



---

ΠΟΣΤΜΟΔΕΡΗ

---





Понятие *постмодерн* (обычно пишется со строчной буквы) из самых многоречивых. Его истолкования в современной исследовательской литературе различаются до такой степени, что можно говорить об их поляризованности. Не вступая в дискуссию с авторами этих всевозможных истолкований, предлагается исходить из этимологии данного новообразования, а также из того факта, что повсеместное хождение оно получило в самые последние десятилетия.

Если до каких-то относительно недавних пор в искусстве развивались явления, объединяемые понятием *Модерн*, то теперь на смену им в художественном процессе последовало нечто, ввиду своей эстетической окрашенности потребовавшее иного обозначения. Пусть это будет вошедший в широкий обиход неологизм *Постмодерн* (с прописной буквы, как и для предыдущих больших исторических измерений), хотя сразу же следует оговориться относительно заложенного в данном термине противоречия и даже недоразумения.

Противоречие заключается в том, что в сравнении с предыдущим состоянием искусства подразумевается кардинальное изменение критериев и форм. На самом же деле, внимательный анализ тенденций, заявивших о себе на рубеже XX–XXI столетий, показывает, что в целом все остается в системе эстетических координат эпохи, которая открыла свое летосчисление в начале XX в. И суть изменений сопряжена с естественными колебаниями маятника Истории.

Причем однажды подобная принципиальная «смена вех» уже возникала: после бурно новационных первых десятилетий XX столетия произошел откат к более традиционным и уравновешенным способам художественного высказывания в 1930–1950-е годы. И теперь точно так же на смену радикальным новшествам второй половины века с конца 1980-х пришли в целом более сдержанные формы выражения, обнаруживающие черты совершенно отчетливой преемственности с апробированными критериями художественной классики. Вот почему иногда в отношении этой ситуации употребляют термин *поставангард*, в чем есть свое рациональное зерно, однако данная дефиниция далеко не способна охватить всю многоликую структуру происходящего процесса.

Осознавая всю условность понятия *Постмодерн*, все же примем его для удобства обозначения эволюционирующего на наших глазах исторического этапа, который хронологически можно обозначить как *рубеж XX–XXI столетий* (1990–2010-е годы) – в известной мере подобно тому, как, исходя из существенных

различий художественного процесса первой половины XIX в. и его второй половины, мы все чаще вводим дифференцирующие термины *Романтизм* и *Постромантизм*.

Тогда это было «после Романтизма», теперь – «после Модерна», точнее после трех предшествующих периодов: Модерн I, Модерн II, Модерн III. И заметим, что по своему местоположению, а также по художественной сути Постромантизм и Постмодерн соответствуют друг другу: в каждой из своих эпох (Классическая эпоха и Модерн в целом) – это четвертый по счету период. Ввиду того, что на нынешний день это еще текущий художественно-исторический этап, а для капитального и объективного его осмысления необходима достаточная хронологическая дистанция, позволим себе ограничиться двумя аналитическими эссе из области музыкального искусства, причем обратимся к отечественному материалу, рассмотрев позднее творчество двух показательных фигур – Альфреда Шнитке и Елены Гохман.

Показательны они в том отношении, что оба в полной мере прошли большую часть своего творческого пути с периодом Модерн III (1960–1980-е годы), а на завершающей фазе творчества во всей отчетливости обозначили переход к новым эстетическим принципам. Показательно и то, что А. Шнитке как лидер мирового музыкального процесса последних десятилетий XX в. представлял «глобальные» стороны происходящих перемен, а менее известная Е. Гохман делегировала аналогичные художественные устремления, присущие региональным композиторам России.

Осуществляя обзор позднего творчества этих композиторов, обнаружим удивительное, но объяснимое веяниями времени сходство их художественных устремлений: отход от прежнего тяготения к радикальным новшествам авангарда, движение ко все более объективному видению мира и человека, активный поиск позитивных опор, широкое развертывание духовной тематики.

\* \* \*

*Альфред Гарриевич Шнитке* (1934–1998), который среди творцов искусства всегда был одним из наиболее чутких к веяниям времени, уже с середины 1980-х годов много размышлял о вызревавших тогда кардинальных переменах и раньше многих других стал прозревать горизонты Постмодерна. В его поздних произведениях, созданных на пороге XXI столетия, складывался новый, неизмеримо более объективный стиль, сбалансированно синтезирующий личностное и общезначимое. Как это зачастую происходило и на предыдущих стадиях творческой эволюции композитора, эстетика данного периода подспудно, в той или иной степени подготавливалась задолго до середины 1980-х годов. Классика, которая так часто подвергалась в творчестве композитора «нападениям» («коррозия» художественного материала, его гротескная деформация, искажение исходного образа до неузнаваемости), тем не менее с самого начала обнаруживала свою жизнестойкость. И уже на ранней стадии самостоятельного творчества, во времена авангардистского бума, композитор вводил ощутимые противовесы этим атакам.

Можно напомнить о происходящем во *Второй скрипичной сонате*, где насквозь субъективной, предельно эгоцентричной стихии «экстремистского» свойства противопоставлено возвышенное, этически строгое начало.

Их «антураж»: атональный склад, абсолютное господство хроматики, резко диссонантная вертикаль, «колючий» ритм, разорванный большими паузами, с одной стороны, и неоклассический контур хоральной фактуры, аккордика терцовой структуры с соответствующими гармоническими кадансами, с другой. Причем основной груз противостояния возлагается здесь на мотив *VACH*, который олицетворяет сферу взыскующей мысли, сосредоточенные размышления о самом важном. Его появления в потоке индивидуалистического неистовства побуждают задуматься и даже одуматься.

Классическое в своем позитивном ореоле могло выступать со всевозможными функциями. Вот два разноплановых примера.

Пасторальный, родниково-чистый, безыскусный наигрыш в *финале Фортепианного квинтета*, чрезвычайно близкий «Пастушеской песне» из Шестой симфонии Бетховена, многократно повторяется под «капель времени» бесконечно выстукиваемого репетиционного тона и приносит с собой желанную просветленность, умиротворение (этот «хрустальный колокольчик» позже напомним о себе в Первой виолончельной сонате).

Звуковое пространство *I части Третьей симфонии* разворачивается в три гигантские волны постепенно разрастающейся пантеистической стихии, и они увенчиваются на гребнях-кульминациях могучими провозглашениями, выдержанными в духе австро-немецкой традиции (обобщающий симбиоз подобной образности, встречающейся у Бетховена, Вагнера, Брукнера, Малера). Эти героические императивы как бы формуют из колыханий всеприродного хаоса нечто определенное, упорядоченное и выступают олицетворением человечески-разумного начала, которое являет собой венец эволюции органического мира.

\* \* \*

В опоре на апробированные им ресурсы полистилистики (от молитвенных песнопений до актуального музыкального быта) композитор со временем неуклонно продвигался ко все более объективному видению мира и к его все более безусловному приятию. Начался вполне осознанный отход от всего чрезмерного и экстремального. При этом в высшей степени показательным становится то, что во многих произведениях этого периода Шнитке уже не испытывает надобности в полистилистических приемах, добивается достаточной однородности музыкальной ткани и, таким образом, утверждает ценность *моностилистики*.

И тогда начинала формироваться его собственная классика, базирующаяся на общезначимости содержания, на размеренно-поступательном драматургическом развертывании и на сдержанности, уравновешенности, просветленности образного строя. Определяющими критериями становятся незамутненная кристалличность и высокая простота, дух благородства, гармоничности и красоты.

Эти критерии композитор сумел с законченной полнотой реализовать в целом ряде своих поздних произведений. Остановимся на балете «*Пер Гюнт*» (1987), где через ибсеновский сюжет о беспокойном искателе он вновь и вновь возвращается к мысли о преодолении «вздора», т. е. всего наносного и чрезмерно конфликтного, что отличало реальность второй половины XX в.



Вслед за музыкой Альфреда Шнитке в постановке Джона Ноймайера фигура главного персонажа истолкована соответствующим образом: мятежный странник, которому в финале даровано неземное блаженство бесконечного *Adagio* с верной Сольвейг (эту сцену предвосхищала хоровая кода Четвертой симфонии, 1983).

В целом, данное масштабнейшее звуковое полотно воспроизводит развернутую картину мира, вбирающую в себя практически всю полноту проявлений XX в., но проявлений, очищенных от случайного и преходящего. Это обеспечивает особую содержательную емкость образного субстрата, так что при общей длительности около двух часов возникает впечатление неизмеримо большей временной протяженности.

Грандиозная эпопея складывается как серия разноплановых музыкальных фресок (фресковость звучания дополнительно обеспечивается введением в партитуру хора и органа) – 37 контрастных номеров создают объемнейшую, многоракурсную панораму. В звуковых образах балета деятельно формируются контуры нового жизнеощущения, входящего в «берега» нормы и достаточной гармоничности. Норма как показатель оптимального существования подразумевает и возрождение вкуса к обычному, повседневному, поэтому в ряде сцен утверждается свежесть и поэтичность житейски обыкновенного, за которым стоит безыскусное естество – тому же способствует сближение с природой, предстающей здесь в модусе «очеловеченного» пантеизма.

Подлинными пиками смысловой драматургии оказываются «тихие» кульминации, знаменующие умиротворение человеческого духа и отличающиеся особой ясностью и чистотой стиля. Никаких деформаций, омрачающих и «загрязняющих» привнесений, – так стал писать поздний Шнитке! Одну из таких кульминаций составляет № 15, отсылающий к некоторым страницам григоровского «Пер Гюнта»: светлая пейзажная лирика, целомудренная незамутненность тона и чарующая меланхолия связываются в сознании с образом Сольвейг. Свойственная балету прозрачность красок скандинавского ландшафта напомнит о себе позже в оркестровом «Посвящении Григу» (1992).

В рассматриваемом балете, помимо «григорианства», заметно также сильное вхождение вагнеровской традиции проблемно-драматического плана. Одной из важных примет непосредственного контакта с традициями Классической эпохи становится здесь господствующая роль широкого, пластичного мелоса.

\* \* \*

В прямом соответствии с общей социально-политической ситуацией, получившей в нашей стране ходовое определение *перестройка*, магистральная линия творчества Шнитке второй половины 1980-х годов была связана с идеей движения к новым жизненным горизонтам. При этом закономерным стало появление произведений переходного типа, поскольку складывались они на стыке исторических периодов: с одной стороны, «вырастая» из второй половины XX в., с другой – формируя контуры художественной концепции рубежа XXI столетия.

Одно из таких произведений – *Первый виолончельный концерт* (1986). Здесь мы наблюдаем «арьергардные бои» по линии столь характерной для Шнитке предшествующих этапов проблемы конфликта личности и среды, а наряду с этим – выход в принципиально иные образно-смысловые сферы. Данный процесс репрезентируется с укрупненной масштабностью и в формах обобщенно-сюжетного повествования. Проследим последовательное разрывание данного сюжета.

С первых тактов устанавливается подчеркнуто серьезный, проблемный настрой. Указанию *Pesante* автор в данном случае придает явно психологическую характеристику: не только *тяжело*, но и *тяжко*, чему отвечает сумрачная атмосфера трудных раздумий. Личность (виолончель *solo*) предстает сильной, мужественной, но ее окружение (грузная масса оркестра) еще сильнее, и его грандиозная мощь нацелена на акции подавления. *Solo* поначалу оказывается только невольным участником конфликта и скорее жертвой. Однако затем оно вступает в батальное противоборство, что приводит к генеральной кульминации, где *tutti* справляет свой триумфальный пир открытого диктата и сокрушительного растаптывания (выполнено это в виде ярко изобразительной картины).

Таким образом, здесь во всей остроте, с исключительным драматическим накалом рисуется столкновение индивида с «железным» социумом и тщетные попытки сопротивления агрессивному натиску. Столь выраженный фатализм восприятия происходящего заметно снижается в следующей части. Более того, здесь от оркестровой партии исходит хотя бы видимость определенного понимания, даже сочувствия. Благодаря приему *attacca* монолог солиста воспринимается как непосредственная реакция на только что отзвучавший грохот всеподавляющего *tutti*. Как всегда у Шнитке, это медитативное *Largo* – поэма тягостных раздумий, напряженнейших осмыслений.

Виолончель трактуется как *голос человеческий*, идущий из глубин души. Его прочувствованность во всей отчетливости передает свойственную многим страницам Концерта элегическую ноту как знак покоряющей человечности. Именно через эту ноту заявляет о себе желание пробиться сквозь «проволочные заграждения» враждебного мира к просветлению и примирению. Реализовать это желание частично удастся в III части, где намечается как бы единение личности и среды, хотя пока что несколько формальное и противоречивое:

- отсюда то, чем не раз были отмечены быстрые части ряда предшествующих сочинений – *Allegro vivace* как круговерть «деловой активности» сомнительного свойства (не случайно в нее вводятся элементы гротескного танца);
- отсюда же и образчики волевой решимости, переданной через весьма прямолинейный «героический марш», который воспринимается как атавизм советских времен.

Прозрение подлинной истины, причем совершенно неожиданной для привычных представлений о Шнитке, приходит в финале. Он начинается следующей после II части зоной осмыслений, и строится это второе *Largo* точно так же, постепенно поднимаясь из мрачных глубин и глухоты самого нижнего регистра. Но теперь цепь вариаций пассакальи разворачивается как неуклонное движение к свету, к безусловно позитивным утверждениям. Наперекор

тяготам и бедствиям уходящего столетия, наперекор собственному мироощущению прежних лет с его неостывающей горечью и неудовлетворенностью, здесь возглашается сурово-торжественный гимн, перерастающий в настоящий апофеоз безусловной веры в жизнь, веры в человека.

Светоносное наслоение аккордов и фигураций, поддержанное могучим звучанием колоколов, олицетворяет «вселенский собор» человечества, возносящего хвалу мирозданию. Таков невероятной силы «восклицательный знак», проставляя который, композитор, на максимуме концентрирует все мыслимые ресурсы большого оркестра («во весь голос», как сказал бы Владимир Маяковский). В этом грандиозном эпосе свое место находит и голос отдельного человека – звук тоники в самом верхнем регистре виолончель выдерживает при всех гармонических сменах оркестрового массива, что знаменует достигнутое согласие индивидуального и всеобщего.

Но неизбежно рефлексирующий «прошлый» и «чрезмерно» дальновидный Шнитке остается верен себе: провозгласив громогласную осанну «лучшему из миров», он оставляет в коде Концерта тихое, опечаленное звучание солирующей виолончели, «остывающее» и истаивающее в безмерных даях. Что это – недоверие к патетике любого «формата» или метафора одинокого человеческого духа как вечного странника, оставшегося в тоскливом неведении, затерянного во Времени и Пространстве?

Какие бы загадки не задавал этот призрачный след мерцающего личностно-го бытия, несомненно то, что для слушательского восприятия решающим остается прогремевший перед этим «многоточием» вселенский апофеоз. Прежде всего имея в виду его, композитор говорил о финале: «Мне его будто подарили». И то, что возникновение подобного образа не было случайностью, доказывает не только факт высшего вдохновения, посетившего тогда Альфреда Шнитке, но и появление несколькими годами позже произведения под названием «*Торжественный кант*» для скрипки, фортепиано, хора и оркестра (1991).

Как уже можно было понять, определяющий вектор творческих устремлений композитора складывался на данном этапе вокруг категорий позитивного, объективного и общезначимого. Для примера можно привести суммарную характеристику таких произведений, как *Пятая симфония* (фигурирует и в качестве *Concerto grosso № 4*, 1988), *Второй виолончельный концерт* (1990) и *Вторая виолончельная соната* (1994).

Это очень разноплановые вещи, но объединяет их не только естественный для подобных жанров принцип концертирования. Отнюдь не игнорируя в них особенностей сложного, напряженного, нередко «вулканического» существования современного мира, автор исходит из позиций сдержанности, уравновешенности, внутреннего спокойствия и даже некоторой отстраненности. Искомой оптимальности жизнеотношения отвечает стремление к результирующей утвердительности, а также выверенный баланс медитативного и действенного начал.

\* \* \*

Эстетическое кредо Постмодерна, каким оно формировалось в творчестве Альфреда Шнитке конца XX в., свое самое значительное выражение получило в произведениях духовной тематики. И точно так же, как выше отмечались



многочисленные предвосхищения того, что в полной мере раскрылось с середины 1980-х годов, духовным опытам этого времени предшествовала большая предыстория.

Начнем с того, что прежде в полистилистической системе Шнитке, как правило, моделировалось столкновение современности с наследием прошлых эпох. Но параллельно тому уже с 1970-х годов достаточно интенсивно протекал и процесс иной направленности: именно в опоре на это наследие утверждать позитивную жизненную программу, в меру возможного преодолевая как пресс подавляющих воздействий извне, так и всякого рода издержки личностного порядка.

Самым ранним и самым зашифрованным «предыктом» будущего расцвета сакральной образности стал *Второй скрипичный концерт* (1966). Здесь за чрезвычайно широким спектром серийных преобразований скрывался евангельский сюжет, который вкратце можно пересказать следующим образом:

- вступительная каденция – Христос в пустыне (солист);
- сц. 8 – собираются ученики Христа, последним из которых включается Иуда (контрабас, выступающий в функции «антисолиста»);
- далее – овладение апостолами учением Учителя, Тайная вечеря, поцелуй Иуды, пленение Христа;
- и наконец – приговор, самоубийство Иуды, шествие на Голгофу, распятие, оплакивание, воскрешение.

Разумеется, реально воспринять эту фабулу в ходе прослушивания произведения практически невозможно, но с точки зрения творческого процесса важно, что именно она являлась для композитора скрытым побудительным импульсом.

В 1970-е и первой половине 1980-х годов духовные мотивы проникают в творчество Шнитке все шире и под «разными предлогами». То мог быть более или менее нейтрализованный, как бы чисто художественный посыл. К примеру, *«Солнечное пение»* («Песнь солнцу Франциска Ассизского», 1976) – небольшая кантата, написанная на тексты выдающегося итальянского проповедника начала XIII в. (в немецком переводе) для двух хоров, клавишных и ударных. Временами блики сакральной семантики вырывались на поверхность в качестве ярких опознавательных знаков внутреннего озарения:

- тема, близкая к жанру духовного стиха в конце I части и в конце финала Третьего скрипичного концерта (1978);
- экстатически поданная формула православного молитвенного распева на кульминациях Концерта для фортепиано и струнных (1979).

Иногда подобные вкрапления оказывались как бы под спудом, скорее в расчете на восприимчивость знатоков. Скажем, во *Втором квартете* (1980) в качестве тематической основы используются трудно отслеживаемые «обычным» слухом три песнопения православного обихода («Буди Имя Господне», «Иже херувимы», «Господи воззвах»).

В том же ряду завуалированной сакральности находятся и *«Гимны»* (создавались на протяжении 1974–1979 гг. для различных составов, в которых постоянной для всех четырех пьес остается только виолончель). В них ощутимо воздействие русской церковной архаики (правда, отголоски знаменного пения

порой смешиваются с отзвуками григорианики), и знаток-медиевист может уловить в Гимне I контуры старинного распева «Святой Боже», а киновед узнать в Гимне III музыку того эпизода из фильма «Дневные звезды» (1966), где сюжетным мотивом являлось отпевание невинно убиенного царевича Дмитрия. И нелишне прислушаться к автору, который настаивал: «Это гимны не в смысле дифирамбов и воспевания чего-то, а духовные гимны».

Но в конечном счете главное состоит в том, что при непредвзятом восприятии данного опуса рождается впечатление несколько мистической атмосферы и той особого рода отстраненности, которая являет собой абсолютную антитезу повышенному динамизму и судорожной энергетике современности – это противопоставление подчеркнуто нарочитой аморфностью звуковой ткани и заторуженностью ритма.

\* \* \*

В отмеченном процессе поиска позитивных опор исключительной притягательной силой и безусловным «моментом истины» служила для композитора сфера культовых канонов. Иногда их влияние могло носить скрытый, завуалированный характер, обнаруживая себя скорее в плане формообразования.

Так, конструктивный каркас Второй симфонии (1979) построен в соответствии с распорядком частей католической мессы (*Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei* – с частичным использованием соответствующих текстов), а Четвертая симфония и кантата «История доктора Иоганна Фауста» (обе – 1983) с точки зрения композиционной структуры организованы по подобию пассионов.

*Четвертая симфония* особенно примечательна ввиду того, что ее замысел связывался с идеей музыкальной реконструкции католического розария, включающего в себя «*пятнадцать тайн*». Автор оставил на этот счет подробное описание:

«Пятнадцать тайн – три цикла по пять. Тайны радостные, тайны скорбные и тайны славные.

Тайны радостные – это Благовещение, встреча с Елизаветой, Рождество, Сретение (Обрезание), Обретение Его в храме Иерусалимском.

Пять скорбных тайн: борение в Гефсиманском саду, пленение, осмеяние и издевательства, венчание терновым венцом, Голгофа и распятие.

И пять славных тайн: Воскресение, Вознесение, Нисхождение Святого Духа на апостолов, Успение Богородицы и Венчание небесной славой.

Это – формула Четвертой симфонии, три цикла по пять. Роза как символ Богородицы. Я взял это из латинского молитвенника».

Итак, Четвертая симфония задумана как серия из 15 вариаций, составляющих три раздела, что аналитически в какой-то степени мыслимо уловить. Но опять-таки, как и в случае со Вторым скрипичным концертом, вряд ли слух способен с безусловной уверенностью соотнести воспроизведенную выше сакральную канву с конкретными звуковыми реалиями.

Тем не менее несомненным остается общее ощущение того, что это *духовная* музыка, и ставятся в ней проблемы *духовности*. Данное ощущение поддерживается воссозданной здесь атмосферой мистериальности, что нашло

свое выражение в чертах звуковой эзотерики (модус потаенного) и в том, что композитор сознательно добивался эффекта «сдержанности и строгости обряда».

И главное – это оформленные в ритуальном характере эпизоды «певчих» (хор, тенор и контратенор): молитвенность разного рода (от тихой отрешенности до экстатических взываний и заклинаний), таинство которой усилено пением без слов, путем вокализации на согласной «л». Причем вводятся культовые формы, соотносимые с разными конфессиями – григорианский и лютеранский хоралы, знаменный распев, синагогальное пение. Таким образом, поднимается проблема экуменизма, и в чисто звуковом плане композитор, по его словам, стремился «обнаружить здесь наряду с различиями некое изначальное единство».

Попытка художественным путем привести к единому знаменателю различные вероисповедания свое законченное воплощение получила в конце Симфонии: «В последнем эпизоде, когда вступает хор, контрапунктически соединяются основные темы, до этого звучавшие порознь». Завершая обсуждение довольно обычной для композиторского творчества разницы того, что предполагалось «на входе» (субъективный замысел творца искусства), и того, что оказалось «на выходе» (объективная реальность конечного художественного «продукта»), отметим в Четвертой симфонии явственный отпечаток времени ее создания, т. е. первой половины 1980-х годов.

Свойственный этому произведению пафос духовных исканий постоянно входит в соприкосновение с ощущением того состояния стагнации, в котором находилась тогда страна. Беспутье «застоя», «болото» глухоты, невнятицы и потерянности, сумрак глубокой неудовлетворенности и душевного разброда, «зацикленность» на тягостных мыслях, пребывание в некоем «зависшем» состоянии – все это особенно широко представлено в партии солирующего роля, который является корифеем симфонического повествования.

Его тембр здесь еще более значим, чем, к примеру, в симфонической поэме Скрябина «Прометей», и известно, что произведение первоначально задумывалось как концерт для фортепиано с оркестром. В монологах этого инструмента, в его «растекающихся» медитациях репрезентируются туманы и дебри персонального сознания. И столь же явственно желание подняться над тщетой преходящего, обратить взор к Вечности, что удается в только что упомянутом завершающем хоровом эпизоде, который дополняется уносящимся ввысь колокольным перезвоном коды.

\* \* \*

До сих пор приводились примеры опосредованного воплощения культовых канонов в творчестве Шнитке 1970-х и первой половины 1980-х годов. Однако уже и на том этапе из-под его пера вышло произведение, которое всецело («и по форме, и по содержанию») отвечало литургической традиции. Имеется в виду *Реквием* (1975). Осуществляя «трансплантацию» зауспокойной мессы на вулканическую почву XX столетия, наследуя вместе с латинским текстом ритуально-заклинательную интонационность католического наклона, автор настойчиво ведет незримого героя повествования сквозь тщету и возбужденность, сквозь катаклизмы и бедствия к упованию на конечную мудрость

мироздания, к очищающей красоте духовной кротости и смирения. Рассмотрим обозначенную драматургическую идею подробнее.

Иногда можно встретить сведения о том, что *Реквием* был написан к постановке трагедии Шиллера «Дон Карлос» в Московском театре имени Ленинского комсомола. В действительности же музыка возникла независимо от каких-либо внешних обстоятельств, но позже композитор посчитал возможным ввести ее в спектакль. Данное уточнение необходимо для того, чтобы подчеркнуть отнюдь не прикладную функцию этой музыки – то была одна из капитальных партитур Шнитке, обращенных к глобальной и вечностной проблематике. Притом это музыка подлинно духовная, и ее концепция базируется на идее противостояния двух сущностей: *экспансионизм* («громкое», «мужское») и *смирение* («тихое», «женское»).

Первая из этих линий развивается во II, III, IV, V, VIII, IX и XIII частях. Ее ведущие модусы устанавливаются, начиная с идущих подряд II (*Kyrie*), III (*Dies irae*) и IV (*Tuba mirum*) частей. Это грозный лик Бытия, роковые невзгоды в судьбе человечества, катастрофические борения, наплывы смуты людской и человеческое неистовство, это обжигающий холодом разрушительно-наступательный ход Времени, неумолимо влекущий на заклятие, это устрашающие провозглашения и пророчества неминуемых бедствий.

Для воссоздания столь сурового эпоса потребовались надличная образность, жесткая фоносфера (скандированно-декламационная основа, «режущие» звучания, гортанно-зычные кличи), форсированная динамика (грохот и подавляющие обвалы звуковых масс) и господство «мужского» начала, которое приобретает подчас фовистскую характерность. И можно только поражаться мастерству использования скромного по числу инструментального ансамбля (орган, фортепиано, труба, тромбон, электрогитара, бас-гитара, четыре исполнителя на ударных) – в нужные моменты создается ощущение полнокровно-мощного оркестрового *tutti*.

Примерно с середины композиции степень экспансивности постепенно снижается, и в «громком» все отчетливее пробивается позитивно-утверждающая нота. Происходит это под влиянием укрепляющейся сферы смирения (I, VI, VII, X, XI, XII и XIV части). Ей свойственно тяготение к святости, отрешенности, целомудренной чистоте ангелоподобия, в котором прочитываются заповеди христианской любви. При том, что на всем здесь лежит печать печали, это печаль просветленная, и потому в ней несомненно присутствует животворящее начало, что усилено общим возвышенно-благородным строем высказывания. «Тихое», естественно, обходится очень прозрачной инструментальной фактурой, преимущественным звучанием женских голосов или даже одинокого *solo*.

Все соотносено с различными гранями молитвенных распевов с их тонкой, красивой мелодической пластикой и нежно-оппадающей, поникающей интонационностью. К тому же создается пространственная иллюзия действия, творимого под сводами храма. Концентрированным выражением данной образно-смысловой сферы и центром притяжения всей композиции является обрамляющая ее арка-реприза крайних частей (I и XIV с единым обозначением *Requiem*), где сходятся «начала и концы». Это благостное приношение вышним силам и в то

же время обращенное к ним настоятельное прошение о мире, тишине, успокоении души человеческой. Настоятельность заложена в многократном повторении слегка варьируемой развернутой мелодической фразы, сопровождаемой равномерными ударами колокола, что порождает эффект тихой заклinalityности.

И в то же время завораживающая магия остиnатности навеивает образ извечной тоски по Богу и Божественному или то, что в поэтическом мифотворчестве связывалось с неизбывной ностальгией по недосигаемой Вечной Женственности. И наконец, этот возносимый к небесам молебен как бы напоминает о том, что человечество является данником Бытия, и оно должно кротко склоняться перед Господним промыслом, памятуя речение «На все воля Божья».

Обилие приведенных толкований, отражающих различные грани богатейшего семантического симбиоза рассматриваемой композиционной арки Реквиема, лишний раз свидетельствует о том, что этот строгий в своей красоте катарсический *Amen* – из самых больших художественных откровений Шнитке. Реквием же, взятый в целом, стал самым далеким по времени, но наиболее близким по сути предвосхищением его позднего стиля. Здесь композитор практически не стилизует и тем более не деформирует, а изъясняется тем «натуральным» языком, который являет собой совершенно органичный синтез современного и вневременного.

\* \* \*

Как можно было убедиться, рассмотренные выше «предыкты» к начавшемуся с середины 1980-х годов расцвету духовной тематики часто опирались на ресурсы культового пения, которое истолковывалось в очень широкой шкале эмоционального спектра. На одном полюсе это могла быть аскеза полной отстраненности, полумистическая прострация как некий абсолют сакрального, на другом полюсе – страстная исповедь и экстатическое стремление страждущего духа найти для себя точку опоры, обрести веру в жизнь.

«Золотую середину» композитор определил для себя на завершающей фазе творчества, когда прежде всего в ходе глубокого постижения обобщенных интонационных форм русского церковного искусства ему удалось органично соединить сокровенно-взволнованное и отрешенно-надвременное. Теперь духовность религиозной окрашенности окончательно становится важнейшим устоем гуманистической концепции Шнитке.

Знаменательной вехой на этом пути стал Концерт для хора на стихи Григора Нарекаци. Написанный в 1985 г., он впервые во всей отчетливости репрезентировал контуры новой эстетики позднего Шнитке и открыл для отечественного искусства линию заново возрождаемой духовной музыки – после него произведения, связанные с религиозной тематикой, создавались все более широким потоком, что воспринималось как знак нравственного перелома после многих десятилетий насильственно насаждаемого атеизма.

Этому высокому творческому завоеванию композитора непосредственно предшествовали *Три духовных хора (Три священных гимна, 1984)*. Погружение в глубины духа, всецело предающегося молитве, реализуется в исконных традициях русского музыкального православия с их достаточно индивидуальной, но очень корректной интерпретацией. Естественным следствием этого становится



подчеркнутая чистота стиля, когда напрочь отброшены какие-либо изощрения и препарации. Уже здесь были найдены та манера изъяснения и тот тип хорошего письма *a cappella*, которые стали «прелюдированием» к следующему шедевру сакральной музыки Шнитке. Единственное отличие заключалось в том, что эти три молитвословия («Богородице Дево, радуйся», «Господи Иисусе», «Отче наш») максимально приближены к нормативному обиходному пению и следовательно – вполне могут быть отнесены к *церковной* музыке и исполняться в храме.

*Концерт для хора*, созданный на тексты «Книги скорбных песнопений» Григора Нарекаци в русском переводе, своим музыкальным строем находится одновременно и в согласии, и в споре с ними. Согласие состоит в пафосе глубоких раздумий о духовных материях человеческого существования, в стремлении подняться над бренностью земного к категориям вечного, непреходящего. Но если христианский поэт армянского Средневековья буквально истязает себя в трагическом самобичевании, то Шнитке неуклонно продвигается к гармонии духа, опирающейся на возвышенные помыслы о всеблагости Творца. И потому сутью музыкальной концепции становится не то, что отражено в заголовках средних частей (II – «Собрание песен сих, где каждый стих наполнен скорбью черною до края» и III – «Всем тем, кто вникнет в сущность скорбных слов»), а то, что заложено в названиях крайних частей (I – «О Повелитель сущего всего, бесценными дарами нас дарящий» и IV – «Сей труд, что начинал я с упованием и именем Твоим»). Композитор как бы предупреждал об этом разноречии: «Текст Нарекаци – это только подготовка к пониманию истинного сверхсмысла, который открывается при чтении, но словами непередаваем».

Если десятилетием ранее, при создании Реквиема, Шнитке в определенной степени ориентировался на культовые сочинения Стравинского «западного» наклонения (прежде всего на «Симфонию псалмов»), то теперь он исходил из обобщенно воспринятого канона русского православного пения (в том числе имея в виду литургические опусы Рахманинова), но претворенного по своему интонационно-гармоническому языку очень свободно и современно.

Опираясь в соответствии с традицией только на возможности хорового исполнения *a cappella*, композитор добивается впечатляющего многообразия красок благодаря гибкой филировке звука, свободе тональных переходов и способам многослойного наложения певческих пластов (количество голосов временами доходит до 16). При всем том чрезвычайно насыщенная вертикаль всегда остается мягко диссонирующей, а объемность и наполненность звучания ввиду гулкого резонанса создает впечатление «соборного». И что особенно важно: при всей сложности музыкальной ткани – никаких деформаций или «загрязнений». То была чистота позднего стиля Шнитке, стиля с его кристаллическостью, с его законченной выверенностью всего и вся, с его строгой сдержанностью тона, т. е. с его истинной классичностью.

\* \* \*

Прямым продолжением рассмотренного произведения стала еще более масштабная хоровая композиция «*Стихи покаянные*» (1988), где автор углубляет свое постижение православной традиции. Написанная на подлинные тексты одноименного русского памятника XVI в., она отсылает слушателя к незапамят-

ным временам церковно-славянской архаики. Вот почему имеет смысл напомнить названия частей:

- Плакася Адамо предъ раемо съдя;
- Прими мя, пустыни, яко мати чадо свое;
- Сего ради нищъ есмь;
- Душе моя, душе моя, почто во грѣсех пребываеши;
- Окаянне, убогыи чловѣче!;
- Зря корабле напрасно приставаемы;
- Душе моя, како не устрашаешия;
- Аще хощеша победити безвременную печаль;
- Всепомянух житие свое клироское;
- Придѣте, христоносени людие;
- Наго изыдоху на плачь сеи;
- (Без слов, вокализация).

Совершенно очевидно, что, как и в случае создания «*Миннезанга*» (1981), Альфреда Шнитке привлекала здесь «музыка» древнего набожного витийства, поэтому и сюда можно спроецировать сказанное тогда о тексте: «Он не имеет значения, превращается в фонемы, выражая не нечто сюжетное, а какое-то настроение». А «настроение» это отчасти было продиктовано посвящением произведения 1000-летию Крещения Руси, что вызвало естественное желание воспроизвести нечто стародавнее, сугубо «почвенное».

«Почвенность» начинается здесь со столь свойственной для глубинных пластов отечественной музыкальной культуры метрической свободы. Это качество доведено до «последнего предела». Сплошь и рядом наблюдается непрерывная, нередко ежетапная смена размера, причем в его самых нестандартных величинах: 3/4, 7/8, 8/8, 9/8, 8/8, 6/8, 8/8, 7/8, 2/4, 5/8, 3/4, 2/4 и т.д. (и, к примеру, 8/8 предстает в комбинации  $\text{♪♪♪♪ ♪♪ ♪♪♪♪}$ ). Посредством переменной метрики композитор стремился передать гибкость и прихотливые нюансы речевой просодии (в отличие от распевности Концерта для хора здесь превагирует «вербальное», декламационное начало).

Той же свободой отличается построение звуковой ткани. Она может быть хоральной и, напротив, насыщенно полифонической или представлять истонченно-прозрачной, а по контрасту – избыточно массивной (до 14 голосов, причем иногда поданной в диссонирующем «скрежете» 11 тонов кряду). Наконец, весьма усложняют облик хоровой партитуры участки интенсивной хроматизации, приводящей подчас к утрате тональных опор.

Вольное истолкование канонов православного пения понадобилось для того, чтобы передать многообразную гамму ликов исповедальности – от проникновенных молитвенных вопрошаний до истовых взываний, несущих гневное слово порицания и осуждения. Столь присущая творчеству Шнитке рефлексия разворачивается здесь в плоскость взыскательного анализа глубин человеческого «я», исходя из стремления вникнуть в смуту и «потемки» духовного и душевного мира. И только бессловесный финал-вокализ с его постепенно восходящей ввысь звучностью освобождает от чрезмерного напряжения катарсической мягкостью тона, с которой пропеваается песнь просветления и смиренного прития жизни.

В первой половине 1990-х годов из-под пера Шнитке вышли два последних опуса на литургической латыни – *Agnus Dei* для двух сопрано, женского хора и оркестра (1991) и *Lux Aeterna* для хора и оркестра (1994). Они завершили развитие духовной тематики, которая составила в его творчестве большое, самостоятельное русло. Как видим, ее значимость неуклонно нарастала к середине 1980-х годов, когда именно произведения Шнитке, пожалуй, в наибольшей степени обозначили ситуацию духовного ренессанса русской музыки рубежа XX–XXI столетий. И именно в них со всей отчетливостью выразился этос нравственного очищения, что стало важнейшей магистралью отечественного искусства этого времени. Название хорового цикла «Стихи *покаянные*» адресовало к этой идее, как и появившийся годом раньше фильм Тенгиза Абуладзе (1924–1994) «*Покаяние*» (1987).

\* \* \*

Лауреат Государственной премии России саратовский композитор Елена Владимировна Гохман (1935–2010) предстала в искусстве как одна из «шестидесятников» – слово, которым окрестили «штюрмеров» 1960-х годов, открывавших тогда категорически новые горизонты отечественного искусства. И столь же типично то, что происходило в ее творчестве в движении от второй половины прошлого столетия к текущему ныне историческому этапу. Каковы же наиболее важные векторы образно-стилевой метаморфозы, возникшей на выходе Елены Гохман в пространство Постмодерна? Определим их путем сопоставления того, что было свойственно ее творчеству в 1960–1980-е, с тем, что обнаружилось с начала 1990-х годов.

Принципиально важный из этих векторов состоял в отходе от подчеркнуто субъективно-личностного мировосприятия. Действительно, в ее музыке предыдущих десятилетий внимание было преимущественно устремлено к сугубо индивидуальному, неповторимому в человеческой натуре. Фиксировались тончайшие градации эмоциональных движений, чутко прослеживались малейшие колебания внутреннего состояния. Отсюда – по-особому живая, трепетная звуковая ткань с прихотливо-гибкой нюансировкой всех ее параметров и нередко изысканность интонационно-динамического рисунка, что в частности сказалось в претворении на современный манер черт мадригалности (не случайно одно из самых показательных ее сочинений получило название «*Испанские мадригалы*», 1975).

Другая сторона былой субъективности заключалась в отображении невероятно обостренной реакции на импульсы, исходящие извне. Следствием подобной впечатлительности оказывался не просто «повышенный градус» лирических переживаний, но нередко болезненная ранимость, нервное биение сердца на болевом пределе, что влекло к поэтике исповедальности и к психологизму, настоящему на сложной гамме противоречивых оттенков света и тени. Своего максимума все это достигло в вокальном цикле «*Бессонница*» (1988), написанном на стихи Марины Цветаевой.

На грани 1990-х годов отчетливо наметился переход от обостренно-субъективного восприятия внутреннего и внешнего мира к более объективной, сбалансированно-выверенной оценке жизненных процессов. Тяготение к сдержан-

ности и уравновешенности образного строя ставило эмоциональную сферу под контроль, выдвигая заслон всему, что «чрезмерно».

В необходимой мере сохраняя такое драгоценное свойство своего дарования, как проникновенность лирического высказывания, композитор постепенно преодолевала излишне субъективное и акцентированно личностное, стремясь к выражению общезначимого. В данном отношении по-своему симптоматичным был сдвиг жанровых предпочтений от преимущественно камерных опусов к монументальным полотнам и в первую очередь к композициям ораториального плана.

И впервые во всей своей отчетливости контуры Постмодерна обозначились в балете *«Гойя»* (1996), который ввиду чрезвычайно широкого использования вокально-хореографических ресурсов правомерно считать балетом-ораторией. По внешним своим очертаниям перед нами достаточно конкретное повествование о судьбе и творчестве великого испанского художника. Но за этой «внешностью» данная партитура таит в себе всеохватывающее жизненное содержание, причем за фабулой, выстроенной по канве одноименного романа Л. Фейхтвангера, просматриваются как «вечные вопросы» существования, так и драматические коллизии, характерные для нашей страны в смутные, чрезвычайно противоречивые 1990-е годы.

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

\* \* \*

Вновь вернемся к предыдущему периоду. Субъективно-личностные страсти 1960–1980-х годов не раз подводили героя музыки Елены Гохман к трагическим выводам и констатациям. Состояния потерянности, разужренности, рефлексиирующие монологи, наполненные жгучей ностальгией, напряженнейшее биение мысли, стремящейся пробиться к истине и снесаемой мучительными, неотвязными вопросами, которые так и остаются без ответа, густой сумрак, окутывающий завершающие разделы целого ряда произведений, – таковы некоторые из преломлений трагического жизнеощущения.

Подчас средствами экзотически заостренного письма (сонорно-кластерные напластования, звуковые «кляксы» и резкие регистровые сломы) создавался своеобразный триллер: нагнетание страхов, ужасов, кошмаров, погружение в пучину подсознания, падение в бездну иррационального, зловещий демонизм.

Переломным для творчества Елены Гохман стал вокальный цикл *«Благовещенье»*, который появился как раз на грани десятилетий, в 1990 г. Следует подчеркнуть, что это была и своего рода граница между двумя большими историческими периодами, которые выше уже были обозначены как

вторая половина XX в. (1960–1980-е годы) и рубеж XX–XXI столетий (начиная с 1990-х). «Благовещенье» намечало пути преодоления психологического дискомфорта и мрака жизни. Сюда от предыдущего цикла еще тянется нить трагедийных настроений, и, кстати, они опять-таки связаны в основном с обращением к стихам Марины Цветаевой. Но уже удается отойти от всепроникающего трагизма, и растет решимость вырваться из мрака, одолеть гроздящиеся опасности. Видятся манящие дали, пробуждается чувство умирающей, бесконечной прелести жизни. Все внутри открывается навстречу свету, благодати, приходит радость сопричастности к всеобщему потоку жизни. Так начинается процесс избывания дисгармонии и трагизма, содержавших в себе потенцию жизнеотрицания, которая вытеснялась позицией отчетливого жизнеутверждения. Но, заметим – жизнеутверждения вне каких-либо утопий: реальное бытие воссоздается во всем его противоречивом многообразии, с присущим ему светом и тенью. Однако, не игнорируя сложностей жизни и ее зияющих бездн, так умножившихся на современном этапе, всеми силами утверждается вера в нее.

Ярким примером такого реального, достигаемого в трудных преодолениях, но безусловного оптимизма можно считать ораторию «Сумерки» (2003), обращенную к самой жгучей проблеме современности – проблеме сохранения природы и выживания человечества. Все необходимое для себя Елена Гохман нашла у Антона Павловича Чехова, который уже столетие назад подметил начало угрожающего процесса, губительного не только для экологии окружающей среды, но и для экологии нашего духа. При всей болевой настроенности музыкальной концепции в целом, вопреки юдоли и скверне земной, утверждается вера в жизнь и поется хвала мирозданию. Этот всеочищающий катарсис несет в себе надежду на то, что *homo sapiens* все-таки сумеет одуматься и не погубить себя и свой земной дом.

\* \* \*

Еще одно примечательное свидетельство перемен, происходивших на выходе в историческое измерение рубежа XX–XXI вв., внешне носит скорее композиционно-драматургический характер. Дело в том, что в предыдущие десятилетия Елена Гохман испытывала пристрастие к резко выраженным, порой взаимоисключающим контрастам. С 1990-х годов наблюдается смена композиционных приоритетов: от резко выраженных контрастов к их взаимодополняющему сопряжению, от многообразной и разноречивой пестроты жизненного потока к достаточному единству и цельности картины мира, предстающего в прочных и органичных взаимосвязях.

Параллельно этому на смену полистилистическим столкновениям приходит столь характерный для эстетики Постмодерна стилиевой плюрализм, что истолковывается как свободное и гибкое использование любых ресурсов всеобъемлющего диапазона творческих манер в целях наиболее эффективного воплощения искомых образов и состояний.

И последний штрих, со всей очевидностью показывающий на материале творчества Елены Гохман различия между рассматриваемыми художественно-историческими этапами. Речь идет об эстетических категориях высшего



порядка. То, что отмечалось в отношении ее музыки 1960–1980-х годов, с полным основанием может быть отнесено к сфере «юрисдикции» романтизма (разумеется, в его современной версии), и это было отмечено активнейшей акцентуацией субъективно-личностного начала и опорой на принцип антитез.

Целый «букет» романтических проявлений произрастал под эгидой художественного радикализма в его всевозможных ипостасях. То мог быть фронтальный разворот к «экстремальным» техникам авангарда (серийность, алеаторика, пуантилизм, сонорика, коллаж, приемы хэппенинга и т.п.). Мог быть экспансионизм современной цивилизации как эры мощных индустриальных энергий, олицетворяемых работой разного рода механизмов, движением скоростных локомотивов и машин (например, в «Интраде» из концерта для оркестра «Импровизации»). Мог быть пафос инакомыслия, резко выраженной оппозиции к тогдашнему идеологическому режиму (вокально-симфоническая фреска «Баррикады»).

Радикализм мог заявить о себе даже в сфере комического – через острое чувство типажа, через сильнейшую буффонно-характеристическую утрировку, через пародирование жанров с соответствующей гипертрофией интонационно-тембровой выразительности, через привнесение элементов абсурдистской эстетики (опера «Мошенники поневоле»).

На завершающем витке художественной эволюции многое из «левых» устремлений отошло для Елены Гохман в прошлое, что касается прежде всего этики максимализма со свойственными ему крайностями и претензиями на исключительность. Надо признать, что ее творчество рубежа XX–XXI столетий не обнаруживает звуковых изощрений и той «сверхэксклюзивности», которой нередко отмечены поиски сегодняшнего авангарда, однако думается, что эти поиски отнюдь не являются магистралью искусства последних двух десятилетий.

В данном отношении очень показательным является последнее из крупных произведений Елены Гохман – *Партита для двух виолончелей и камерного оркестра* (2009), дающая богатейший материал для осмысления художественной практики Постмодерна. Эта десятичастная композиция, суммирующая «номенклатуру» сюитных жанров разных времен и народов (Прелюдия, Пavana, Скерцо, Пастораль, Гавот, Пассакалья, Тарантелла, Жига, Ариетта, Постлюдия), в высшей степени концентрированно выразила устремление к тому эстетико-стилевому модусу, который лучше всего обозначить понятием *классичность*. В самом общем плане за этим понятием стоит с особой очевидностью заявившая о себе приверженность композитора духу и принципам музыкальной классики. Однако сразу же необходима оговорка: в опоре на критерии основных пластов классики прошлого выдвигается подлинно современная классика.

В содержательном аспекте ей соответствуют мудрая сдержанность и уравновешенность жизненных проявлений, их сбалансированность и то свойство, которое находит себя в формуле *единство многообразия и многообразие единства*. Исходящие от этой музыки душевная просветленность, чувство внутреннего покоя и ощущение удовлетворенности сущим подводят к мысли: жизнь как таковая – несомненно, высшее благо, и следует довериться одному из умов времен Просвещения, который утверждал, что независимо от всех язв и противоречий земного существования мы живем в лучшем из миров.

Как уже говорилось выше по отношению к творчеству Альфреда Шнитке, развернувшийся на выходе в 1990-е годы поиск прочных бытийных оснований привел к возрождению в отечественном искусстве весьма существенной этико-эстетической парадигмы, в связи с чем у многих происходил стремительный поворот от «атеизма» к религиозности. Елена Гохман в данном отношении не составляла исключения. До поры до времени она была в этом плане достаточно нейтральна, хотя ее предки по материнской линии являлись потомственными священнослужителями в разных городах и всяях Саратовской губернии.

Теперь, опять-таки начиная с вокального цикла «Благовещенье» и отзываясь на настоятельные запросы изменившегося времени, в ее творчестве все более существенное место занимают духовные мотивы. Они выдвигаются в качестве твердой жизненной опоры, становятся мерилем нравственности и выступают знаком возмездия, когда эта нравственность попирается человеком. Поэтому едва ли не во всех ее сочинениях данного периода возникают музыкальные символы духовного, в том числе связанные с такими текстами, как «Аллилуйя» (в качестве праздничного славения) и «*Dies irae*» (олицетворение устрашающей фатальности).

Самой значимой вехой кардинального разворота в плоскость христианского мирочувствия явилась для творчества Елены Гохман оратория «*Ave Maria*» с ее жанровым обозначением «Библейские фрески». Так уж совпало, что она была написана именно в 2000 г., т. е. ровно два тысячелетия спустя со дня Рождества Христова. И в ходе развертывания этого повествования как бы перед взором Богоматери проходит путь ее Сына: от Рождества к возмужанию, проповеди и деяниям, а затем через жестокие испытания к Вознесению. Этому замыслу, а также использованной здесь канонической латыни марианских песнопений, мессы и реквиема, соответствуют заголовки пяти частей, следующих *attacca*: I. *Introitus*, II. *Credo*, III. *Crucifixus*, IV. *Sancta Maria*, V. *Finalis*.

Наиболее «ортодоксальным» из произведений Елены Гохман стала ее третья по счету оратория нового века – духовные песнопения «*И дам ему звезду утреннюю...*» для мужского хора и камерного оркестра (2005). Это вновь, как и «Сумерки», большая трехчастная композиция, требующая для своего исполнения отдельного вечера, но идущая на едином дыхании. И внешне она созвучна «Сумеркам» по своей смысловой фабуле (от упований через драматические перипетии к надежде), только в проблематике ее еще больше обострилось чувство катастрофичности современного бытия.

Тем не менее новая оратория весьма отличается от предыдущей. В первую очередь, конечно же, по самому облику: перед нами сочинение не светского, а несомненно сакрального наклонения (подчеркнуто обозначением *Духовные песнопения*). Оно целиком покоится на эстетике и звуковых формулах русского православия, напрямую сближаясь с его религиозно-обрядовыми формами. В данном отношении показательно обращение к фонду знаменного распева, а также апелляция к мужскому хору, что напоминает об архетипических традициях храмового пения.

Завершая сугубо предварительное рассмотрение художественно-эстетических доминант Постмодерна на отдельных примерах композиторского творчества, попытаемся дать некий суммарный взгляд на происходящее в отечественном музыкальном искусстве.

Итак, вводя обозначение *Постмодерн*, подразумевается, что ему предшествовало время, которое охватило едва ли не весь XX в., причем свое наиболее острое выражение оно получило в явлениях авангарда начала столетия (преимущественно в 1910–1920-е годы), а затем его второй половины (прежде всего в 1960–1970-е). Вот почему по отношению к нынешнему этапу иногда фигурирует и термин *поставангард*.

Действительно, это «после авангарда», поскольку примерно с середины 1980-х годов наблюдалась нарастающая оппозиция ко всякого рода радикальным новшествам и крайностям, отход от переусложненности художественного языка и часто свойственного ему разрыва с традиционными ценностями. Оказалось, если воспользоваться давним выражением А. Шёнберга, родоначальника додекафонии, что еще далеко «не все сказано в До мажоре» и отнюдь не напрасными могут быть поиски «новой простоты» (фраза из лексикона С. Прокофьева, другого «ниспровергателя» традиций, выдвинувшегося во времена раннего Модерна).

На рубеже последних веков партия сторонников «*До мажора*» и «*новой простоты*» становилась в среде композиторов России все более многочисленной. Их «*До мажор*» – это безусловно тональное мышление, когда звуковая ткань только изредка оттеняется островками внетонального письма, но зато щедро насыщается свежими сонорными эффектами разного рода. Их «*новая простота*» заключается в безусловной доступности музыкального языка с опорой на рельефную мелодику и ясные гармонические последования, которые при всей привычности обнаруживают массу оригинальных поворотов, разного рода «сдвигов» и неожиданных «сюрпризов». Тем не менее отмеченное составляет только внешние приметы, за которыми таится главное в том индивидуальном истолковании принципов Постмодерна, которым отмечено творчество нынешних представителей музыкального искусства.

Первое, что сразу же и очень осязаемо прослушивается в «их Постмодерне», возвращение к исконным устоям музыкального искусства, широкая опора на всевозможные традиции, что образует густой, многослойный стилевой настой. Спектр наследуемых истоков простирается от бытового романса XIX в. и современных песенных жанров до высокой классики различного происхождения. Причем в классике их вкус заметно тяготеет к тому, что развивалось в русской музыке рубежа XIX–XX столетий: поздний Рахманинов, ранний Мясковский, Скрябин – как ранний, так и времен «Прометей», и такая редкость, как Метнер. Изредка мелькают отголоски импрессионистов, кучкистов и некоторых романтиков. Ощутима также преемственность с ключевыми фигурами советской музыки – такими, как Шостакович и Свиридов. Но, разумеется, все это не эклектика и не бессознательные «атавизмы», а хорошо продуманная система стилевых взаимодействий, работающих на ту или иную авторскую идею.

Другая важнейшая ипостась Постмодерна связана у нынешних авторов с ярко выраженной демократической направленностью их творчества. Преломляется это не только в простоте и доступности, но и в столь присущем им нерве общительности. Желание разговаривать со слушателями на «человеческом» языке поддерживается опорой на распевность музыкальной речи и нередко на открыто песенный слог изъяснения. Присущая этому изъяснению коммуникабельность обеспечивается и таким обаятельным качеством музыки, как ее глубокий внутренний лиризм, искренность и душевность.

Наконец, их Постмодерн – это светлое, гармоничное жизнеощущение, душевное здоровье, уравновешенность, чувство жизненной стабильности, безусловное приятие мира таким, каков он есть, удовлетворенность сущим. Сказанное вовсе не означает монополии некой формулы безоглядного оптимизма. Современным композиторам ведомы теневые стороны бытия, о которых при необходимости они считают нужным вещать и в трагедийном наклонении, чтобы дать слушателю почувствовать выразительную силу серьезных раздумий композитора о глубинных гранях человеческого бытия...

Все эти наблюдения нетрудно спроецировать на художественные миры рубежа XX–XXI столетий в других национальных школах и в других видах искусства. Приведенные выше предварительные суждения относительно сущности Постмодерна, по всей вероятности, имеют место в качестве преобладающих тенденций глобального масштаба в сложной, многомерной картине искусства последних десятилетий. Подтвердить или опровергнуть это – дело ближайшего будущего.

