

(обычно ее партию исполняют на флейте) с аналогичной функцией соприродных ощущений.

И, наконец, все действие опоясано аркой крайних частей, более всего передающих лихую удаль русской природы. Но если № 20 («Дорога») подает стихию молодечества в достаточно праздничном ключе, а сопровождающий ее колокольный трезвон «оправдывает» общее название произведения, то № 1 («Весело на душе») оказывается динамической кульминацией цикла и его драматическим зачином. Здесь в сложном, противоречивом симбиозе сопряжено очень многое: волевой напор, бурное течение жизненного потока, тревожный пульс дороги испытаний, вольница и разбойство «забубенной» души русской, но также сумрачный стоицизм, за которым кроются внутренняя жертвенность и обреченность.

* * *

Елена Владимировна Гохман (1935—2010), за исключением времени учебы в Московской консерватории, всю жизнь провела в Саратове, преподавала в Саратовской консерватории, которая была открыта третьей в России после Петербургской и Московской.

Впервые ее полномасштабный прорыв к собственной неповторимой индивидуальности произошел в камерной оратории «Испанские мадригалы» (1975), где она поднялась к высотам большого искусства, оцениваемого по самым строгим критериям художественного творчества. Как и большинство произведений, написанных впоследствии, «Испанские мадригалы» сложились в нечто совершенно неординарное во всех отношениях.

Среди множества осуществленных здесь срезов бытия в первую очередь обращает на себя внимание необычайно яркое запечатление поэтики народной жизни. Именно в этой образной сфере красочно и полномерно разворачивается стихия радостей, празднеств и вдохновений. Бурлящий поток жизнелюбия складывается из обилия света, многоцветия ярких красок, буйства зажигательных ритмов, ликования звонких и шумных голосов, звучного колокольного перезвона, наполняющего все 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 направление под названием «новая фольклорная волна». Свойственное данному направлению совершенно свободное, подчеркнуто оригинальное истолкование черт национального архетипа нашло преломление через особого рода «народный артистизм» с его броской нарядностью, исключительной прихотливостью ритмического рисунка, через поэтику девичества с его чистотой и таинством неизведанного.

Смысловая траектория «Испанских мадригалов» выстраивается как многоэтапное повествование, ведущее от радостных упований и нежных грез 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 сгущенно драматическими состояниями с выходом к подлинно трагедийным кульминациям. В личине бездушной военщины неотвратно надвигается машина террора и уничтожения. Но жизнь на то и жизнь, чтобы бесконечно возрождаться — даже после самых больших потрясений. О том, насколько это удастся, повествуется в завершающих частях оратории «Испанские мадригалы».

Своим гражданским пафосом «Испанские мадригалы» были нацелены против насилия над человеком и против власти вообще. В условиях идеологического режима 1960—1980-х годов композитор находилась в стане оппозиции. Свое «инакомыслие» она с наибольшей откровенностью выразила в вокально-симфонической фреске «Баррикады» (1977). «По тексту» здесь обобщенно рисуется революционная эпопея давнего времени, но всей сутью музыкальных образов (подтекстом) это произведение обращено к современности.

Радикализм авторской позиции, заявивший о себе в вокально-симфонической фреске «Баррикады», темброво подчеркнут следующим образом: от большого симфонического оркестра отсечены группы струнных и деревянных духовых инструментов, то есть суровость звучания и грозовой колорит этого бунтарского сочинения подчеркнуты тем, что солиста (бас) и хор сопровождают только медные духовые, поддержанные ударными и низко звучащими контрабасами. А укрупненные мелодические линии, полные мужества и силы, натиск решительных ритмов и открыто плакатный штрих позволили осязаемо передать дух суровых социальных столкновений.

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, свободно используя такие техники, как серийность, сонорика, кластеры, пуантилизм, алеаторика, коллаж, полистилистика и принципы хеппенинга — все, что входило тогда в обиход отечественного музыкального искусства.

Кроме всего прочего, Елена Гохман предложила в этом сочинении свой вариант разработки жанра *концерта для оркестра* — жан-

ра нового, который сформировался только к середине XX века и был представлен немногочисленными образцами. Она оригинально интерпретирует сам принцип концертности, так как в основу этой композиции положено взаимодействие исключительно плотных *tutti* с отдельными оркестровыми группами, а главное — поочередное звучание и переключки этих четырех оркестровых групп (струнные, деревянные и медные духовые, ансамбль ударных и клавишных инструментов). В результате возникает своего рода «театр тембров», музыкальное представление, где «актерами» выступают буквально все инструменты, поскольку у каждого из них есть свое *solo*. И в согласии с названием произведения здесь господствует импровизационность, которая состоит в совершенно свободном развертывании материала, в неожиданных поворотах музыкального сюжета, а также в интенсивном использовании сотворчества исполнителей, многократно импровизирующих по предложенной канве.

В те же 1970-е годы, проходя пик экспериментальных исканий и почувствовав углубляющийся разрыв авангарда с широкой слушательской аудиторией, Елена Гохман стремилась 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 серьезной (или классической) музыки с песенной интонацией (как известно, в отечественном искусстве это направление наиболее плодотворно развивали М. Таривердиев, А. Рыбников, Г. Gladков).

Самым крупным опытом Елены Гохман в данном русле стала опера «Цветы запоздалые» (1979). Здесь взаимодействуют три стиливых пласта. Первый из них соотнесен с источником сюжета — одноименной повестью А. П. Чехова. И более всего звуковая атмосфера этой оперы определяется близостью к музыке Чайковского, перед которым Чехов, будучи его младшим современником, глубоко преклонялся. Отсюда главенство романсно-аризозной стихии, мягкое благозвучие с подчеркнута тональной основой и то, что в отношении оперы «Евгений Онегин» ее автор определил жанровым подзаголовком «*лирические сцены*».

Второй стиливой пласт имеет сугубо современное, «авангардное» происхождение. С одной стороны, это сильнейшая, исключительно острая экспрессия, передающая душевные страдания Княжны, доходящие до грани нервного срыва и пароксизма отчаяния («разорванные» ритмические рисунки и резкодиссонирующие напластования струнных). С другой — угловато-жесткая, нарочито брутальная характеристика «лейтмотива денег», сопровождающего образ Доктора, и судорожная издерганность гротескного выплясывания, через ко-

торое раскрывается отвратительная личина стяжательства (огрубленное 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 предстает более строгим, возвышенным и неизмеримо более развитым по структуре, не раз модифицируясь в утонченную романсовость. Введение подобных номеров высвечивает свойственное «Цветам запоздалым» соприкосновение со стилистикой мюзикла (в частности с «Шербурскими зонтиками» М. Леграна).

Особыми ресурсами в упрочении контактов с широкой аудиторией 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 нее не только характер формального указания на жанр, но и заключало в себе глубокий внутренний смысл. Лирика в значении широком, объемном — как жизнь человеческой души во всевозможных ее проявлениях. А вокальная — это не просто пение, мелодия, распев. Это еще и трепетный голос, идущий из невидимых глубин наших, это выявление того, что мы называем духом человеческим.

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

Во всей отчетливости отмеченные черты представлены в вокальном цикле «Лирическая тетрадь» (1982), драматургическая линия которого сюжетно и по смыслу в чем-то отдаленно напоминает шумановскую «Любовь и жизнь женщины».

Как и у ряда других композиторов того времени, многое в творчестве Елены Гохман 1960—1980-х годов было отмечено романтическими чертами (разумеется, то был романтизм в его современной версии). Самым существенным в этом отношении было всемерное утверждение всего, что связано с миром личности, что в том числе означало следующее: едва ли не все просматривалось в призме подчеркнуто индивидуализированного, субъективного. Сказанное с особой концентрированностью предстало в вокальном цикле «Бес-

сонница» (1988). Кроме того, здесь своего предела достигла трагедийная линия творчества Елены Гохман. Отчаяние, безысходность и лихорадочно-взрывные, но безнадежные попытки противостоять крошечной тьме — так выглядела доведенная до крайней точки мученическая драма романтической личности.

Понятно, что то была критическая точка существования — бесконечно долго столь трудный час человеческой судьбы продолжаться не мог. И в следующем после «Бессонницы» вокальном цикле «Благовещенье» (1990) были намечены пути преодоления психологического дискомфорта и мрака жизни. Важнейшей опорой в устанавливающемсяприятии жизни становятся духовные песнопения, восходящие к церковным праздникам. Песнопения эти претворены очень индивидуально, по-своему: упругие, чрезвычайно динамичные по ритму распевы поддержаны мощным, укрупненным мазком фортепианной фактуры, придающим общему звучанию эпическую весомость.

Магистраль последующей эволюции творчества Елены Гохман складывалась в согласии с вектором, намеченным в вокальном цикле «Благовещенье». И магистраль эта по своим параметрам смыкалась с тем, что мы в последнее время все чаще связываем с понятием «*постмодерн*». Его стилиевые контуры во всей своей отчетливости обозначились в балете «Гойя» (1996). По внешним своим очертаниям перед нами достаточно конкретное повествование о судьбе и творчестве великого испанского художника. Но под этой «внешностью» данная партитура таит всеохватывающее жизненное содержание, причем за фабулой, выстроенной по канве одноименного романа Лиона Фейхтвангера, просматриваются как «вечные вопросы» существования, так и драматические коллизии, характерные для нашей страны в нелегкие, смутные, чрезвычайно противоречивые 1990-е годы.

Реализация столь объемного, многомерного среза жизни потребовала максимальных исполнительских ресурсов. Звуковой мир этого монументального действия создается не только средствами оркестра — вводятся сольные номера (как и в «Испанских мадригалах», композитор вновь избирает стихи Федерико Гарсиа Лорки) и хоровое пение (на канонические латинские тексты мессы и реквиема). Все это спаяно воедино не только скрепами разворачивания сценического сюжета, но и неукоснительно целеустремленным сквозным развитием музыкального ряда, выстроенного на принципах симфонической организации материала.

Если в предыдущие десятилетия в творчестве Елены Гохман ведущими были камерные жанры, то с середины 1990-х годов ее художественные интересы сосредоточились на крупных полотнах ораториального плана (ведь даже «Гойя» в определенном смысле — балет-оратория). Композиции эти по всем параметрам соответству-

ют нашим представлениям об облике оратории как монументального произведения самой серьезной проблематики. Причем в русле этой проблематики находятся как «вечные» темы, так и глобальные вопросы, занимающие сознание человечества переживаемой ныне эпохи.

Первым из такого рода сочинений стала *Ave Maria* (2000) с ее жанровым обозначением «*Библейские фрески*». Оригинальность авторского замысла в данном случае — вне всякого сомнения. Мы привыкли к тому, что *Ave Maria* — это небольшое вокальное или хоровое сочинение (вспомним шедевры Ф. Шуберта и Ш. Гуно). У Елены Гохман под таким названием выступает грандиозная композиция для солистов, хора, органа и большого оркестра, и подобное приходится наблюдать в мировой практике музыкального искусства, пожалуй, впервые. В ходе разворачивания данного повествования как бы перед взором Богородицы проходит путь ее Сына: от Рождества к возмужанию, проповедям и деяниям, а затем через жестокие испытания к Вознесению. Этому замыслу, а также использованной здесь канонической латыни марианских песнопений, мессы и реквиема, соответствуют заголовки пяти частей, следующих *attacca*: I. *Intritus*, II. *Credo*, III. *Crucifixus*, IV. *Sancta Maria*, V. *Finalis*. Их грани, как правило, отмечаются звучанием колоколов, которые выступают в функции вестника-предвещения и усиливают атмосферу священнодействия.

В следующей оратории «Сумерки» (2003) всемерно акцентирована самая гжучая проблема современности — проблема сохранения природы и выживания человечества. Все необходимое для себя композитор нашла у Антона Павловича Чехова, любимейшего своего писателя, которому она поклонялась и как эталону русского интеллигента. Уже более столетия назад он начал тревожиться за судьбу человечества и подметил начало угрожающего процесса, губительного не только для экологии природы, но и для экологии нашего духа. Вслед за писателем, усиливая и заостря музыкой сказанное им, Елена Гохман мучительно размышляет в «Сумерках» над этим тяжким вопросом, отсюда своеобразие жанрового обозначения — *вокально-симфонические медитации*.

Последняя оратория Елены Гохман — «И дам ему звезду утреннюю...» (2005). Это вновь, как и «Сумерки», большая трехчастная композиция, требующая для своего исполнения отдельного вечера, но идущая на едином дыхании. Она созвучна «Сумеркам» и 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 по самому облику: перед нами сочинение не светского, а несомненно сакрального наклонения, что подчеркнуто обозначением *духовные*

песнопения. Это начинается с текстовой канвы, которая опирается на избранные строки из православных канонических песнопений, псалмов Давида и «Откровения Иоанна Богослова». И музыка этого произведения целиком покоится на эстетике и звуковых формулах русского православия, напрямую сближаясь с его религиозно-обрядовыми формами.

На завершающем витке художественной эволюции многое из «левых» устремлений отошло для Елены Гохман в прошлое. 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, павана, 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».

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

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