственных переживаний.

*Но где же, приятель, песня твоя?
Пробитое тело наземь сползло,
Товарищ впервые оставил седло.*

Отвечающая жанру баллады сильнейшая драматизация в приближении к развязке сюжета отмечала предчувствие «конца прекрасной эпохи» (ироничное выражение И.Бродского), то есть начавшийся кризис тех социально-гражданских установок, на базе которых уже с 1920-х годов (время создания стихотворения Светлова) складывался советский образ жизни. Пока что через невероятное напряжение сил это предчувствие вроде бы удаётся преодолеть, обрести второе дыхание, с которым приходит свежесть, упругий динамизм, смелость, размах – как бы вырываясь на простор жизни в заключительных гимнастических произнесениях.

*Новые песни придумала жизнь –
Не надо, ребята, о песне тужить.
Не надо, ребята, не надо, друзья!
Гренада, Гренада, Гренада моя.*

И всё-таки, это «пиррова победа». Не случайно в праздничное ликование настойчиво внедряются печальные предвещения, щемящие нотки, постанывающие реплики, а целое непрерывно вибрирует между светом и тенью, бодростью и тоскливостью, постепенно растворяясь в призрачной дали. Вот почему кода-возглашение – это одновременно и кода-прощание.

* * *

Самым крупным опытом Елены Гохман в русле «третьего направления» стала опера «**Цветы запоздалые**» (1979). Здесь взаимодействуют три стилевых 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 стихии, мягкое благозвучие с подчёркнуто тональной основой и то, что в отношении оперы «Евгений Онегин» её автор определил жанровым подзаголовком *лирические сцены*.

Второй стилевой 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-жёсткая, нарочито брутальная характеристика «лейтмотива денег», сопровождающего образ Доктора, и судорожная издёрганность гротескного выплясывания, через которое раскрывается отвратительная личина стяжательства (огрублённое звучание низкой меди).

Третий стилевой 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.

Всё это может выглядеть несколько сентиментальным, но именно такое простодушие более всего способно одарить мгновениями счастья. И в этом состоянии особенно драгоценны те минуты, когда лирическая эмоция ещё только пробуждается и начинает расцветать, охватывая всё существо весенней свежестью. Когда всё неизъяснимо трепещет восторгом радужных ожиданий, и так хочется раскрыться, подарить свою нежность. Когда душа парит в облаках грёз, когда открываются сияющие дали и беспредельно раздвигаются границы возможного.

*Вся жизнь вдруг озарится светом,
Нам легче станет думать и дышать,
А сердце, майской зеленью согрето,
Начнёт чего-то ждать.*

*Всё кажется простым и вечным,
И будущее ласково глядит.
А если... если мы становимся беспечны,
За это нас судьба простит.*

*Рассудок спит, сомкнувши вежды,
А сердце всё во власти высоты.
Весной рождаются, рождаются надежды,
Рождаются мечты.*

Вот чем может одарить чувство. А что может принести дело, олицетворением которого предстаёт Доктор? В данном случае подразумевается дело как карьера, стремление во чтобы 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 какую ценой?

Порой вкрадываются сомнения, напомним о себе лирическое воспоминание, манящая мечта поэзии жизни («*Впервые сердце согрела нежность...*») или больше того – начнёт бередить душу опечаленный лик изгоняемой красоты и человечности. Но нет, никаких сантиментов, отбросить колебания, ведь чувства – это непозволительная роскошь («*Я должен помнить: время – деньги*»). Нужно быть воинствующим прагматиком, который во главу угла ставит трезвый расчёт и жёсткий волевой натиск, а в качестве эмоциональной «компенсации» заявляет о себе лихорадочная энергия, наполненная хищным азартом.

*Однако...
Иные страсти придут порой,
И кто-то поплывёт
Под парусом денежного знака...*

*Забыл о чести – взойди на борт
Под этот парус, о зле судача,
И жизнь начнётся, почти как спорт,
В котором только твоя подача.*

Итак, всё брошено на достижение поставленной цели. И в чисто формальном, материально-деловом выражении она достигнута. Но в духовном отношении Доктор терпит полнейший крах.

*Неужели
Только для пятирублёвок и барынь
Прошёл я трудную дорогу?
Я предал жизнь свою
В угоду дёньгам.*

Для него открывается вся эфемерность достигнутого. Силы, талант растрочены 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.

*Немало в жизни добрых слов.
Как счастлив тот, кто знает нежность,
Кто знает дружбу и любовь.
И где бы ни был, вновь и вновь
Я вспоминаю слово «верность».*

*Поверить ты другим спеши,
Спеши навстречу, не считай потери,
Не жди, когда тебе поверят.
Ты сердцем поделись своим –
Чем больше ты другим отдашь,
Тем станешь сам богаче сердцем.*

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.

Остаётся непонятным только одно: почему для осознания этого нужно было пройти такой круг испытаний, отречений, потерь? Почему прозрение наступает, когда совершённые ошибки оказываются непоправимыми?! И струится, пронизывая насквозь, неизбывная горечь-печаль безнадёжно утраченного, давит сознание тяжкой вины и бессилие что-либо изменить.

*Однажды всё ты поймёшь, мой друг,
Когда расплата наступит грозно
И сердца пламень коснётся вдруг...
Но будет поздно, будет поздно.*

*О если б, если б знали
Мы финиш свой,
Иной дорогой пошли,
Иной дорогой...*

Композиция этой одноактной камерной оперы выстроена безупречно: пять сцен, перемежаемых притчами Рапсода (Притча о надежде, Притча о карьере, Притча о мечте, Притча о верности), и всё это обрамляется Предисловием (оркестр) и Послесловием, в котором три персонажа впервые соединяются – теперь они уже совместно и как бы со стороны повествуют о драме несостоявшегося счастья и необратимости утрат.

*Ему и ей так хотелось жить.
Для них взошло солнце,
и они ожидали дня.
Но не спасло солнце от мрака,
и не цвести цветам поздней осенью.*

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.

* * *

Разработку потенциала «третьего направления» Елена Гохман вела и в силу присущей ей установки на демократизм, из стремления «навести мосты» к широкой слушательской аудитории. Свои возможности в этом отношении предоставляла разработка комедийного начала. Юмор как выражение душевного здоровья и живого ощущения жизни всегда был близок ей, ресурсами музыкального воплощения смеховой культуры она располагала с избытком. В наибольшей степени это качество её дарования преломилось в таких сочинениях, как «Квintет-буфф» и «Мошенники поневоле».

«Квintет-буфф» (1981) написан для пяти медных духовых инструментов, и этой цифре в порядке юмористической детали соответствует даже число частей. Помимо названия *буфф*, замысел композитора поясняет и подзаголовок *Театральный дивертисмент*.

Уподобление маленькому комедийному спектаклю начинается с обозначения частей: *Увертюра, Вариация, Адажио, Вальс, Финал*. В музыкальную ткань этой сюиты в характере коллажа неоднократно вводятся легко узнаваемые фрагменты из классических балетов и оперетт в их бурлескной трансформации. Театральность и в том, что

каждый из пяти инструментов как бы выступает в роли того или иного персонажа со своими индивидуальными чертами.

Зрелищность присуща и самим музыкальным образам с их подчёркнутой яркостью, броскостью. Всему этому соответствует общий характер звучания с его шумной и пёстрой тембровой палитрой, с обилием юмористических штрихов (*glissando* тромбона, «квакающий» эффект трубы *con sordino* и т.п.). Вся серия зарисовок представляет собой как бы «натурные съёмки» на воздухе, идущие под аккомпанемент духового оркестра. Добродушно шаржированные жанры так называемой садовой музыки сопровождают все этапы массового гулянья – помпу официального торжества, аттракционы, развлечения и, конечно же, танцы.

У камерной оперы «**Мошенники поневоле**» (1984) также есть всё объясняющий подзаголовок: *опера-юмореска*. Как и в «Цветах запоздалых», переработка одноимённого чеховского рассказа в оперное либретто была нацелена на максимальное заострение авторской идеи.

Сюжет, вращающийся вокруг нестерпимого желания поскорее сесть за новогодний стол, для чего стрелку часов подводят вперёд, позволил обрисовать многоликую вереницу забавных лиц и характеров – характеров рельефно очерченных, каждый в своём роде, со своим амплуа. Причём у большинства из них сквозь юмористику проскальзывает сатирический подтекст, помечающий некую двусмысленность или даже явственный изъян природы.

Вот Силантий Самсоныч – «важная персона», столп жизни, человек с весом. Ступает грозно, изъясняется в основном междометиями и, как подобает значительному лицу, назидательно указывает.

*Не-по-рядок... Не-по-рядок...
Кругом и всюду не-
порядок, непорядок,
непорядок, не...
Нонче трудно найти человека,
который обстоятельный и непьющий,
который работающий.*

Ему во всём угодливо поддакивает хозяин дома Захар Кузьмич. Он натянул на себя маску страдальца и поминутно рассыпает жалобы, сетования на судьбу. Но в отношении тех, кто послабее, этот за-

трапезный мещанин становится грозным судьёй, буквально захлёбываясь от неподдельного негодования.

*Ах, что я вижу!
Что, что такое?!
Мой сын родной,
родной мой сын,
он посягает на святое.
Ах, ты разбойник!
Дурак ты этакий!*

Иное «дно» у Жана. Шикарно одет, с вальяжными манерами, в курсе модных новостей. Обожающие его Барышни с замиранием сердца щебечут друг другу о нём.

*Ах, что за прелесть,
ах, что за прелесть этот Жан!
Шепчу в восторге,
шепчу в восторге «Шарман!»
Что за манеры,
что за манеры – бон тон!
Словно из Парижа,
словно из Парижа к нам явился он.*

Да, Жан способен пленить, тронуть сердечные струны, томно закатывая глаза, умело выжимая чувственность и чувствительность. Пусть во всём этом есть что-то сомнительное, смахивающее на жестокий романс, но взять за душу он умеет.

*Взгляд опьяняющий,
полный огня,
жаркою страстью
сжигает меня.
Чувством стеснённая,
кровь закипает.
Счастьем пронзённое,
сердце страдает.*

Однако за приятной наружностью и обходительностью Жана скрывается прозаичность заурядного человека и пошлость циника, которую он обнаруживает, разумеется, только наедине с собой.

Во многом особняком стоит Гриша. В отличие от «фарисеев», подобных Жану и Захару Кузьмичу, эта натура прямая, открытая и, до известной степени, уникальная. Если судить по его репликам и интонационной «жестикуляции», можно предположить характер едва ли не титанический. Говорит об этом колоссальная интенсивность волеизъявления, чуть ли не трагедийный пафос мрачной решимости, потрясающий жар сердца и невероятный запал страсти. Всё это, однако, вызвано лишь жжением горла, пересохшего без алкоголя, что становится ясным, когда в конце одной из его героических тирад звучит сакраментальное «*Рюм... рюм... рюмашечка!*»

В обрисовке каждого из персонажей оперы «Мошенники поневоле» композитор демонстрирует острое чувство типажа, в полной мере оперируя тем, что именуется обобщением через жанр. Сочность и выпуклость раскрытия образов во многом основана на использовании броского и очень разнопланового материала, в том числе «сомнительного»: от жестокого романса и опереточного канкана до современной песенной эстрады и джазовой импровизации.

Вдобавок ко всему эта яркая характеристичность подаётся в сильнейшей комедийной утрировке: пародирование жанров с соответствующей гипертрофией интонационной выразительности дополняется специфической трактовкой слова (его разбивка на отдельные слоги и даже единичные звуки), препарацией инструментальных тембров (кричащие, стонущие, хрипящие, повизгивающие), привнесением натуралистических штрихов (с наибольшей явственностью в эпизоде зевоты) и элементов абсурдистской эстетики (из уже упоминавшихся моментов для примера можно сослаться на «героику» Гриши и «вопления» Захара Кузьмича в сцене с младшим сыном).

Драматургически этот весёлый гротеск «раскручивается» по линии коллизии «отцов и детей» (взаимное недовольство друг другом молодых и стариков), но ещё более – по линии тайной и явной «войны», которую ведут те и другие против хозяйки дома Маланьи Тихоновны.

Вопиющая несправедливость: среди массы празднующихся она одна-единственная неустанно хлопочет с приготовлениями новогоднего стола и она же оказывается под огнём жаждущих поскорее сесть за него. Самая «высокая» нота этой суетной природы, озвучива-

емая неизменной для неё дробной скороговоркой, подаётся следующим образом.

*У меня не хуже будет,
чем у порядочных людей.
Будут гости мной довольны,
не в обиде будут гости.
И скажут люди:
у Маланьи стол накрыт не хуже,
чем у порядочных людей.*

Но это её стремление разбивается о нетерпение окружающих. Нагнетание возбуждения достигает своего апогея в большом ансамбле «*Сколько, сколько можно ждать?!*», где эта ключевая фраза текста перемежается призывным «*Пора к столу!*» и оглашённым «*Дайте выпить!*». Воспроизводимое здесь полыхание «беспредельного возмущения», опирающееся на жёсткое *ostinato* бешено скачущего ритма и отдающее экспрессивнейшим, мрачным драматизмом – это ещё один штрих абсурда, напоминающий о том, что даже среди ничёмной обыденности на поверхность жизни может вырваться джинн нетерпимости и агрессивности.

Тем не менее, *опера-юмореска* остаётся таковой, и соответствующую данному обозначению атмосферу изредка оттеняют лирические отстранения. Среди весёлой «заземлённости» лучиками чистого света мелькает мальчик Коля (дискант) с его детской радостью, с его простодушием и непосредственностью (он здесь единственный, кто не мошенничает). Звонко щебечут, порхают, как стрекозы, Барышни (два колоратурных сопрано) – наивные, хотя и не лишённые пикантности дамочек полусвета, обаятельные в своей восторженности и лёгкости нрава. Особенно привлекательны они в свежести потаённых девических мечтаний.

*Снежинки, снежинки
медленно кружатся
радужным, радужным,
трепетным кружесвом.*

*Звёздочки, звёздочки
снежные, снежные*

*кружатся, кружатся
нежные, нежные.*

*В ласковом шёпоте
чудится, чудится:
всё, что нам грезится –
сбудется, сбудется.*

Значит, и среди этой житейской кутерьмы есть поэзия, сказка жизни и настоящие, сокровенные чувства. Есть, кроме того, большое праздничное торжество и величественный, чуть грозный бой курантов, напоминающий о том, что где-то существует мир серьёзных, значительных и важных вещей.

И всё-таки это частности. Определяющим остаётся дух беззаботного времяпровождения, бурлящей радости, озорства. Отсюда исключительная живость, задор, горячий азарт, шумный ажиотаж. Красочному калейдоскопу лиц, происшествий, комических положений отвечает чрезвычайно динамичная драматургия с непрерывными переключениями, с наложениями и наплывами сценок-кадров, с их неожиданной стыковкой.

Сугубо игровая специфика спектакля потребовала сочного мазка, который зачастую выводит за пределы академического жанра, сближая с опереттой, ассимилируя эстрадно-джазовые элементы, остроумно обыгрывая приёмы авангардного письма (допустим, оркестровая «какофония» в эпизоде разбитой посуды и вытолкнутого из кухни Гриши). В смысле «антиакадемизма» очень характерен открывающий оперу своего рода вернисаж персонажей: каждый из них выходит в маске и с ключевой для себя фразой – это напоминает цирковой парад-алле.

* * *

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.

Как известно, определённые особенности композиторского мышления XX века сказывались в затруднённом развитии вокальной музыки. Вот почему в этой области лишь отдельным композиторам удавалось добиться существенных результатов, которые находим, к примеру, в лучших произведениях Д.Шостаковича, Г.Свиридова, В.Гаврилина. 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 упоминавшийся в Очерке первом 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, добиваясь 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*.

Чтобы продемонстрировать широту диапазона вокальной лирики Е.Гохман тех лет, обратимся к двум очень разным по своей направленности циклам. Сразу же после окончания «Испанских мадригалов», которые открывали период творческой зрелости и самобытности стиля композитора, она пишет свой первый совершенно оригинальный вокальный цикл – **«Три вокальные миниатюры на стихи поэтов Возрождения»** (1976).

Его оригинальность начинается с избранного исполнительского состава: сопрано, флейта, фортепиано. Несомненна оригинальность и в редкой для современного искусства стилизации «под Ренессанс», поданной в тонкой и корректной её модернизации, что обеспечивает соответствие эпохе, обозначенной в названии. Наконец, очень своеобразно истолкование известного по музыкальной классике принци-

па «от мрака к свету». Своеобразие состоит в неуклонном и стремительном *crescendo* света и радости, и это отразилось в прямой, как стрела, смысловой траектории.

«Сонет» (стихи Ф.Петрарки) сопровождает неотвязный шлейф тягостно-томительных переживаний, связанных с утратой возлюбленной, что отдаёт уколами страдания и болезненной раздвоенности.

*И сам с собою пребывал в разлуке:
Сам – на земле, а думы – в облаках.*

Поддерживают только воспоминания о красоте, хотя и ушедшей в небытие, однако незабываемой.

*Я припадал к её стопам в стихах,
Сердечным жаром наполняя звуки.
Я пел о золотых её кудрях,
Я воспевал её глаза и руки.*

«Концона» (стихи Д.Боккаччо) отбрасывает бремя драматизма, переключая в плоскость наслаждения тем, что может дать жизнь. Восхищаться женской красотой, изливая свой восторг в серенаде любви, вслушиваться в шелест листвы и журчание воды, вдыхать ароматы цветов и восторгаться красками природы, удивляться трепету тёплого летнего воздуха и радужным бликам света, изумляться затейливым фиоритурам пернатых – сколько блаженства и упоения может подарить этот мир!

Ещё шаг в этом направлении, и в «Рондо» (стихи Х.Висенте) приходит чувство полной раскованности, когда можно позволить себе роскошь игривости, шутливого кокетства и насмешливого лукавства, чему в музыкальном решении отвечает весьма пикантное сопряжение французской пасторали времён Возрождения с бойкой, разбитной русской частушкой.

*А на свет и не родится
Тот, кто мне в мужья сгодится.
Мать, мне нечего стыдиться –
Я красна, как Божий свет.*

Рассмотренные миниатюры очень примечательны в отношении характерного для манеры Е.Гохман наполнения звуковой ткани дополняющими и расцветивающими мелодическими линиями. А в «Канцоне» для воссоздания пейзажной ауры совершенно уместно используется алеаторика (инструментальная импровизация по канве, заданной композитором).

* * *

Совершенно иной, чисто современный настрой присущ «**Лирической тетради**», написанной для меццо-сопрано и фортепиано (1982, существует также в редакции для голоса и камерного оркестра). И в сравнении с только что рассмотренным циклом драматургическая линия приобретает здесь прямо противоположную направленность, которая 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.

*Память о солнце в сердце слабеет,
Желтой трава.
Ветер снежинками ранними веет
Едва-едва.*

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

*Сразу стало тихо в доме,
Облетел последний мак.
Замерла я в долгой дрёме
И встречаю ранний мрак.*

*Плотно заперты ворота,
Вечер чёрен, вечер тих.
Где веселье, где забота,
Где ты, ласковый жених?*

И всё-таки, когда приходит полное понимание того, что беда ворвалась бесповоротно, начинается лихорадка души, не сдержать страшного 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.

*Взгляд твой милый растаял
В паровозном угаре,
Свет надежды растаял –
Это больно забыть.
В сердце скорбь нарастает,
Горечь в каждом ударе,
Я хочу, словно стая
Паровозов, завывать.*

*Убегает берёза,
Мысли рвутся обратно.
О, дорога большая!
Возвращусь ли сюда?
Ты моя ли, берёза?
И гремит многократно,
Голос мой заглушая:
Ни-ког-да! Ни-ког-да!*

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?

*Увозят милых корабли,
Уводит их дорога белая...
И стон стоит вдоль всей земли:
«Мой милый, что тебе я сделала?»*

*Жить приучил в самом огне,
сам бросил – в степь заледенелую!
Вот что **ты**, милый, сделал мне!
Мой милый, что тебе – **я** сделала?*

*Само – что дерево трясти! –
В срок яблоко спадает спелое...
– За всё, за всё меня прости,
Мой милый – что тебе я сделала!*

С точки зрения «коммуникабельности», о которой шла речь, в этом, финальном номере особенно ощутимо характерное для всей «Лирической тетради» желание автора синтезировать традиционные романсные формулы с интонационностью песенного стиля второй половины XX века.

Светлана Шлыкова (Саратов)

**Сонет ССХСII Франческо Петрарки
в цикле «Три вокальные миниатюры
на стихи поэтов Возрождения» Елены Гохман**

Творчество Елены Гохман лишний раз свидетельствует, что слово и музыка неразделимы. Композитор обращалась к литературным произведениям, причём как поэтическим, так и прозаическим, на протяжении всего творческого пути. Её камерные миниатюры отсылают к творческому наследию поэтов совершенно разных эпох и стилей: В.Жуковский, А.Апухтин, Ф.Тютчев, Р.Тагор, Ф.Гарсиа Лорка, А.Блок, М.Цветаева, А.Ахматова, И.Северянин, О.Мандельштам, А.Вознесенский и, конечно, поэты эпохи Возрождения.

В истории культуры не так много эпох, в которых именно поэзия была вершиной словесного искусства. Первой такой поэтической порой стало Возрождение, или Rinascimento, что в данном контексте звучит более уместно, начавшееся в Италии в XIV веке, а затем постепенно захватившее страны всей Западной Европы.

Цикл «Три вокальные миниатюры» для сопрано, флейты и фортепиано написан Е.Гохман на стихи поэтов Возрождения в 1976 году. Композитором были объединены в единый цикл стихи Ф.Петрарки, Д.Боккаччо и Х.Висенте, созданные в излюбленных жанрах возрожденческой поэзии: сонет, канцона и рондо. В данной статье остановимся на анализе стихотворения, выбранного для первой вокальной миниатюры, – сонета Франческо Петрарки «Я припадал к ее стопам в стихах...»

К сонетам и канцонам Петрарки неоднократно обращались композиторы, примеры музыкальной рецепции находим с XIV века и по XX век – в творчестве Якопо Болонского, Филиппа де Монте, Палестрины, Орландо Лассо, положившего на музыку 60 стихотворений поэта, Клаудио Монтеверди, Франца Шуберта, Ференца Листа, Нино Рота и других композиторов.

Елена Гохман положила на музыку не самый распространенный в среде музыкантов сонет, известно, что особенной популярностью

пользовалась завершающая «Книгу песен» канцона alla Vergine (№ 366 – «Vergine bella, che di sol vestita»), в которой поэт обращается к Богородице. Композитор обратилась к ССХСII сонету потому, что в его 14 строках аккумулированы тончайшие нюансы любовной лирики поэта, радость самоотверженной любви и горестные переживания об ушедшей в иной мир возлюбленной, духовные взлёты и смятение чувств, одиночество и превратности изменчивой судьбы.



Франческо Петрарка. Портрет работы Юстаса ван Гента

О жизни и творчестве Франческо Петрарки написано значительное количество исследований, приведём замечательное высказывание Н.Томашевского в предисловии к изданию трудов великого гуманиста: «Явление Петрарки огромно. Оно не покрывается даже самым высоким признанием его собственно литературных заслуг. Личность, поэт, мыслитель, ученый, фигура общественная в нем нераздельны. Вот уже более шестисот лет человечество чтит великого итальянца прежде всего за то, что он, пожалуй, как никто другой, способствовал наступлению новой эпохи открытия мира и человека, прозванной Возрождением» [3].

Уроженец города Ареццо Франческо Петрарка (1304–1374) был великим гуманистом и философом раннего Возрождения, но прежде всего Петрарка – родоначальник новой светской литературы и лири-

ки, первый из поэтов, увенчанный лавровым венком на Капитолийском холме в Риме. Некоторые исследователи полагают, что это событие, случившееся в 1341 году, и стало началом Ренессанса. «Книга песен» Франческо Петрарка, которую он сам, к слову, считал бездальней, надолго определила пути развития европейской лирики, став своего рода непререкаемым образцом. Петрарку считают создателем классического европейского сонета: 14 строк по два катрена и два терцета.

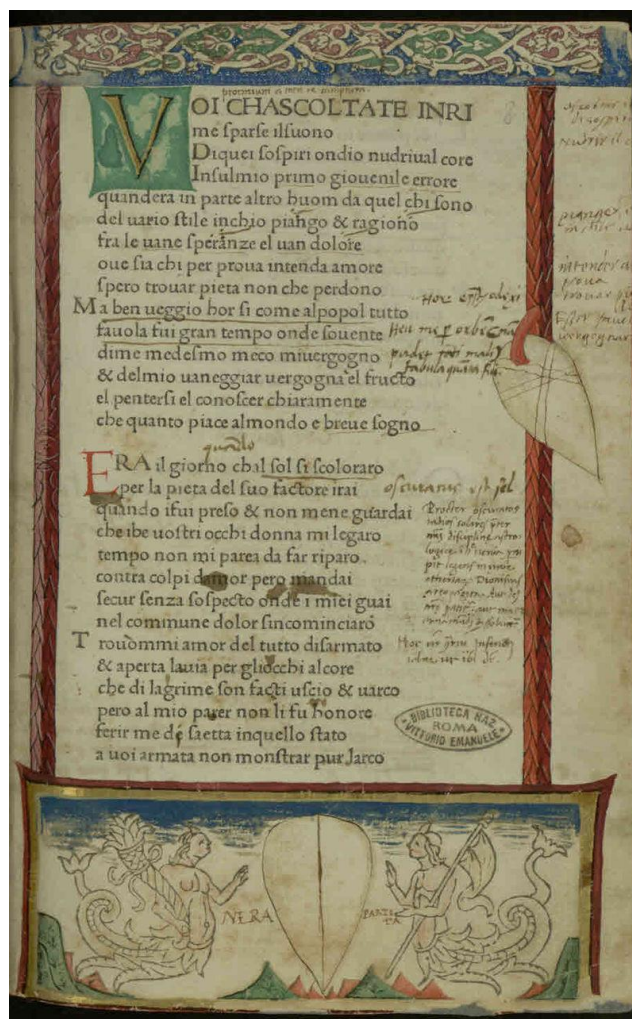
Времена Петрарки были смежны с рыцарской культурой, в которой почитание и восхваление дамы сердца были едва ли не главными в куртуазном кодексе. Поэтому творчество провансальских трубадуров оказало, безусловно, сильное влияние на поэзию Петрарки, равно как и поэтика «нового сладостного стиля», и, конечно, наследие Данте. Подкрепим данный тезис высказыванием Р.И.Хлодовского: «Данте-лирик, наряду с Чино да Пистойя, оказал на него серьезное влияние. Позже Петрарка подчеркивал свой разрыв со средневековой (а следовательно, и предвозрожденческой) литературой, но начало его поэтического творчества примыкало к традиции позднего “стильновизма”» [4].

Сонеты и канцоны из сборника «Канцоньере» носят исповедальный характер, обобщая личные переживания, которые в то же время обретают универсальную направленность. Ясность поэтической мысли, сквозной линией которой является любовь, достигается определённостью и точностью образов, чему способствует особая языковая гибкость и музыкальность, при которой текстовой единицей является не слово, а ритмически и интонационно организованная стихотворная строка.

В.Н.Распопин в своих исследованиях творчества поэта приводит свидетельство о любви к Лауре самого Петрарки: «Среди реликвий поэта, доживших до наших дней, есть семейный, доставшийся ему по наследству кодекс (рукописная книга с пергаментными листами, содержащая сочинения Вергилия, комментарии к ним и разного рода записи). На обороте первой страницы, собственноручно приклеенной Петраркой к обложке, имеется сокровенный автограф поэта – один из беспримерных документов человеческой души, где певец Лауры (видимо, на склоне дней) описал историю своей любви.

Вот этот краткий, но бездонный по глубине продуманности документ: «Лаура, известная своими добродетелями и долго прославляемая моими песнями, впервые предстала моим глазам на заре моей

юности, в лето Господне 1327, утром 6 апреля, в соборе святой Клары, в Авиньоне. И в том же городе, также в апреле и также шестого дня того же месяца, в те же утренние часы в году 1348 покинул мир этот луч света, когда я случайно был в Вероне, увы! о судьбе своей не ведая. Горестная весть через письмо моего Людовико настигла меня в Парме того же года утром 19 мая.



*Первая страница «Канцоньере»
в венецианской инкунабуле 1470 года*

Это непорочное и прекрасное тело было погребено в монастыре францисканцев в тот же день вечером. Душа ее, как о Сципионе Африканском говорит Сенека, возвратилась, в чем я уверен, на небо, откуда она и пришла. В память о скорбном событии, с каким-то горьким предчувствием, что не должно быть уже ничего, радующего меня в этой жизни, и что, после того как порваны эти крепчайшие сети, пора бежать из Вавилона, пишу об этом именно в том месте, которое часто стоит у меня перед глазами. И когда я взгляну на эти слова и вспомню быстро мчащиеся годы, мне будет легче, с Божьей помо-

щью, смелой и мужественной душой, покончить с тщетными заботами минувшего, с призрачными надеждами и с их неожиданным исходом» [1].

Посвящённые возлюбленной поэтические строфы собраны в единый свод «Сонеты и канцоны на жизнь и смерть мадонны Лауры», иначе «Книга песен» («Il Canzoniere»). Единый лирический цикл Петрарки позднее был разделен на две части «На жизнь Мадонны Лауры» I – CCLXIII и «На смерть Мадонны Лауры» – CCLXIV – CCCLXVI.

Таким образом, Il Canzoniere, Канцоньере (итал. «Песенник») – стихотворный сборник Петрарки, в котором поэт воспевает свою любовь к Лауре и свою скорбь по поводу утраты возлюбленной.

В XVI веке произошла своеобразная канонизация поэта, в европейской поэзии воплотившаяся в так называемый петраркизм – подражание его поэтической мысли и слогу. Начиная с 1501 года, когда стараниями кардинала Пьетро Бембо и типографщика Альдо Мануцио Ватиканский кодекс «Книги песен» был оттиражирован и стал доступен общественности, для многих поэтов творчество Петрарки стало служить образцом виртуозного владения словом. Следует заметить, что в России явления петраркизма, широко распространённого в Европе, по сути, не было и потому что переводить его стали значительно позже, и потому что итальянский язык не был популярен в России. Но, несмотря на это, Петрарка, безусловно, оставил значительный след в русской культуре и литературе, в анналах которой сохранилось огромное разнообразие переводов и вольных переложений его лирических произведений.

Первые русские переводы из Петрарки начали появляться еще в конце XVIII века, причём с французского языка, но особым успехом не пользовались. В начале XIX века, с расцветом сентиментализма, отношение к Петрарке в России резко изменилось. Тема страданий влюблённого как нельзя лучше соответствовала литературным пристрастиям эпохи. Г.Р.Державину было дано открыть русскую петраркиану в 1808 году переложением трёх сонетов, но его переводы были сделаны также по французскому образцу. Среди переложителей «певца Лоры» были И.И.Козлов, В.Л.Пушкин (дядя А.С.Пушкина) и С.Е.Раич. Поэтами Rinascimento, и в первую очередь Петраркой, был увлечён К.Н.Батюшков, через которого итальянский поэтический язык оказал влияние и на Пушкина, знавшего итальянский язык и познакомившегося с творчеством Петрарки «по сочине-

нию Женгенэ, сохранившемся в его библиотеке» [2, с. 124]. Известно, что Пушкин ценил Петрарку прежде всего как великого мастера любовной лирики, что и закрепил в «Евгении Онегине» лаконичным изречением – «язык Петрарки и любви».

А.С.Пушкин неоднократно упоминал имя Петрарки в своих произведениях, да и жанру сонета отдал долг, правда, написав всего три, из которых только один посвятил главной теме жанра – любви. Но этот сонет стоит десятков! «Мадонна» (1830) выдержана в традиционной итальянской поэтической форме, состоящей из 14 строк, образующих два четверостишия-катрена и два трёхстишия-терцета. Сквозь образ Мадонны, созвучный с образом любимой женщины, прочитывается прославленный лик Лауры. Впрочем, отдавая дань поэтическому мастерству Петрарки, поэт в письме к младшему брату Л.С.Пушкину (от 25 августа, 1823 г.) признаётся, что «роль Петрарки мне не по нутру».

Интерес к Петрарке возродился в эпоху Серебряного века, недаром прозванную Н.Бердяевым «эпохой возрождения» русской культуры. Выдающиеся русские поэты-символисты – Дмитрий Мережковский, Валерий Брюсов, Вячеслав Иванов – обратились к его творчеству не только как переводчики, но и стилизаторы итальянского сонета²⁹. В советское время переложением лирического наследия Петрарки занимались А.Эфрос, а затем Е.Солонович, А. Эшпель, А.Ревич и другие. Елена Гохман выбрала для композиции сонет в переводе Е.Солоновича³⁰.

Вот что пишет Н.Томашевский об истории появления этого величайшего памятника любви: «Стихи на итальянском языке (или в просторечии “вольгаре”) Петрарка начал писать смолоду, не придавая им серьезного значения. В пору работы над собранием своих латинских посланий, прозаических писем и началом работы над будущей “Книгой песен” часть своих итальянских стихотворений Петрарка уничтожил, о чем он сообщает в письме 1350 года.

²⁹ Например, В.Брюсов «Канцона к Даме», Вяч.Иванов «Канцона I».

³⁰ Переводчик с итальянского, Евгений Михайлович Солонович родился в 1933 г. Переводил классическую и современную итальянскую поэзию (Данте, Петрарка, Ариосто, Тассо, Монтале, Джузеппе Джоакино Белли, стихи Умберто Сабы, Джузеппе Унгаретти, Эудженио Монтале, Марио Луци и других классиков итальянской поэзии XX в.). Профессор Литературного института имени А.М.Горького, почетный доктор Сиенского университета. Командор ордена Звезды итальянской солидарности, лауреат Государственной премии Италии в области художественного перевода (1996), премии Монтале (1983), премии «Монделло» (2010) и ряда других итальянских литературных премий. В России удостоен премии «Иллюминатор» (2001), премии журнала «Октябрь» (2009), премий «Венец» и «Мастер».

Первую попытку собрать лучшее из своей итальянской лирики Петрарка предпринял в 1336–1338 годах, переписав двадцать пять стихотворений в свод так называемых “набросков” (*Regum vulgarium fragmenta*). В 1342–1347 годах Петрарка не просто переписал их в новый свод, но и придал им определенный порядок, оставив место для других, ранее написанных им стихотворений, подлежащих пересмотру. В сущности, это и была первая редакция будущей “Книги песен”, целиком подчиненная теме возвышенной любви и жажды поэтического бессмертия.

Вторая редакция осуществлена Петраркой между 1347 и 1350 годами. В ней намечается углубление религиозных мотивов, связанных с размышлениями о смерти, о суетности жизни. Кроме того, тут впервые появляется разделение сборника на две части: “На жизнь Мадонны Лауры” (начиная с сонета I, как и в окончательной редакции) и “На смерть Мадонны Лауры” (начиная с канцоны CCLXIV, что также соответствует окончательной редакции). Вторая часть еще ничтожно мала по сравнению с первой.

Третья редакция (1359–1362) включает уже 215 стихотворений, из которых 174 составляют первую часть и 41 вторую. Затем следует еще несколько редакций.

Седьмая редакция, близкая к окончательной, которую автор отправил Пандольфо Малатеста в январе 1373 года, насчитывает уже 366 стихотворений (263 и 103 соответственно частям). Восьмая редакция – 1373 год и, наконец, дополнение к рукописи, посланное тому же Малатеста в 1373–1374 годы.

Девятую, окончательную, редакцию содержит так называемый Ватиканский кодекс под номером 3195, частично автографический. По этому Ватиканскому кодексу, опубликованному фототипическим способом в 1905 году, осуществляются все новейшие критические издания» [3].

Итак, «Канцоньере» Петрарка дописывал, пополнял и дорабатывал всю жизнь. Девятая, последняя редакция вобрала в итоге 366 стихотворений; из них – 317 сонетов, 29 канцон, 9 секстин, 7 баллат, 4 мадригала составляют эту поэтическую исповедь, которая сделала его имя бессмертным.



*Рукопись «Канцоньере»
из флорентийского собрания сочинений Петрарки
(на странице – канцона «Voi che ascoltate in rime sparse il suono»)
2-я пол. XV в. Испанская национальная библиотека,
сигнатура Vitr. 22/1*

Безусловно, в мировом культурном пространстве задолго до Петрарки был сгенерирован культовый персонифицированный женский идеальный образ. Пример можем найти ещё в ветхозаветных временах, в книге «Песнь песней» Соломона, которая прочитывается как история любви царя Соломона и девушки Суламиты. Рассмотрим вектор преломления интерпретационных поисков воплощения феминного образа, обращаясь к более близким к Петрарке временам. Выстраивается следующий алгоритм создания образа воспеваемой и почитаемой возлюбленной.

– Традиция трубадуров и труверов с их куртуазным кодексом поклонения и служения прекрасной Донне, даме сердца воспевают радость беззаветной, но одновременно и чувственной любви.

– Сицилийская поэтическая школа, яркий представитель – Гвигтоне д'Ареццо, у которого Мадонна представляла верх совершенства, но не была конкретной, реальной, земной женщиной, любовь к ней походила на культовое поклонение. Мариолатрия в традициях этого направления прославляла в строках земной страсти Мадонну, призывая к отречению от плотского греха.

– Новый сладостный стиль (*Dolce stil novo*) – Гвидо Кавальканти, Гвидо Гвиницелли. Любовные переживания лирического героя приобретают у поэтов возникшего в Италии в XIII веке «Нового сладостного стиля» более усложнённый и утончённый характер в сравнении с куртуазной поэзией трубадуров и труверов.

Стильновисты воспевали возвышенную любовь к Даме, черты которой сближали её с Девой Марией. Характеризуется своеобразным разрешением центральной проблемы средневековой лирики – взаимоотношение земной и небесной любви – через сложную символику образов, соединение эпитетов светской и религиозной лирики, глубины и искренности лирической эмоции. Впервые появляется имя, пока ещё аллегорическое: Примавера – Весна. Этот символ воскрешения природы претворяется в доступное чувственному восприятию воплощение и откровение божества. Поклоняясь в ней божественной сущности, поэт поклоняется самому Богу. Так освящается любовь к женщине – земная любовь сливается с любовью небесной. Ещё один яркий представитель любовной лирики, созданной в традициях школы «дольче стиль ново», Чино да Пистойя любовную лирику посвятил женщине под никнеймом Сельваджа.

– Данте через любовные переживания творил новое понимание жизни, саму новую жизнь – *Vita Nova*. Сборник «Новая жизнь» (1292–1293) Данте посвящена Беатриче, реальной женщине, образ которой поэт соотносит с трансцендентным миром, её смерть – это космическая катастрофа. В данном цикле любовь к земной женщине перерастает в религиозное чувство, обожествление возлюбленной Данте – образец куртуазии, сочетающий чувственную и молитвенную любовь к женщине. Но это восторженное и одухотворённое чувство не мешает Данте в русле готической динамики предвозрожденческого комического стиля создавать стихи о Каменной даме, адресат которых – Пьетра – описывается в негативных, заниженных тонах.

– У Петрарки земная любовь, даже будучи неразделенной, порождает не только печаль, но и радостное чувство, потому что одухотворённая влюбленность облагораживает жизнь, позволяет человеку полнее осознать себя, собственную ценность, даёт возможность почувствовать себя новым человеком. Красота любимой женщины – это по-ренессансному естественная красота мира. Чувство любви к Лауре перерастает в радостное приятие земного, которое нередко отвергалось и высмеивалось официальным Средневековьем. В «Книге песен» запечатлено разнообразие душевных переживаний поэта. Любовь к Лауре словно зеркало отражала сложный и многогранный мир её певца. Здесь Петрарка эстетизирует свои страдания, преломляя их через извечные темы искусства – смерти и любви.

– Новое претворение образа воспеваемой дамы находим в рубежную эпоху Серебряного века в России, которая выдвинула биполярное отношение к женщине. *Fin de siècle* актуализирует демонический образ женщины, ставший символом декаданса, тревожных перемен, эмблематическим выражением бинарной оппозиции любви–смерти, несущей любовь губительную и роковую, и, одновременно, создаёт прямо противоположный аллегорически-обобщённый неземной образ высокой любви к женщине. Вл.Соловьёв в поэме «Три свидания» (1898), вслед за ним А.Блок в «Стихах о Прекрасной Даме» (1901–1902) воплощают эсхатологический миф о Софии, премудрости Божьей и Вечной Женственности, который поможет открыть сокровенные тайны мира, соединить человека с небесным божеством.

* * *

Анализируемый сонет ССХСII или 292 «*Gli occhi di ch'io parlai sí caldamente...*»/«Я припадал к её стопам в стихах...» входит во вторую часть цикла «На смерть Мадонны Лауры». Написан классическим итальянским одиннадцатисложником, отличается двучастным делением на начальное восьмистишие (октаву) с соблюдением излюбленной Петраркой схемы рифм *abba abba* и заключительное шестистишие (секстет) с рифмовкой *cde dce*.

Первый катрен:

Я припадал к её стопам в стихах,
Сердечным жаром наполняя звуки,
И сам с собою пребывал в разлуке:
Сам – на земле, а думы – в облаках.

Уже в инципите «Я припадал к её стопам в стихах» раскрывается платоническое, возвышенное отношение поэта к возлюбленной. Это подчёркивается применением инверсии; после начальной фразы «Я припадал к её стопам», рисующей в воображении читающего весьма фривольные отношения, поэт словно делает небольшую паузу, как в последней строке, чтобы произнести конечное – «в стихах». Такой инверсивный строй строки призван подчеркнуть целомудренное отношение к предмету обожания.

Архитектоника первого катрена усилена в последней строке приёмом антитезы, чрезвычайно популярной стилистической фигурой в поэзии ещё со времён Средневековья. Играя контрастами, поэт прибегает к противоположению: «Сам – на земле, а думы – в облаках», заостряя внимание на смятении чувств влюблённого.

Второй катрен:

Я пел о золотых её кудрях,
Я воспевал её глаза и руки,
Блаженством райским почитая муки,
И вот теперь она – холодный прах.

Здесь отчётливо слышны отголоски традиции средневековой культуры с её пристрастием к определённым штампам, клише или топосам, набору цветовой палитры, к которой обращались поэты для создания того или иного образа.

Петрарка прибегает к лексическому топосу, для которого характерны так называемые постоянные эпитеты, принятые для описания персонажей. В данном случае – волосы возлюбленной должны быть всегда золотыми: «Я пел о золотых её кудрях...» В структуре традиционных топосов экспрессия золотого цвета передавала не столько конкретный цветовой признак волос или других деталей портрета, сколько общее впечатление сияющей, божественной красоты.

В других стихах Петрарка обыгрывал имя возлюбленной в сочетании с темой золота: l'aucea, но, кроме этого, и лавра – lauro, ветра, ауры – l'aura, времени – l'ora. Такое использование сенхала (senhal), своеобразной риторической фигуры, завуалировавшей имя дамы сердца, зародилось в традиции трубадуров и от них перешло к итальянской возрожденческой поэзии, впоследствии перешагнув пространственные и временные границы: царице всех услад, сладкий

враг, примавера (весна), мимолётное виденье, гений чистой красоты, София премудрость Божья, прекрасная дама, снежная маска, незнакомка, «невеста-весна» Сольвейг и т.д.

Мотив портрета возлюбленной часто встречается в любовной лирике, и у Петрарки есть множество сонетов на эту тему, в одном из которых он прославляет сиенского живописца Симоне Мартине за божественное изображение Лауры.

В данном четверостишии поэт лёгким абрисом касается изображения любимой – «Я пел о золотых её кудрях,/Я воспевал её глаза и руки». При этом само описание целомудренно: волосы, глаза и руки – вот, собственно, и всё, что прорисовывается в портрете, полунамёками отражающем чистоту женского начала, стоящего над суетным и пошлым миром.

Рисуя портрет с помощью слов, а не кисти, Петрарка достигает огромного мастерства минималистическими приёмами: при ограниченной цветовой палитре и невинном упоминании о глазах и руках создаёт практически бестелесный, безупречный образ Лауры. Неудивительно, что в диалоге «Портреты» (1524) Джанджорджо Триссино, говоря о принципах словесного изображения женской красоты, пальму первенства в этом вопросе отдаёт именно Петрарке.

Такой портрет, традиционно описывающий волосы, глаза и руки, мало походил на описание реальной женщины, это идеальный возвышенный образ бестелесного божества, подчёркивающий главную доминанту средневековья – духовную нетленную красоту, дарованную Всевышним. Лаура – реальная женщина и в то же время – символ возвышенных понятий, идеальный образ высшего духовного совершенства.

Во втором катрене бинарная оппозиция любовь и смерть усилена метафорическим противопоставлением – «золотых кудрях/холодный прах». Кольцевая рифмовка первой и четвёртой строф акцентирует кульминационный накал: «Я пел о золотых её кудрях» – сколько тепла и жизни в этой строке, но рифмуется она с резко контрастной: «И вот теперь она – холодный прах». Диаметральные противоположные рифмы усиливают восприятие горестной утраты.

Этому способствует и передающее напряжённую смену действия массивное нанизывание однородных глаголов и деепричастий в первых двух четверостишиях: «припадал, пребывал, наполняя, пел, воспевал, почитая», в последних строфах заменяемых эллипсисом: «сам – на земле, думы – в облаках», «она – холодный прах».

Сжатость последних строк и достигаемый этим резкий спад динамичной речи подчёркивает трагическое мировосприятие поэта. Приём эллипсиса словно останавливает движение, после смерти Лауры движение жизни прерывает свой ход.

И в следующих строфах мы видим только один глагол и деепричастие – действие, движение угасает, истаивает, чтобы совсем прекратиться в заключительном терцете.

Первый терцет:

А я без маяка, в скорлупке сирой
Сквозь шторм, который для меня не внове,
Плыву по жизни, правя наугад.

Трёхстишие показывает героя, выбитого смертью возлюбленной из привычного мира, в штормовом море «в сирой скорлупке». Предложение перенасыщено иносказанием, аллегорическими образами, символикой, что указывает на ещё не до конца преодоленное влияние готической эпохи. Набор символов закреплён в развёрнутой метафоре, имеющей устойчивую культурную традицию. Такие значимые культурные коды, как маяк – скорлупка-лодка – шторм, сконцентрированные в сжатом трёхстишии, подобраны автором для описания душевного разлада лирического героя, потерявшего любимую.

Образ человека, плывущего по житейскому морю, полному невзгод, потрясений и потерь – весьма устойчивый мотив поэзии, неразрывно связанный с духовными переживаниями и поиском нового пути. Налетевший шторм, буря или ураган символизируют об изменчивости судьбы, противоречиях жизни и преодолении утраты.

Скорлупка сирая – лодка в иерархии и светских, и церковных символов занимает важное место. Понятие о лодке, корабле, паруснике известно с глубокой древности, в мифологических представлениях – это средство достижения иных миров, жизненной цели и, одновременно, духовного восхождения, возрождения, достигаемых путём преодоления. Этот сакральный символ путешествия по волнам жизни закрепил Св.Августин: «Жизнь в этом мире подобна бушующему морю, по которому мы должны вести наш корабль в гавань».

Шторм, буря выступают универсальной метафорой, внедряющей в искусство разгул природной стихии, который можно сравнить с ударами судьбы. Будучи антонимичен блаженному созерцанию и воспеванию возлюбленной, тихому покою, в котором пребывал поэт,

шторм наделяется сакральным статусом разрушения, хаоса. Эти стихии сильнее человека, но преодолев их, герой получит интенцию к последующему новому созиданию, к новой жизни.

Маяк – эмблема верного пути и надежды, безопасности в штормовом море. В символическом реестре за маяком закреплена положительная характеристика, он выступает спасителем, освещающим путь к дому, но есть у него и негативный аспект, означающий одиночество, расставание. Именно такой мотив прочитывается в первом терцете; оставшись без возлюбленной, поэт утратил путеводный свет маяка, потерял путь, смысл и надежду, и судьба его неопределённая.

Спустя два столетия, на закате Возрождения, Шекспир в сонете № 116 канонизирует символическую триаду Петрарки филигранно отточенной фразировкой: «Любовь – над бурей поднятый маяк, / Не меркнувший во мраке и тумане».

Второй терцет:

Да оборвется здесь на полуслове
Любовный стих! Певец устал, и лира
Настроена на самый скорбный лад.

Анафорический акцент личного местоимения «Я», исповедально акцентированный в обоих катренах и первом терцете, резко обрывается в финальном трёхстишии, и Петрарка абстрагировано, в третьем лице говорит об уставшем певце, печаль которого порождена осознанием потери возлюбленной и того факта, что жизнь хрупка и преходяща. Используя систему метафор, эмблем и аллегорий, Петрарка создал высоко поэтические образы, обладающие огромной суггестивностью, заставляющие воображение читателя интенсивно работать, вызывая яркие эмоциональные переживания.

Итак, проанализировав сонет, мы видим, что именно образ женщины стал одним из важнейших символом гуманизма и секуляризации западноевропейской культуры. Утвердив красоту мира и Бога в Лауре и в своей любви к ней, Петрарка утверждает любовь к жизни, ко всему земному. Герой вышел за пределы средневековых идей, он научился ценить природу, человека и земную любовь. И эта художественная пластичность нового человека нового времени меняет векторную направленность поэтики средневековья.

Элементы оппозиционности к церковно-аскетической доктрине зарождались ещё в песнях любви трубадуров и труверов, с их курту-

азным преклонением и воспеванием дамы сердца, и постепенно разрушали аскетическое целомудрие Средневековья, но всё же поэтические заветы его были ещё сильны во времена Петрарки. Средневековая куртуазная поэтика, а вслед за ней и певцы Нового сладостного стиля идеализировали женский образ, в чертах которого превалировал отблеск божественной красоты. Их любовь – это духовный порыв, стремление к высшему благу, за которым виделся Бог. Дама сердца, Донна являлась Его сублимацией, живой иконой. И у Данте красота, прежде чем целиком и полностью стать атрибутом Беатриче, была красотой Бога. И только у Петрарки она изначально принадлежит женщине – его возлюбленной Лауре. Но всё же и у него любовь эта сублимированная, возвышенная, платоническая. Это высокая страсть, причащающая любящего к ценностям высшего порядка.

Любовь для Петрарки – проявление человечности в человеке, символ его одновременно радостной и трагической внутренней жизни. Традиционная тема любви и смерти приобретает у поэта новое звучание, в своём трагизме поэтического прозрения заявляющего, что смерть не ведёт к гибели любви.

Утвердив красоту мира и чувство любви к Лауре, «Канцоньере» постепенно перерастает в утверждение чувства любви к жизни, ко всему земному. Но земная жизнь и земная любовь – не только радость, это гораздо чаще печаль, но вместе они и создают гармонию жизни, а на страницах книги – удивительную, высочайшую художественную пластичность образа прекрасной дамы – недостижимого, таинственного, полного неразгаданной тайны.

Литература

1. Распопин В.Н. Франческо Петрарка. Эпоха Ренессанса. Италия. Лекции по истории зарубежной литературы <http://www.den-za-dnem.ru/page.php?article=1795>
2. Розанов М.Н. Пушкин и Петрарка // Московский пушкинист: статьи и материалы/ под ред. М.А. Цявловского. М.: Изд-во «Федерация», 1930. 154 с.
3. Томашевский Н.Б. Франческо Петрарка. // Франческо Петрарка. Лирика. Автобиографическая проза. М., «Правда», 1989.
4. Хлодовский Р.И. Франческо Петрарка и гуманизм треченто. (История всемирной литературы). Т. 3. М., 1985. С. 68–77.

**Об интерпретационно-художественном аспекте
вокалиста и концертмейстера в вокальном цикле
Е.В.Гохман «Лирическая тетрадь»**

Елена Владимировна Гохман – уникальная личность, композитор, педагог. Камерно-вокальное искусство композитора – неотъемлемая часть ее творческого наследия. Вокальный цикл «Лирическая тетрадь» занимают особое место в творчестве композитора. Этот цикл написан на слова известных поэтесс «серебряного века» – А.Ахматовой, С.Нерис, М.Цветаевой. Биографии и творчество этих авторов поражают своим драматизмом и переживаниями.

Романсы Е.В.Гохман несут в себе сложную концепцию восприятия психологического драматизма. Обращение к текстам поэтов-символистов, а поэтессы вокального цикла «Лирическая тетрадь» были очень близки по духу и мировоззренческим тенденциям литературно-художественного направления того времени, было не случайным. Композитор также была увлечена этими тенденциями. Выразительно-художественное родство поэтических текстов, избранных композитором, априори были предвосхищены присутствием им общей мировоззренческой акцентуацией, соответствующей образно-символистским мироощущениям их авторов. Разветвленная гамма образов и связанные с ними эмоциональные состояния раскрываются в художественном замысле композитора сквозь призму настроения одиночества, порыва и призыва в никуда. Эта эмоциональная настроенность отражается в художественном мировоззрении композитора.

Характерным для вокального цикла «Лирическая тетрадь» Е.В.Гохман является эмоциональная открытость, шаткость, неуловимость эмоционального состояния, преобладание образов беспокойных, призрачных и болезненно-заостренных. Мелодика вокальной партии лишена широты развертывания и гибкой пластики, становится структурно-разомкнутой, короткой по дыханию.

Вокалисту необходимо иметь немалое профессиональное мастерство для передачи интонационно сложной, ломкой, графической мелодии, которая может меняться от сухой речитации к насыщенной патетике и драматически обостренной экспрессии. Все это является причиной того, что вокальный цикл «Лирическая тетрадь» чрезвычайно сложен для исполнения. Заметная усложненность вокального изложения определяет также и функционально-ролевое переосмысление фортепианной партии, образный диапазон которой в рассматриваемом цикле чрезвычайно объемный и разветвленный.

Сложность фортепианного сопровождения подчеркивается также семантической поливариантностью фактурного изложения, которое по своей драматургической масштабности не уступает фактурной архитектонике сюжетно-развернутых оперных сцен. Такое, на первый взгляд, несколько гиперболизированное сравнение отнюдь не является преувеличением. В целесообразности его применения убеждает наличие в вокальном цикле «Лирическая тетрадь» автономной системы элементов линейно-полифонического и аккордово-гармонического интонирования, которые, впрочем, и обуславливают разноплановое расширение клавиатурного пространства. Выражая содержание символистской поэзии, эта система воспроизводит различные аспекты индивидуально-психологических состояний человеческой личности – от пейзажной изобразительности и медитативной отстраненности к сильным, почти демоническим переживаниям.

Это лишний раз подтверждает, что пианист должен обладать неординарным исполнительским даром, чтобы передать всю изобразительную многогранность своей партии, яркость и невероятную цветовую красочность вокальной драматургии, положенной в основу художественного замысла композитора.

Пианисту-концертмейстеру, который работает над исполнением вокального цикла «Лирическая тетрадь» очень важно осознать направления жанрово-стилевых преобразований, которые представлены в номерах вокального цикла в виде набора определенных семантических формул.

В «Колыбельной» на стихи А.Ахматовой автор использует образ традиционной детской песни. Композитор своим лиризмом, символом колыбельной пытается смягчить напряженность, драму, безысходность. Тональные отклонения, смена размера и неразре-

шенность в последнем аккорде. Присутствие семантики, местами речитатив, смена настроения, конфликтность между поэтическим образом и мелодикой делают это произведение сложным для исполнения как вокалисту, так и концертмейстеру.

«Гальярда» на стихи А.Ахматовой, где веселый танцевальный жанр напоминает о себе только в ритмической структуре. Мы наблюдаем боль и разочарование героини. Достичь должной внутренней накаленной атмосферы, приспособиться к смене размеров, передать напряженность слова и при этом казаться быть в состоянии танца, ведь это гальярда – все это требует высокого профессионального исполнительского мастерства.

«Романс» на стихи А.Ахматовой – демонстрирует «пониженную» тональность, колыбельный аккомпанемент, эмоциональный призыв, который олицетворяет кульминационное развитие романса «Воскресни!» – именно эти жанровые признаки (точнее, жанрово-семантические формулы) формируют исполнительские решения и определяют интонационные и эмоциональные акценты при исполнении и донесения их до слушателя.

«Экспромт» на стихи С.Нерис – обращает на себя внимание диалог голоса и рояля. Достижение нужного художественного образа зависит от профессионализма вокалиста и концертмейстера.

«Баркарола» на стихи М.Цветаевой – последний номер вокального цикла «Лирическая тетрадь». Мерное движение, которое помогает раздумью, беседе в состоянии одиночества и покинутости. Тема потерянного образа, неразделенных чувств, депрессии и безысходности проходит через весь вокальный цикл «Лирическая тетрадь». Вокалисту и концертмейстеру, при исполнении этого вокального цикла нужно понять и отобразить весь сложный комплекс психологических состояний: от экзальтации, драматического подъема к замиранию чувств, ностальгии, одиночеству и тишине, сквозь которую отчаянно пытается пробиться человеческий голос.

Подытоживая данную публикацию, есть основания утверждать, что исторически сложившийся диалог композитора и исполнителей в сфере камерно-вокальной музыки всегда был основой обогащения творческих поисков музыкантов.

Фортепианный аккомпанемент в вокальном цикле Е.В.Гохман «Лирическая тетрадь» включает в себя мощный эмоционально-смысловой и образно-поэтический спектр исполни-

тельских возможностей, направленных на выявление эстетического потенциала исполняемых произведений, объединяя задачи вокалиста и концертмейстера в единое и гармонично-сбалансированное художественное целое.

Говоря об интерпретационно-художественном аспекте данного вокального цикла, необходимо всесторонне понимать особенность каждого произведения и его интуитивно-эмоциональное восприятие, которое предполагает творческое взаимодействие каждого из элементов «Лирической тетради» в рамках общей музыкально-образной архитектоники.

Исходя из этого, исполнительская эмпатия является профессиональным свойством, которое необходимо при исполнении вокального цикла «Лирическая тетрадь» Е.В.Гохман, ведь в некоторых случаях оптимальная художественная интерпретация данного цикла предусматривает лидирующую (в ансамбле с вокалистом) функцию концертмейстера.

Для полноценного исполнения вокального цикла концертмейстеру необходимо понимать глубинные связи музыки и слова. Без осознания художественно-семантических связей интерпретация высокохудожественных произведений невозможна. Почти каждый элемент поэтического текста, который стал основой для вокального произведения, предусматривает собственную музыкальную сублимацию, которая характеризует переход образно-поэтической субстанции из одного состояния в другое.

Приведенные рассуждения убедительно свидетельствуют, что главное в работе вокалиста и концертмейстера над камерно-вокальным произведением – почувствовать сущность и содержание музыкальной интонации и окунуться в логику музыкального развития. Только в этом случае возможен творческий синтез искусства вокалиста и пианиста-концертмейстера при исполнении вокального цикла «Лирическая тетрадь», который создает новый формообразующий тип – вокально-фортепианный дуэт.

Наталья Королевская (Саратов)

**Прочтение поэзии Марины Цветаевой
в вокальном цикле «Бессонница»**

*А тёмные восторги расставанья,
А пепел грёз и боль свиданий – нам...*

М. Волошин

Творчество Елены Гохман неразрывно связано со словом. Поэтическое или прозаическое, предназначенное для певца-солиста или распетое в хоровом многоголосии, оно определяет круг жанров, концептуально значимых для её творчества – здесь формировался стиль и наиболее полно выразилось мироощущение. Это вокальный цикл и вокально-симфоническая фреска – камерный и монументальный варианты музыкально-поэтического синтеза; это опера – жанр, который от рождения наделён «даром речи», и «великий немой» музыкального искусства – балет, исконно бессловесный жанр, но у Е.Гохман и он начинает «говорить», озвученный словом.

В необозримом просторе литературно-поэтических миров композитора – широкий кругозор поэтических интересов со множеством освящённых её Музой заповедных уголков художественного слова: поэзия Р.Тагора, Н.Хикмета, Ф.Гарсиа Лорки, С.Нерис, В.Жуковского, Ф.Тютчева, А.Апухтина, Н.Асеева, И.Северянина, А.Блока, А.Ахматовой, О.Мандельштама, М.Светлова, А.Вознесенского, поэтов Возрождения и русских пролетарских поэтов. Но есть у Е.Гохман и своя «обжитая планида», представленная прозой А.Чехова и поэзией М.Цветаевой. А неоднократное обращение к одному и тому же источнику вдохновения говорит об особом к нему отношении, за которым, осмелимся предположить, скрывается «сродство душ».

Как складываются отношения слова и музыки в условиях такого «сродства»? Насколько применима к нему концепция словесного центризма, традиционно рассматривающая музыкально-поэтический синтез как результат наслоения музыки на словесную «опору»? Насколько адекватны ему тезисы «проникновения в характер стиля

поэтического первоисточника и отражения его в музыке» [1, 80], интерпретации поэтического источника и его «перевода» на язык музыки, насколько актуальна оценка вокального сочинения с позиции «прочтения»?

«Сродство» художественных натур композитора и поэта в вокальном жанре – неординарный и редкий случай, а потому исследование точек соприкосновения слова и музыки в таком «сцеплении» творческих миров представляет особый интерес.

Е.Гохман обращалась к поэзии М.Цветаевой в четырех вокальных циклах, написанных один за другим. Это «Бессонница» (1988), «Благовещение» (1990), «Три посвящения» (1991), которым предшествовала «Лирическая тетрадь» (1982). Но безраздельно «цветаевский» цикл – самый первый в этом ряду (в трёх других поэтический голос Цветаевой переплетается с голосами других поэтов). К нему и обращено будет наше внимание.

Произведение Е.Гохман объединяет стихотворения, связанные общей темой, вынесенной в название цикла. Его основой послужили три номера (девятый, одиннадцатый и пятнадцатый) из одноимённого цикла М.Цветаевой, а также тексты из «ахматовского», «блоковского», «жуановского» циклов и отдельные стихотворения – все они относятся к раннему периоду творчества поэта. «Собирательная» направленность, расширяющая границы цветаевской «Бессонницы» до значения лейттемы раннего творчества поэта, акцентирует в главном образе цикла его эзотерический смысл – бытие в некоем «пограничном» состоянии (не явь и не сон, а где-то «между»). Эта «бессонность», «межпланетарность» в пространстве человеческих миров обретает значение метафоры предельного одиночества, когда рядом – только собственные мысли и чувства, причиняющие неотступную боль. Существование на грани бытия и небытия создаёт свой особый, эмоционально насыщенный микроклимат, в котором все чувства и ощущения предельно обнажены и обострены – настолько, что обретают «плоть» и предстают в лицах, являясь подобно призракам ночи (Дон Жуан и Донна Анна).

Если подбор стихов осуществлялся, повинувшись ауре поэта, то драматургическая организация стихотворений выходит из-под её влияния, образуя совсем иной, самостоятельный ряд. В новом контексте рождается лирический герой, который переживает все фазы драматургически заданного бытия – композитор по своему драматургическому «сценарию» формирует порядок стихотворений в

цикле, подчиняя этот новый ряд своим собственным художественным задачам.

В основе «сюжета» – любовный «треугольник» (она, он и соперница). Однако портреты намечены контурно – лица различимы только для главной героини, обращающейся к незримым оппонентам, что наделяет высказывание чертами монолога, а «треугольник» обрисовывает исходную ситуацию монодрамы. В итоге перед нами отчётливо вырисовывается лишь облик главной героини цикла – портрет, отражённый в образах её переживаний. «Сюжет» приобретает лирический профиль и разворачивается как ряд состояний в процессе напряжённой борьбы героини с самой собой, приводящей в итоге к полному самоотречению.

Уже на этапе организации текстового материала обнаруживается двойственность отношений поэта и композитора: в одной точке наблюдается приближение тезауруса композитора к миру поэта (подбор материала), в другой – его отдаление (драматургическая организация текста). В новом контексте возникают не только качественно иные связи, объединяющие в одно целое стихотворения, существующие в творчестве поэта независимо друг от друга, но происходит «размагничивание» имманентных отношений. Именные стихотворения – поэтические обращения Марины Цветаевой к Анне Ахматовой и Александру Блоку – переадресовываются в произведении Елены Гохман, становясь посланиями к герою вокального цикла: стихотворения-иконы «покрываются» новым слоем «иконописи», принадлежащей уже другому художнику.

Текстовая драматургия предстаёт как «произведение», рождённое в сфере тезауруса композитора, «использующего» стихи для реализации нового художественного «задания». Однако, «уходя» от Цветаевой, Гохман в итоге «приходит» к поэту как к последнему чертогу музыкально-поэтической концепции – драматургический вектор цикла воспроизводит «сюжет» одного из стихотворений М.Цветаевой («Вчера ещё в глаза глядел...» из цикла «Две песни»), укладывающийся в том же, заполненном криком боли и отчаяния, пространстве между Жизнью и Смертью. Выстраивая сюжетный ряд вокального цикла как некий индивидуальный проект, Е.Гохман, как это ни парадоксально, мыслит по-цветаевски, «сродственно» поэту, убеждая в подлинной возможности такого «сродства» независимых поэтических натур.

Посмотрим теперь, как складываются отношения поэта и композитора на уровне взаимодействия слова и музыки.

Необходимо отметить бережное, даже благоговейное отношение Е.Гохман к поэтическому тексту, что сказывается в преобладании декламационного типа мелодики, сочетающего песенность с силлабичностью, в пределах которого сохраняется самоценность каждого слова. Аналогичную роль выполняет паузирование, разбивающее строку на отдельные синтагмы (№ 4 «В лоб целовать», № 6 «Откуда такая нежность?», № 9 «Вот опять окно», № 10 «Живу, не видя дня»), приём *sprechstimme* (№ 8 «Где-то в ночи», № 9 «Вот опять окно»), повторы фраз (№ 9: «Может, сотни свеч, // Может три свечи...»; № 10: «Число и век...» и др.).

При столь значительном внимании к поэтическому слову особенно заметными становятся моменты интонационно-ритмической трансформации поэтического источника, связанные с выделением главных слов как бы поверх текста, «курсивом».

Роль подобных знаков, выделяющих «главные» слова и создающих музыкальные акценты в поэтическом тексте, актуализирующих момент композиторского прочтения стихотворений, выполняют разнообразными факторы:

- ритмическая переакцентировка – например, в № 1 это слова «давит» («вспоминанье слишком давит плечи»), «и в раю» («я о земном заплачу и в раю»), «беспокойно» («я буду беспокойно ловить твой взор»), в № 14 в первой строке «Новый год – я встретила – одна» ритмически выделяется каждая из трёх составляющих её смысловых синтагм – одиночество в Новый год воспринимается как предел покинутости и заброшенности;

- распевы, встречающиеся не так часто и тем самым привлекающие к себе внимание – например, в № 14 это слова «проклятой» («А крылатая была проклятой») и «много» («Где-то было много-много сжатых рук»), антитеза которых вносит дополнительный акцент в восприятие образа одиночества – островок «проклятости», заброшенности посреди океана любви.

Аналогичную музыкальному «курсиву» функцию выполняют названия вокальных номеров, предпосланные незаглавленным стихотворениям Цветаевой самим композитором. Эта, принадлежащая словесному ряду надстройка, возникающая уже поверх музыкально-поэтического текста, в одном случае дублирует начальный зачин стихотворений, в другом выносит на поверхность строки, максимально

концентрирующие образный смысл текста. К таким названиям относятся «Ах, если бы двери настежь» (сослагательность здесь осмысливается как несбыточное желание и акцентирует замкнутость бытийного пространства), а также названия, связанные с образом ночи, наделённым концептуально значимой метафорической аурой – «Где-то в ночи», «Живу, не видя дня», «Ночь».

Отношения композитора с поэтическим текстом цикла предстают в многообразии тенденций – от центростремительной, направленной на сохранение каждого слова, к центробежному методу «курсива», активизирующему тезаурус автора цикла, вычитывающего «свой» текст в общем словесном массиве.

Теперь рассмотрим уровень собственно музыкальной драматургии, где отношения композитора и поэта выходят на результативный уровень общего музыкально-поэтического контекста.

Музыкальная драматургия цикла выстраивается крупными пластинами. Ритмоинтонационный «курсив» продуцирует музыкальные темы и образы, обретающие в цикле сквозное значение и служащие фактором единства. Это прежде всего лейттема, звучащая во вступлении – секундовая возвратная интонация на III ступени лада, пространственно и по смыслу сопряженная с первой поэтической строкой («Воспомяненье слишком давит плечи»). Семантика страдания, с которой неизменно связана эта интонация, усиливается «выделенным» словом «давит» – главный поэтический образ цикла обретает музыкальный эквивалент [Пример № 1]. Эта тема становится основой мелодии первых пяти стихотворений. Развиваясь секвентно (№ 1, средняя часть; № 2) или возникая лишь в окончаниях фраз (№ 3), или подчеркивая кульминации (№ 4), она очерчивает состояние «кровоточащей» душевной боли, в замкнутом кругу которого находится героиня.

Психологический ритм этого ряда романсов неровен: осознание безысходности приходит не сразу. Ещё рождаются порывы (в развёртывании мелодии преобладает восходящая направленность в секвенциях, где каждая вершина становится завоеванием, а также в секстовых и терцовых взлётах – №№ 1, 2, 4), ещё душа находится в плену иллюзий (мажорный, просветлённый вариант темы, связанный с образами райских видений первого стихотворения, воспринимается в этом же ключе и в №№ 2, 4), ещё она напряжена надеждой и борьбой в обращении к сопернице, построенном на активных пунктирных ритмах – но тема боли прорывается в окончаниях фраз, развивая иллюзии и замыкая круг безысходности.

Постепенное осознание героиней своей юдоли связано с возникновением экспрессивно обострённого варианта темы – нисходящей разомкнутой секундовой интонации, возникающей на сломах кульминационных вершин, подчёркнутой динамическими и темповыми штрихами, а также ярким малотерцовым, по сути хроматическим сдвигом гармонии, создающим ощущение внутреннего бессилия и надлома [Пример № 2]. И, наконец, кульминационный романс в первом круге стихотворений (№ 5 «Два солнца») даёт метафорическое обобщение состояния безысходности. Два стынущих солнца, предвещающих ночь (и предопределяющих её метафорическое истолкование), создают чисто визуальный образ перекрестья «лучей», который получает музыкальное воплощение в двух отражённых секундовых интонациях надлома, дающих графическое, прочерченное крайне экспрессивным, динамически заострённым штрихом, изображение креста на расстоянии – во вступлениях к каждой строфе [Пример № 3]. Состояние надвигающейся катастрофы подчёркнуто здесь тонально (*h-moll*) и фактурно (сведение обеих партий к скандированной вертикали), а также экспрессивными контрастами в тесситуре вокальной партии, октавные «перепады» которой создают непосредственное ощущение быстро меркнувшего светила. Всё это дополняет рождающуюся здесь метафору смерти, которая осмысливается как утрата прежнего бытия, сердцевиной которого была любовь и полное слияние с любимым.

Следующие два стихотворения (№ 6 «Откуда такая нежность?» и № 7 «Дон Жуан») образуют отдельное интермеццо в цикле, фактически исключаящее лейттему, но именно её отсутствие и обуславливает их восприятие. Образ «вопрошаемой» нежности порождает обилие новых кантабильных интонаций, а лейтмотив сопряжен с одним только словом «откуда?» (последняя строфа), что становится ключом к пониманию смысла стихотворения в контексте вокального цикла. Сквозной вопрос, вынесенный в его название, не столь риторичен и просветлён как у Цветаевой – ответ рождается из предшествующего музыкально-поэтического контекста: нежность источает переполненное ею разбитое, «кровооточающее» сердце. Это та самая нежность, которая утратила объект своего излияния – одинокое, неприкаянное, отчуждённое чувство. Душа переполнена любовью, но некому теперь принести этот дар.

В «Дон Жуане» посредством полного отстранения мелодии от тематизма предыдущих романсов, на интонационно отчуждённой ос-

нове возникает новый ракурс восприятия любимого – взгляд со стороны, максимально объективирующий его образ в архетипе «вечного» любовника, в чьей ауре скрестились предательство и любовь. Диссонантность и остринатность, скандирующая речитация по звукам уменьшённого септаккорда высвечивают в его образе тёмные черты. Контрастное сопоставление в партии сопровождения интонационно ускользающих (по звукам уменьшённых трезвучий) гитарных переборов и «презвонкого колокольного звона», подавляющего своим величием и строгостью звучания «гитару» Дон Жуана, приводит к умалению его образа, – отчуждение получает выражение ещё и через ироническое остранение образа.

Заключительный круг стихотворений (№№ 8–16) объединяется становлением темы «креста», создающей жёсткий устойчивый каркас внутреннего бытия героини. Секундовые элементы, «распылённые» по всему этому кругу в самых различных сопряжениях (в соскальзываниях по полутонам, в сопоставлении встречных хроматических линий, в растворении секундовой интонации по всей мелодической ткани), достигают наиболее полной проявленности и трагедийности звучания, своего законченного «графического изваяния» в кульминации «Донны Анны» (две секунды, сведённые на максимально близкое расстояние *gis-a – a-as*, разделённые только гармонизацией – характерным для интонации «надлома» малотерцовым сдвигом [Пример № 5]).

И внутри этого тесного пространства на перекрёстке бытия и небытия зарождается ещё одна тема, постепенное становление которой, изживающее секундовую интонацию страданий, «прочитывается» как тема самоотречения. Её смысловое наполнение осознаётся в единой ауре с поэтическим текстом, в котором всё большее место начинают занимать образы ночи и смерти (смерть души, погружение в колодец одиночества, где царит вечная ночь). Её окончательный облик складывается в последнем стихотворении («Свете тихий») как чёткий контур тонического квартсектаккорда. Но интонационный абрис темы, ещё только становящийся, увенчанный «секундами страданий», возникает уже в № 8 («Где-то в ночи») – в окончании первой вокальной фразы, в № 11 («В огромном городе моём ночь») и № 12 («Прекрасная моя беда»), где он перемещается в начало мелодических построений, постепенно утверждаясь в качестве новой темы [Пример № 4].

Симфоничность интонационной логики цикла, связанной со сквозным развитием двух основных тем (темы страданий, порождающей тему креста, и темы самоотречения), семантика этих тем, опирающихся на архетипические музыкальные интонации (семантика темы самоотречения формируется в корреляции с темой страданий) – позволяют рассматривать музыкальную драматургию цикла как достаточно автономную концепцию. Но в соприкосновении с поэтическими образами Цветаевой музыкальный план «обрастает» сетью музыкально-поэтических метафор, углубляющих его семиотическое содержание.

Так, тема креста, широко очерчивающая становление нового бытийного пространства героини, в кульминационной точке своего «вызревания» («Донна Анна») вступает в непосредственное сцепление с поэтическим образом дороги: окончания повторенной фразы («Кто-то шёл со мною в ногу, // Называя имена») «рифмуются» темой креста (двумя противоположно направленными секундами), тем самым формируя метафорическое осмысление этого образа как крестного пути героини, ведущего через тернии страданий к самоотречению.

Отсюда перебрасывается арка к «Дон Жуану», и как стихотворения, принадлежащие одному поэтическому циклу Цветаевой, эти два романса объединяются между собой и в контексте цикла Гохман (образно-смысловой знаковостью и общностью музыкально-выразительных средств – жёсткостью пунктирных ритмов, унифицированными вертикалями).

Образы Дон Жуана и Донны Анны предстают в качестве архетипов мужской и женской судеб в ситуации трагической любви. По аналогии с Дон Жуаном, фигура Донны Анны даёт остранённое восприятие образа героини, но не в ироническом, а в трагедийном аспекте – в ауре «креста», оказывающей преобразующее воздействие и на образ Дон Жуана, переживающего радикальную метаморфозу (имена героев буквально «впечатываются» в тему креста [Пример №5]). Сопутствующее этой метаморфозе превращение шпаги в посох даёт новое видение образа Дон Жуана – одинокого странника на дороге жизни, знаменитый список которого не включает только одно, трагическое имя Донны Анны. Образ крестного пути получает осмысление через поэтический мотив странничества, одинокого пути «в мирах любви» (М.Волошин).

Параллельно становлению «креста» происходит формирование музыкально-поэтического образа ночи. Мелодия романса «Два солнца» (№ 5), где впервые возникает эта тема, противопоставляет пред-

шествующим вокальным номерам с их устремлёнными восходящими интонациями новую модель интонирования: начинаясь с самой высокой ноты, она словно «гасит» предыдущие порывы души, и, таким образом, Ночь обретает значение метафоры смерти (угасания души на стезе самоотречения как отказа от борьбы за счастье быть с любимым).

Эта новая мелодическая формула утверждается в первом романсе второго большого круга («Где-то в ночи»): нисходящие секвенции по полутонам, хроматическое «сползание», мрачная тональность *b-moll* создают тёмный «ночной» колорит. И возникающие в этом контексте дополнительные акценты (интонация надлома в кульминации на слова «Ах, ночь!» и выделенная *sprechstimme* последняя фраза «Где-то в ночи человек тонет») уточняют смысловое наполнение образа.

Метафору ночи-смерти дополняет метафора погребения в романсе «Прекрасная моя беда». Ключевая строка текста, вынесенная в название («Смыкает надо мной – волны // Прекрасная моя беда»), получает в музыке буквальное отражение в симметричном волновом строении мелодии – в устремлённости мелодической линии к вершине и плавном поступенном нисхождении. Образ «смыкающихся над головой волн» прочитывается как метафора погребения – беда обрушивается могильной плитой. Этому поэтическому образу соответствует музыкальная метафора – тема креста, возникающая в сопряжении секундовых интонаций внутри начальной темы романса на рифмуемые окончания строк («ещё песни» и «ещё перстни»).

Метафора погребения углублена партией сопровождения, в которой преобладающая в первых строфах хоральность, наделённая смыслом отпевания, постепенно трансформируется в погребальный набат, получающий самостоятельное значение в кульминационном отыгрыше фортепиано. Музыкальный образ погребения рождается из поэтических образов стихотворения – Страшного суда, казни-распятия («Под рёв колоколов на плаху // Архангелы меня ведут»).

В романсе «Ночь», который становится вершиной в развитии этого образа, таким же колокольным набатом звучит вступление, а вокальная партия превращается в псалмодию: молитва, приносимая Ночи, воспринимается как моление перед казнью и осмысливается как метафора жертвоприношения.

К сквозным музыкально-поэтическим образам цикла относится образ окна (двери). Мир души, распахнутой настежь, навстречу Другому («Ах, если бы – двери настежь // – Как ветер к тебе войти!» –

№2), и души, растворенной «в тёмную ночь», вглубь Себя и своих переживаний, наглухо закрытой для Другого, раскрывается через восходящую и обращённую секстовую интонацию (поэтический образ «настежь» прочитывается в смысловом обращении) [Пример № 6].

В романсе «Вот опять окно» (№ 9) освещённое окно в ночи («Может – сотни свеч, может – три свечи...») осознается как синоним образа бессонницы-одиночества в соединении этого поэтического образа с музыкальным. Лейттема, сопряжённая с секстовой интонацией «настежь», получает экспрессивное развитие в восходящей секвенции центральной строфы («Не от свеч, от ламп // Темнота зажглась: // От бессонных глаз!») [2] [Пример № 7].

Последнее проведение нисходящей сексты в заключительном романсе цикла («Свете тихий») особенно рельефно и выразительно. И хотя здесь она уже не связана непосредственно с поэтическим образом окна, закреплённая за ней семантика прочитывается благодаря особой выпуклой подаче этой интонации: её кадансовость (она замыкает третью и пятую строфы) и доминантовость на фоне преобладающей тоникальности создают реминисценцию образа наглухо захлопывающихся «створок» души [Пример № 8].

Безраздельное одиночество человеческой души, осознаваемое как бытие между жизнью и смертью в предельно суженном пространстве неумолкающей боли, заключает в себе две возможности преодоления такой ситуации. Поскольку бессонница – временное, переходящее состояние, человек вправе выбирать между жизнью и смертью. Однако путь активной борьбы за счастье в обычной реальной жизни, как правило, оказывается бесплодным (хотя инстинкт самосохранения чаще всего толкает человека именно на эту стезю). Второй путь (отказ от борьбы за счастье быть с любимым) намного труднее, ибо связан с потерей даже надежды на счастье. Отказываясь от борьбы и уходя в себя, человек тем самым отрекается от жизни, ибо подлинное бытие в любви – это бытие в-Другом. В философском трактате о смысле любви В. Соловьев развивает мысль о том, что бытие в-Себе разрушительно для любви, а разрушение любви смертоносно («...несчастливая любовь весьма обыкновенно ведёт к самоубийству в той или другой форме» [3, 140]). Потому поэтическое осмысление ситуации любовного разрыва в цикле сопряжено с метафорой смерти.

Цикл строится как балансирование между бытием и небытием. Первый круг стихотворений ещё несёт на себе печать жизненных волнений, тревог, печалей, второй весь сосредоточен на погружении в

безмолвие души, и этот образ по мере развития наращивает метафорический потенциал, так что наслоение метафор углубляет его содержание, создавая неисчерпаемую вертикаль смыслов. Одиночество как судьба осмысливается в метафоре крестного пути, буквально «вымощенного» темой креста от пятого до последнего, шестнадцатого романа. Образ ночи раскрывается как символ смерти, который дополняют метафоры погребения, отпевания, распятия, прочитывающиеся как смерть души, и этот последний образ, в свою очередь, тоже метафоричен, ибо в своей иносказательности он выражает экзистенцию героини цикла, понимаемую как самоотречение. Таким образом, линейное движение психологического сюжета претворяется в метафорическую вертикаль, дающую глубинно-объёмное постижение одного сквозного образа.

Отношения поэта и композитора на уровне музыкально-поэтического синтеза пересекаются парадоксальным образом.

С одной стороны, музыкальный текст имеет свою структуру композиции целого и интонационную логику, определяющую развитие «психологического» сюжета по метафорической вертикали.

Но, с другой стороны, именно своей метафорической выстроенностью, нацеленностью на глубинные слои поэтического слова он удивительно органично вписывается в цветаевскую поэтику с её концентрированностью и многомерностью смыслов. Приближение к тезаурусу поэта возникает на глубинном уровне творческого метода, который у Гохман поразительно совпадает с поэтическим мышлением Цветаевой: и для поэта, и для композитора важен стержневой образ, получающий сквозное развитие вглубь смысла.

И здесь, на самой глубине метафорически сконцентрированной музыкально-поэтической речи, возникает ещё одно измерение, в котором миры Марины Цветаевой и Елены Гохман пересекаются уже на уровне мирочувствования. И композитор, и поэт выбирают между жизнью и смертью последнее – смертное, страстное томление души, означающее жизнь с предельно обнажёнными нервами, вот почему безмолвие души в цикле исполнено крика. Как это ни парадоксально, последний романс («Свете тихий»), поэтический текст которого является вольным переводом православной молитвы, а музыкальный преодолевает все экспрессивно заостренные интонации, не воспринимается как изживание боли. Ровное течение триолей «Лунной сонаты» Бетховена в сопровождении, аллюзия которой воспринимается буквально в «лунном», ночном образном значении (наконец-то, ночь

утверждается безраздельно), строгость и собранность вокальной интонации, ритмическая выравненность итоговой темы создают не столько состояние внутреннего преобразования, сколько образ внешне-зрительно-портретный, утверждающий иконописную ровность и непроницаемость черт – образ, с которым семантически соотносится нисходящая секста (лейтинтонация). Всё это создаёт ощущение святости и благоговейности (преображённой нежности), изливаемой на героя, закрепляемой последней молитвенной строкой, сопровождаемой только одним звуком – терцией лада, роль которой в образовании лейт-темы страданий была столь велика. И её повышение на последнем звуке мелодии вносит последний штрих на «лик» героини, посылающей любимому последнюю улыбку прощания и прощения. Монашеское смирение становится последним пределом «крестного пути».

Однако под монашеским «облачением» продолжает жить тот сгусток боли, который определял направление сквозного лирического тока на всём протяжении вокального цикла – до самого конца не верится в то, что боль изжита. Лирический накал «гасится», свертывается вовнутрь, приглушается на дне души, но не знает исхода – как, какими средствами это достигается, остается загадкой. Многократным ли, почти навязчивым повторением темы, присутствием ли интонации креста, растворённой в псалмодировании вокруг третьей ступени (во второй строфе), замыкающим ли интонационный круг темы секстовым ходом – напряжение туго натянутых струн души прорывается сквозь отрешённую строгость. Накал лирической интонации, пробивающийся между строк, сквозь «ледяную броню формулы» (М.Цветаева), не просто сближает творческие натуры поэта и композитора, но свидетельствует об их человеческой общности, о единстве душевного строя и мироощущения.

Взаимоотношения слова и музыки в условиях такого внутреннего «сродства» композитора и поэта складываются не тривиальным образом, разрушая традиционную словоцентрическую модель музыкально-поэтического синтеза. Взаимодействие основных компонентов вокального жанра строится как диалог творческих сознаний поэта и композитора, в диалектике сближения и дистанцирования, когда последнее оказывается ничем иным, как сближением на новом уровне, выходящим уже за грани произведения. Наверное, только в таких условиях, на основе глубокого внутреннего «сродства» поэта и композитора возможен тот редкий случай музыкально-поэтического синтеза, когда равнодействие мироощущений порождает особую гармонию

поэтического и музыкального начал, когда поэтическое обретает свой эквивалент в музыкальном, а музыкальное – в поэтическом.

Литература и примечания

1. Лаврентьева И. О взаимодействии слова и музыки в советской вокальной симфонии 60-70-х годов (на примере творчества Д.Шостаковича, М.Вайнберга, А.Локшина) // Проблемы музыкальной науки, вып. 6. – М., «Советский композитор», 1985.

2. Эта строфа принадлежит первой поэтической редакции стихотворения.

3. Соловьев В. Смысл любви// Избранное. – М., 1990.

Нотные примеры

Пример 1: № 1 «Воспоминанье»

Musical score for Example 1: No. 1 «Воспоминанье». The score is in 2/4 time, key of B-flat major. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a rest, followed by the lyrics: «Вос-по-ми - на - нье слиш-ком да-вит пле - чи». The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands, with a *p* dynamic marking.

Пример 2: № 3 «Соперница»

Musical score for Example 2: No. 3 «Соперница». The score is in 2/4 time, key of B-flat major. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with the lyrics: «Сон, ко - то - рый толь - ко снит - ся». The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands, with an *sf* dynamic marking. The tempo is marked *Tempo I*.

№ 4 «В лоб целовать»

rit. *f* *a tempo* *rit.*

В гла - за це - лу - ю.

Пример 3: № 5 «Два солнца»

sf - p *sf* *sf*

a tempo *sf - p* *8vb* *8vb*

Пример 4: № 8 «Где-то в ночи»

Rubato *f* *rit.*

Ру - ки люб - лю це - ло - вать и люб - лю и - ме - на раз - да - вать,

№ 11 «В огромном городе моём – ночь»



mf

В о-гром-ном го-ро-де мо-ём ночь.

№ 12 «Прекрасная моя беда»



p

Е-щё и е-щё – пес-ни — сла-гай-те о мо-ём крес-те!

№ 16 «Свете тихий»



p

Ты про-хо-дишь на за-пад солн-ца, ты у-ви-дишь ве-чер-ний свет. Ты про-хо-дишь на за-пад солн-ца, и ме-тель — за-ме-та-ет след.

Пример 5: № 13, «Донна Анна»



ff *espressivo*

о пре-крас-ном, о не-счаст-ном Дон-Жу-не.
Не бы-ло у Дон-Жу-а-на Дон-ны Ан-ны!

Пример 6: № 2, «Ах, если бы двери настезь»



a tempo

Ах, ес-ли бы две-ри на — стежь —

....., № 8, «Где-то в ночи»

и е - щё — — — рас-кры - вать две - ри! — На - стезь —

Пример 7: № 9, «Вот опять окно»

a tempo *cresc.* *rosso a rosso*

Не от свеч, — от ламп — тем-но-та — зажг-лась:

от бес - сон - - - - - ных глаз!

Пример 8: № 16, «Свете тихий»

В ру-ку, блодну - ю от лоб - за - ний. не во - бью — сво - с - го гвоз-дя.

Лидия Христиансен (Германия)

«Мошенники поневоле»

Елена Владимировна Гохман в 1991 году была удостоена Государственной премии России за вокальный цикл «Бессонница» на стихи М.Цветаевой, сфокусировавший в себе все самые привлекательные черты её композиторского дарования. И тогда же на сцене появились её камерные оперы на чеховские сюжеты: опера «Цветы запоздалые» (1979), впервые целиком поставленная в концертном варианте в 1993 году, и опера «Мошенники поневоле», премьера которой в концертном варианте состоялась весной 1994 года. Эта постановка была осуществлена художественным руководителем и главным дирижером Симфонического оркестра Саратовской филармонии Мурадом Аннамамедовым при участии солистов Саратовского оперного театра Н.Антонова, А.Зараева, А.Тишко, солиста филармонии Г.Сысоева, артиста хора оперного театра Г.Петерсона, студенток консерватории Г.Харченко, И.Татаркиной, Ю.Чуприной, И.Чекиной, Е.Саленко.

Если в «Цветах запоздалых» Е.Гохман воссоздала современный вариант «лирических сцен», то «Мошенникам поневоле» она предположила подзаголовок «опера-юмореска», соответствующий чеховскому определению своего произведения как «новогодней побрехушки». Содержание рассказа сводится к тому, что компания, томящаяся в ожидании новогодней выпивки и закуски, ради этого всего пускается на невинную, «шитую белыми нитками» хитрость – перевод часовой стрелки. Воплощая в своей опере этот сюжет, Гохман рисует типажи, которые в зависимости от точки зрения можно воспринять и как мещан-обывателей, целиком погрязших в заботах презренного быта, и как нечто «человеческое, слишком человеческое».

Действительно, персонажи «Мошенников поневоле», может быть, слишком преувеличенное значение придают гастрономическим интересам. Они, возможно, и впрямь далеки от высоких духовных запросов. Однако кто решится бросить в них камень за маленькие неприятные радости, которых они так нетерпеливо жаждут в праздничный вечер? И автор оперы воспринимает житейские черточки характеров своих геро-

ев скорее с доброй улыбкой, чем с саркастической усмешкой, метко подмечая всё, что в них есть забавного. Преувеличенная реакция героев на пустяковые и легко преодолимые препятствия на пути к утолению их нехитрых потребностей передаётся пародированием классических оперных форм. Чего стоит, например, стретта (героическая песня с динамическим нарастанием) в ритме испанского танца болеро, которую распевает Гриша по поводу страстного желания выпить! Единственный случай, когда классическая оперная форма не пародируется, а трактуется всерьёз – каватина гимназиста Коли в русско-итальянском стиле, отражающая милую простодушную радость подростка по случаю наступления Нового года.

Преобладающая в «Цветах запоздалых» общительная интонация современной эстрады фигурирует и в «Мошенниках поневоле». В лирико-драматической опере на чеховский сюжет она выступает как искренняя манера авторского самовыражения. В комической опере интерпретация этого жанрового слоя как бы раздваивается. В «жестоким романсе» претенциозного пошляка Жана чувствительность подаётся с заметным пережимом в сторону нарочитого, дешевого мелодраматизма. Зато в среднем разделе дуэта барышень («Снежинки, снежинки медленно кружатся») подобные интонации обретают облик утончённой мечтательности, которая создает контраст к господствующим поверхностности и легкомыслию персонажей. Это даёт повод воспринять данный эпизод скорее как голос «от автора», олицетворяющий порыв к «небу в алмазах».

Есть в новой опере Е.Гохман ещё один пласт образности – некое подводное течение философско-метафизического плана. Это – тема Времени, которую можно истолковать двояко. Через оркестровую партию оперы бодро прокатываются скерцозные ритмы, вызывающие ассоциацию с суетной торопливостью «человеческого времени». А ритм бьющих часов, сопровождающий торжественный гимн-октет в заключение оперы – олицетворение некоего сурового непреложного космического закона.

В «Мошенниках поневоле» достаточно последовательно выражен стиль развлекательности, присущий творчеству Антоши Чехонте. Однако в произведении есть нотки и от Антона Павловича Чехова, что Горький определил как «тихий, глубокий вздох чистого, истинно человеческого сердца...». Это придаёт опере-юмореске Елены Гохман наряду с искрящимся остроумием черты изящества и одухотворённости.

Лилия Вишневская, Иван Субботин (Саратов)

О некоторых особенностях полистилистики в музыке Елены Гохман

Музыка Елены Владимировны Гохман – благодатный материал для изучения вопросов полистилистики современной композиции. В ней удивительным образом соединились ярко выраженный авторский стиль и «чужое слово», индивидуальная работа с которым дала феномен музыкального стиля Елены Гохман. Как отмечает А.И.Демченко, эволюция творчества композитора проходила, на разных этапах, в соприкосновении с разными направлениями, техниками и интонационными пластами. В музыке Елены Гохман звучит русское и зарубежное средневековое (знаменный распев, григорианика), Возрождение и Барокко, классика XVIII–XIX веков и ряд индивидуальных стилей XX столетия (Прокофьев, Шостакович, Барток, Онеггер)» [2, 70–71].

Идея переосмысления и переинтонирования «чужого слова» может возникать на базе разных принципов стилевого взаимодействия. А.Денисов пишет, что адресация к иным «именным» стилям или стилям некоторых эпох чаще всего происходит на уровне цитаты, которая понимается как «воспроизведение в данном тексте фрагмента другого текста» [3, 164]. Особенности межтекстовых связей в музыке Елены Гохман наиболее точно раскрываются в контексте *принципа аллюзии*, проявляемой «в тончайших намеках и невыполненных обещаниях на грани цитаты, но, не переступая ее» [6, 143]. Многогранность аллюзийного принципа полистилистики, её способность вбирать в себя признаки иных методов претворения «чужого слова» в виде цитаты или стилизации, позволяют создать разноплановый смысловой контекст, в который мощно и органично вплетается авторское «слово». Подобный тип полистилистики наблюдается уже в ранних сочинениях композитора, в частности, в написанном в 1976 году цикле «Три вокальные миниатюры на стихи поэтов Возрождения для высокого голоса, флейты и фортепиано». Принцип стилевой аллюзии проявлен здесь на двух смысловых уровнях этого понятия:

«аллюзия» как *намек* на стилистическую фигуру, и «аллюзия» как *шутка, игра* посредством сходнозвучающих стилевых фигур [4, 42].

Первый смысловой уровень раскрывается в широких стилевых «рамках» западноевропейской музыки Ренессанса, Барокко и классицизма, в намеках на русскую церковную и композиторскую музыку. Ведущей и объединяющей указанные стилевые пласты выступает *песенно-мадригальная модель*, репрезентированная в оратории «Испанские мадригалы» (1975) и впоследствии ставшая характерной стилиевой приметой музыки Елены Гохман. Песенно-мадригальные аллюзии вокально-инструментальных миниатюр цикла возникают в контексте ренессансных поэтических и музыкальных жанров, а также «провоцируются» стихами ренессансных поэтов: Ф.Петрарка в «Сонете» (№ 1), Дж.Боккаччо в «Канцоне» (№ 2) и Х.Висенте в «Рондо» (№ 3). Параллели с тембровой традицией исполнения мадригалов обусловлены введением в партитуру цикла партии флейты, музыкальный материал которой вносит черты комплементарной, имитационной и контрастной полифонии, усиливая, тем самым, аллюзии на мадригальное письмо.

Самую убедительную передачу признаков мадригальной модели находим на ладогармоническом и фактурном уровнях в партии фортепиано. Преобладание хоральной фактуры и аффектное сопоставление разных фактурных фигур, синкопированный ямбический ритм и трезвучная гармония, ладовая переменность³¹, кварто-квинтовые гармонические ряды и завуалированность тонально-ладового центра составляют тот круг модальных средств развития, который позволяет говорить о ярком проявлении признаков мадригального мышления в музыке «Трёх миниатюр». В этом плане особенно показательно взаимодействие элементов тональной и модальной ладогармонических систем, которое, как известно, составляло основную «интригу» в организации ренессансной музыки. Таковой представляется завуалированность тонально-ладового центра, «блуждающего» в кругу ля-минора и ля-мажора, фа-минора и до-минора в «Сонете»; до-минора и си-бемоль мажора в «Канцоне»; соль-мажора и ля-минора в «Рондо». Как и в ренессансной музыке, централизация достигается формообразующими факторами, в частности формой рондо и централизующей функцией рефрена. В ренессансном мадригале функцию рефрена не-

³¹ В этом плане особенно показательно присущая мадригалу ладовая перекраска терции одного и того же трезвучия.

редко выполнял распев ключевых, по смыслу, строк поэтического текста. Их аналогом во всех миниатюрах цикла выступает инструментальный (фортепиано, фортепиано и флейта) рефрен: утверждающий ладотональный центр, маркирующий признаки мадригальной стилевой модели в двух первых миниатюрах.

Пример 1 «Сонет»

ст. Петрарки

Е. Гохман

7
Я при-па- дал ке-е сто-пам в сти - хах,

Пример 2 «Канцона»

ст. Дж. Бокаччо

Е. Гохман

Ренессансно-мадригальные стилевые аллюзии дополнены одним из наиболее характерных элементов барочной музыки, сосредоточенным в третьей и завуалированно представленным во второй миниатюрах цикла. Это так называемая «золотая секвенция», в диатонических и хроматических вариантах распространённая в музыке Корелли, Вивальди, Каччинни, Генделя, Баха, Скарлатти. Как и в случаях с мадригальными аллюзиями, намек на барочную секвенцию возникает в рефренных темах «Канцоны» и «Рондо». Несмотря на «усечённый» вид секвенции, её барочное происхождение доказывается полифоническими приёмами фактурного и тембрового преобразования исходной аккордовой темы. Этот процесс особенно ярко проявлен в рефренной теме «Рондо».

Пример 3 «Рондо»

ст. Висенте

Е. Гохман

3

Стилевые аллюзии на классическую музыку связаны с драматургическим решением цикла, которое А.И.Демченко определяет в контексте принципа «от мрака к свету» [2, 78]. Смысловые концепты подобной драматургической модели сосредоточены в поэтической любовной лирике, в движении от образов страданий, скорби и созер-

цания безответной любви в «Сонете» и «Канцоне» – к бурлящей поэтическим и музыкальным юмором финальной части цикла. В ее названии «Рондо» сосредоточились аллюзии на форму классического сонатно-симфонического цикла и объективно-радостный, трактуемый в народном стиле, финал подобных циклов в музыке зарубежных и русских композиторов.

Ещё один стилевой слой «Трех миниатюр» связан с аллюзией на русскую церковную и композиторскую музыку. Черты церковной хоровой музыки прослеживаются в гармонии инструментальных рефренов первых номеров цикла. Это трезвучный оборот ля-минора I–V(гарм.)–I–VII–III–VII–I в «Сонете», тоникализация трезвучия VII натуральной ступени и дорийское наклонение до-минора в «Канцоне». Средоточием аллюзий на фольклоризмы (частушка, «гармошечные» переборы) музыки русских композиторов выступает финальная миниатюра «Рондо». Драматургически («от мрака к свету») обусловлено мелодическое и гармоническое сходство рефренных тем «Рондо» и хора «Прощай, прощай масленица» из оперы «Снегурочка» Римского-Корсакова, позволяющее говорить о воплощении аллюзии на уровне квазицитаты:

Пример 4 «Проводы масленицы»

Н. Римский-Корсаков

The musical score consists of five staves. The top two staves are for vocal parts (Soprano and Alto), and the bottom three are for piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 2/4. The lyrics are: 'Прощай, прощай, прощай, Масленица'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes and chords.

4

ца; про - шай, про - шай, про - шай, Мас - ле - ни - ца!

ца; про - шай, про - шай, про - шай, Мас - ле - ни - ца!

Неожиданный стилевой намек возникает в обыгрывании мажорной и минорной терций заключительного тоникального трезвучия от «ля» в «Сонете». Совмещение минорной терции в партии флейты и мажорной в партии фортепиано, звучание двойной терции в финале «Сонета» создают вопросительный (мажор или минор?), щемящий и, одновременно, просветлённый эффект, который вызывает ассоциации с катарсисом финалов музыки А.Шнитке.

Пример 5 «Сонет»

Е. Гохман

Если «аллюзия как намек» осуществляет функцию стилевого отбора музыкального материала цикла и соответствует симбиотическому типу полистилистики, то «аллюзия как шутка» производит селекцию этого материала в заданных автором параметрах композиции, которая приближается к коллажному типу полистилистики. Музы-

кальный сюжет цикла развивается в игровом³² столкновении чужого и своего, хорального объективного и песенно-мадригального субъективного, консонантного и диссонантного, старого и нового, западного и русского. При этом изысканное комбинирование разного жанрового материала, полифония стилей и методов письма, рефренность и квазицитатность сближают технику полистилистики с импровизацией *quodlibet* – характерным принципом композиции средневековой и ренессансной музыки. Принципу *quodlibet* соответствуют частота и внезапность стилевых модуляций, смена техник письма, возникновение некоего стилевого «калейдоскопа». В этом отношении особенно показательна музыка финального «Рондо». Здесь происходит «отключение» авторского стиля, в фокусе внимания остается только объективное «чужое» русской и западной музыкальной классики. Подобное музыкальное решение соответствует содержанию и характеру поэтического текста «Рондо», его драматургическому смыслу финала. В целом, «аллюзия как шутка, игра» (или спланированная импровизация) наиболее точно проявляет себя в контексте композиции *quodlibet*, которая, в итоге, реализует программный (ренессансный) замысел «Трех миниатюр на стихи поэтов Возрождения».

В заключение отметим следующее. Теория полистилистики рассматривает работу с «чужим словом» на основе разных принципов композиции. Обращение к чужой лексике и чужому стилю может быть подчеркнуто в случаях цитаты, прокомментировано в случаях стилизации, дано в тончайших намёках в случаях аллюзий. Принцип аллюзии получает индивидуальное стилевое преломление в музыке Елены Гохман. Это связано с авторским осмыслением иностилевого материала, с характером соотношения «своего» и «чужого». Как пишет И. Стогний, композиторы по-разному используют «чужое слово» и если, к примеру, композитор дистанцирован от своего текста и его обращение к чужой лексике звучит с яркой подчеркнутостью – срывает «идея маски», возникает своеобразный «театр представления». Но бывают случаи органического «сращивания» авторского стиля с иным стилем или стилями, дающие феномен «театра переживания», то есть переживания «чужого слова» [5, 37–38].

³² Следует отметить, что игровое начало, шутка, буффонада, импровизация в большой степени были присущи ранним сочинениям Елены Гохман. Таковы, в частности, «Квintет-буфф для медных духовых инструментов» (1981), одноактная камерная опера «Мошенники поневоле» (1984), «Сонатина-парафраза для фортепиано и ударных» (1985).

Именно такой феномен переживания и переосмысления «чужого слова» возникает в сочинениях Елены Гохман. В них отсутствует резкий водораздел между своим и чужим текстами, которые автор сближает интонационным и ладогармоническим родством. «Чужое слово» настолько поглощается «музыкальным телом» композитора, что становится «родным» и авторский стиль раскрывается в контексте аллюзийной полистилистики. Подобная «эвристическая модель» (термин М.Арановского) авторского стиля возникает не сразу. В проанализированном выше раннем сочинении «Три вокальные миниатюры на стихи поэтов Возрождения» принцип аллюзии осуществляется на уровне квазицитирования, противопоставляемого авторскому тексту. В поздних сочинениях композитора полистилистика ощущается на уровне ассоциаций, не нарушающих моностильного восприятия индивидуальности авторского музыкального языка. Сущность аллюзийного мышления Елены Гохман замечательно передают слова Валерия Гаврилина: «Если в музыке вы слышите знакомое, но свежее выражение, значит, чей-то сильный талант прирос корнем в сердце (в тело) другого» [1, 49].

Литература

1. Гаврилин В. О музыке и не только. Записи разных лет. СПб: Композитор, 2003.
2. Демченко А.И. Ее путь в искусстве // Елене Гохман посвящается. К 70-летию со дня рождения. Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2005. – С. 3–72.
3. Денисов А.В. Семантика и функции цитаты в музыкальном тексте – проблемы исследования // Музыкальное содержание: современная научная интерпретация: Сб. науч. ст. – Ростов-на-Дону: изд-во Ростовской государственной консерватории им. С.В. Рахманинова, 2007. – С. 160–165.
4. Советский энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1985.
5. Стогний И.С. Некоторые аспекты интертекстуальности в музыке // Поэтика музыкального произведения: новые научные направления. Астрахань, 2011. – С. 36–44.
6. Шнитке А. Полистилистические тенденции современной музыки // Беседы с Альфредом Шнитке. М., 1994. – С. 143–145.

Сведения об авторах

Аршинова Наталия Сергеевна (Саратов) – доцент кафедры истории музыки Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова.

Вартанова Елена Ивановна (Саратов) – кандидат искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова.

Вишневская Лилия Алексеевна (Саратов) – доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой теории музыки и композиции Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова.

Грачёва Ирина Ивановна (Саратов) – студентка Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова, педагог ДШИ № 17 имени М.Н. Симанского.

Демченко Александр Иванович (Саратов) – доктор искусствоведения, профессор Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова, Саратовского государственного университета имени Н.Г.Чернышевского и Тамбовского музыкально-педагогического института имени С.В.Рахманинова, главный научный сотрудник и руководитель Международного Центра комплексных художественных исследований.

Иванова Елена (Саратов) – журналист.

Каменская Ирина Владимировна (Саратов) – кандидат социологических наук, доцент кафедры истории музыки и кафедры гуманитарных дисциплин Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова.

Кан Татьяна Иосифовна (Саратов) – профессор кафедры гуманитарных дисциплин Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова, заслуженная артистка России, лауреат премии Фонда «Русское исполнительское искусство».

Коломойцев Юрий Алексеевич (Луганск, ЛНР) – старший преподаватель кафедры культурологии и музыковедения Луганского государственного педагогического университета.

Королевская Наталья Владимировна (Саратов) – кандидат искусствоведения, доцент Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова, старший научный сотрудник Центра комплексных художественных исследований.

Михайлова Надежда Викторовна (Саратов) – студентка музыковедческого факультета Саратовской консерватории (1995–2000), класс профессора Л.А.Вишневской.

Нечаева Татьяна Ивановна – доцент кафедры специального фортепиано Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова.

Пономарева Елена Николаевна (Луганск, ЛНР) – кандидат педагогических наук, доцент кафедры культурологии и музыковедения Луганского государственного педагогического университета.

Субботин Иван Александрович (Саратов) – композитор, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки и композиции Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова.

Хашова Людмила Викторовна (Саратов) – студентка музыковедческого факультета Саратовской консерватории (1995–2000), класс профессора Е.Д.Ершовой.

Христиансен Лидия Львовна (Мангейм, Германия) – кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории музыки Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова.

Шевцова Анастасия Владимировна (Саратов) – старший преподаватель кафедры оркестровых струнных инструментов Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова.

Шлыкова Светлана Петровна (Саратов) – кандидат искусствоведения, преподаватель Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова.

Содержание

Александр Демченко (Саратов) <i>Очерк первый. Вместо прелюдии</i>	3
Наталья Аршинова (Саратов) Далёкое-близкое.....	10
Татьяна Кан (Саратов) О моём друге	17
Елена Иванова (Саратов) В призвании – спасение себя Интервью 2002 года	19
Ирина Каменская (Саратов) Интервью к очередному юбилею	23
Наталья Королевская (Саратов) Весна, которую дарит музыка Елены Гохман	37
Наталья Королевская (Саратов).....	40
Антология детской музыки Елены Гохман.....	40
Лилия Вишневская (Саратов) Музыкальная педагогика в творчестве Е.В.Гохман.....	47
Камертон, 2011, № 22 <i>Статьи и заметки памяти Елены Гохман</i>	53
Камертон, 2011, № 25 <i>Вечер памяти Е.В.Гохман: два взгляда</i>	101
Александр Демченко (Саратов) <i>Очерк второй. Путь к зрелости</i>	110
Анастасия Шевцова (Саратов) Многогранность альтового голоса в Сонате Елены Гохман.....	130
Ирина Рыбкова (Саратов) Модус ожидания в «Пяти хорах на стихи А.Блока» Е.В.Гохман	136

Ирина Грачева (Саратов) Особенности хорового письма Елены Владимировны Гохман на примере «Пяти хоров на стихи А. Блока».....	144
Наталья Королевская (Саратов) Содержательно-концептуальная динамика творческого процесса в свете теории «смыслового взрыва» Ю.Лотмана: на примере творчества Е.В.Гохман	151
Лилия Вишневская, Иван Субботин (Саратов) Мадригальная модель музыки Елены Гохман (на примере вокального цикла «Бессонница»)	164
Наталья Королевская (Саратов) «Испанские мадригалы» Е.Гохман в свете проблемы взаимодействия слова и музыки.....	169
Ольга Немкова (Тамбов) «Начинается плач гитары...»: поэтика канте хондо в камерной оратории «Испанские мадригалы» Е. Гохман на стихи Ф. Гарсиа Лорки.....	178
Надежда Михайлова (Саратов) «Испанские мадригалы» (К проблеме тембровой драматургии).....	191
Александр Демченко (Саратов) <i>Очерк третий. Раздвигая горизонты</i>	202
Лидия Христиансен (Германия) Кантилена Елены Гохман	220
Людмила Хашова (Саратов) Особенности вокального формообразования в творчестве Елены Гохман	228
Александр Демченко, Наталья Королевская (Саратов) И вновь «Испанские мадригалы».....	240
Татьяна Нечаева (Саратов) О фортепианных и камерно-инструментальных произведениях	246
Лилия Вишневская, Иван Субботин (Саратов) Христианские символы музыки Елены Гохман (на примере вокального цикла «Благовещение»)	255
Елена Пономарева (ЛНР) Музыкальные пространства Елены Гохман.....	261

Александр Демченко (Саратов)	
<i>Очерк четвёртый. Смена ориентиров</i>	267
Светлана Шлыкова (Саратов)	
Сонет ССХСII Франческо Петрарки в цикле «Три вокальные миниатюры на стихи поэтов Возрождения» Елены Гохман	285
Юрий Коломойцев (ЛНР)	
Об интерпретационно-художественном аспекте вокалиста и концертмейстера в вокальном цикле Е.В.Гохман Лирическая тетрадь»	300
Наталья Королевская (Саратов)	
Прочтение поэзии Марины Цветаевой в вокальном цикле «Бессонница».....	304
Лидия Христиансен (Германия)	
«Мошенники поневоле».....	320
Лилия Вишневская, Иван Субботин (Саратов)	
О некоторых особенностях полистилистики в музыке Елены Гохман	322
Сведения об авторах	330

Научное издание

Диалог искусств и арт-парадигм

Статьи. Очерки. Материалы

Том XXII

По материалам VII Международного форума

«Диалог искусств и арт-парадигм»

«SCIENCEFORUM PAN-ART VII»

Посвящение Елене Гохман

(К 85-летию со дня рождения)

20 апреля 2021 года

Редакторы – А.И.Демченко, С.П.Шлыкова

Подписано к печати 08.06.2021 г. Гарнитура «Таймс». Печать «RISO».
Усл.-печ. л. 21,3. Уч.-изд. л. 15,4. Тираж 100. Заказ 56.

Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова
410012, Саратов, проспект имени Кирова С.М., 1