



А.И. Демченко

За линией горизонта

О творчестве Елены Гохман

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 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 занимается, 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. Старший брат Альберт делал в искусстве определённые успехи, 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 университет и до сих пор преподаёт в нём. Музыка стала его прекрасным хобби: играл в любительском квартете, собрал гигантскую коллекцию грамзаписей, до сих пор не пропускает ни одного концерта - в общем, меломан до кончиков ногтей.

Младший брат Лев вырос в совершенно замечательного виолончелиста. В своё время занимался у таких мэтров, как С.Кнушевицкий и М.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, что перешло и в её музыку. Виолончельное *bel canto* - одна из характерных 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 уж глянулась 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 неоценимую 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 малейшего юмора 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», которая 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 «са мобытности» 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 настоятельно 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 на 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 отрывки из Апокалипсиса. Эти мучительные раздумья о неисходной греховности человека пронизаны стремлением вырваться из тенёт 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 *впсрзь-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, расположился город Энгельс Саратовской области. И каждый из этих двух городов дал в XX столетии выдающихся композиторов: Энгельс -Альфреда Шнитке, Саратов - Елену Гохман.

* * *

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

Миновало пять лет 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.Гарсиа Лорка (камерная оратория «Испанские мадригалы»). Тем не менее, особенно с

начала 1990-х годов, самых серьёзных результатов она добивалась и в таких крупных жанрах, как развёрнутая инструментальная композиция (концерт для оркестра «Импровизации», Партита для двух виолончелей и камерного оркестра), оратория (библейские фрески для солистов, хора и оркестра «Ave Maria», вокально-симфонические медитации «Сумерки», духовные песнопения «И дам ему звезду утреннюю...»), большое музыкально-театральное полотно (балет «Гойя», поставленный на сцене Саратовского оперного театра). Неизменными качествами её творчества являлись органичное сочетание традиционных и авангардных приёмов композиторского письма, высокая духовность, красота и проникновенный лиризм художественного высказывания. Удостоена Государственной премии (1991) и звания заслуженного деятеля искусств России (1994).

Первое, что мы узнаём из 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, в сущности, 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 венская 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 определённые стремления, 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 жиз-неотношение, коллективистская настроенность, чувство гражданской ответственности за происходящее вокруг и соответствующая этому ораторски-публицистическая нота, а также ростки острого, подчеркнута личностного 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. Главенствующим 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 Альтаевой (1971).

* * *

За отмеченной темой жизненного поиска скрывались и свойственные 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 рассудком 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 потаённой 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-звонкого сия природы, когда в полном смысле слова «идёт-гудёт зелёный шум» (этому впечатлению способствует использование пространственных эффектов), среди радужнозвончатых 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 А. 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 полномерно 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 использованием (серийность, алеаторика, пуантистика, 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 режиму. Диптих камерных опер на чеховские сюжеты («Цветы запоздалые» и «Мошенники поневоле») развивал традиции русского музыкального театра в его классической (Чайковский) и современной (Шостакович) ипостасях. Череду вокальных циклов («Лирическая тетрадь», «Бессонница», «Благовещенье» 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 тексто-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 музыкального 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 Рапсода, 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.

Зрелость таланта

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 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 ме-лодизм, 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 славление бытия. Такова чрезвычайно развёрнутая сцена «Колокола Кордовы» (№ 2), которой после относительно небольшой «Прелюдии» (№ 1) сразу же как кульминацией («вершина-источник») открывается линия захватывающего несравненным темпераментом праздничного половодья жизни.

Яркому претворению испанского колорита в оратории сопутствует органично сочетающийся с ним «русский дух». В таких случаях музыка 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 нежносеребристых 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, подчёркнуто 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 затаённой, 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 молчании.

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 - это глубокая, сокровенная дума народная с набегающей сумрачной тенью

будущих печалей и тягот. Не случайно это единственная часть, написанная для хора *a cappella*. На её кульминации над общим звучанием по тонам «мавританской» гаммы взлетает трепетная колоратура голоса из хора - словно блик инобытия.

И вскоре предчувствия сбываются (№ 9 «Чёрная жандармерия»). В личине бездушной военщины неотвратимо надвигается машина террора и уничтожения. Ощетинившаяся броня, тупой механичный топот, хлещущие удары бича, примитив ломаных линий и острых углов, искажённый уродливый облик и витающий повсюду фантом смерти - всё внушает страх и ужас. Реализуется этот внеличный образ сил подавления такими средствами, как оголённая фактура марша-нашествия, идущего под треск малого барабана, неуклонное фактурно-динамическое нагнетание краткой остиной 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 беззащитности 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, воспрянуть 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 щемящим 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 несбывше-гося, 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 «Расстилается 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».

7

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 лейттембром. 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. Согласно 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 достаточного 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 «капели» 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 «испанистов») 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 остро экспрессивном

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 струнных 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.

* * *

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 наведёлся 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 верующими, 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 затаённоподспудной, 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 -унизить!

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 трудно соединимых 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 ситуация), 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 нарочитых 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 тоники. 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 свободолобивой, 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 различно 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 буревестников» (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 призывное™ (интонации сигналов, зовов), и всему этому удачно сопутствует изобразительная линия сопровождения (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 затишье - перед ц.5). Но только теперь (третий раздел, ц.12) с образа срывается вуаль кротости и благолетия, 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 уменьшенный септаккорд с заостряющими его звучание внедрениями секунд (скажем, в т.6 до ц.15 в структуру аккорда *do-mi b-solb-la* #вводится *fa* и *laty*. 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 - унижить, // 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

однотактного 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 обессиленнее (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 кличами-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 подчеркнута рельефных, плакатных темах, вырастающих на местных кульминациях. Одна из них - «тема баррикад» (ц.23) с её обнажённопесенными 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 многоэпизодностью. 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 варварским.

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 непрерывным 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 «Аппассионаты»). 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 явственный 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 заметным фактором воздействия второй образной сферы на первую является, 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 гшин-молебен, открывавший композицию, как манифест коренного обновления мира звучит в её конце революционная песня-гшин победившего народа.

* * *

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. Скажем, серийность насыщая выпуклым интонационным рельефом и тони-кальностью, 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 переклички этих четырёх оркестровых групп (струнные, деревянные и медные духовые, ансамбль ударных и клавишных инструментов).

В результате возникает своего рода «театр тембров», музыкальное представление, где «актёрами» выступают буквально все инструменты, 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: подхлестывая 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 облике. «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 основано на изобретательнейшей игре инструментальных тембров (господствуют характеристически трактованные духовые), и особую значимость приобретает принцип организованной алеаторики (нанизывание импровизационных рисунков на чётко прописанный тематический стержень той или иной партии либо группы инструментов).

Однако это комедийность особого рода. Она близка к тому, что в подзаголовке балета И.Стравинского «Петрушка» обозначено как «*Потешные сцены*». Как и там, здесь есть приметы балаганного действия, а музыка 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 комико-вание 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 «зlobой 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 испове-дальность. И есть некая фатальная сила - внеличная, неумолимосуровая, 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 своёское подтрунивание в обличение. Вот почему конечный смысл «Бурлески» состоит в дерзком высмеивании военщины, в том, чтобы посредством тяжеловесного комикования передать «весёлый кошмар» солдафонской бравяды.

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 примечательно 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 и 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 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 противоположность прежнему критическому запалу в этой молодёжной по духу, интонационно свежей и яркой композиции 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, чистосердечие, 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 «тачаноч-ная» 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 неимоверное 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 гимнических 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-возгласение - 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 резко диссонирующие напластования струнных). С другой - угловато-жёсткая, нарочито brutальная 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 беречь 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 деньгам.

Для него открывается вся эфемерность достигнутого. Силы, талант растрачены впустую. Обступает гнетущий мрак безнадёжности, давит беспросветность дальнейшей жизни, разъедает горечь глубочайшей неудовлетворённости. И если бы всё было только в нём самом. Жертвой совершенной ошибки поневоле оказывается и Княжна. Мутной волной снесены радужные ожидания, жизнь для неё превратилась в муку: 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 совершенные 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 «Квинтет-буфф» и «Мошенники поневоле».

«**Квинтет-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. Всеми 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 натуры.

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, беспорядок, беспорядок, 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 затрапезный мещанин становится грозным судьёй, буквально захлёбы-ваясь 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 натуры, озвучиваемая 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 никчёмной 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 кружевом.

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, остро роумно 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 самом начале книги вокальный цикл «К Родине» на стихи Назыма Хикмета, написанный ещё в годы учёбы в Московской консерватории.

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

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 принципа «от мрака к свету». Своеобразие состоит в неуклонном и стремительном *crescendo* света и радости, что 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 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, шуточного 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 мужа сгодится.

Мать, мне нечего стыдиться -Я красна, как Божий свет.

Кстати, рассмотренные миниатюры примечательны в отношении характерного для манеры Е.Гохман наполнения звуковой ткани дополняющими и расцвечивающими 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».

Три первые 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 чреватые 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,

Желтей 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.

Консонансы-диссонансы

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 и что в том числе означало следующее: едва ли не всё просматривалось в призме подчеркнуто индивидуализированного, субъективного. Исходя из этого, композитор чутко прослеживала малейшие колебания состояний своих героев, детально исследовала сложные перипетии их взаимоотношений.

Одна из явно романтических черт состояла в остроте и неожиданности *контрастов*, заставляющих вспомнить, к примеру, контрасты в шумановском фортепианном цикле «Карнавал», но ещё более резкие и непредвиденные. Что только не противопоставлялось в музыке Е.Гохман тех лет! Полная душевная умиротворённость и дерзкое буйство проявлений; восторженность, наивность, простодушие и абсолютная разuverенность, пугающий мрак дьявольщины; высоты духовности и нарочитый примитив; ярость, ожесточение и бессилие, изнеможение и т.д., и т.п.

Одно из важнейших противоречий времени обозначилось по линии поистине кричащего контраста между стремлением к беспроблемному существованию и неумолимым нарастанием драматизма: то есть, с одной стороны, образ жизни предстал как непрерывный досуг, буффонада, а с другой - как сплошная мука, трагедия. Приходится только поражаться тому, как всё это могло соединиться в творчестве одного композитора.

Различные грани подобной контрастности уже можно было отметить в массе называвшихся выше произведений. Допустим, на всём протяжении «Испанских мадригалов» идёт нескончаемое противоборство света и мрака. В качестве совершенно конкретного образца можно указать № 4 («Плач гитары») с его просто невероятными взрывчатыми перепадами состояний: статика неторопливо текущих раздумий, относительный покой (хотя и томительный, внутренне напряжённый) - нервная экзатичность, доходящая почти до исступлённости.

Далее. Концерт для оркестра «Импровизации» построен на поляризованных (можно сказать, взаимоисключающих) контрастах между частями и внутри частей (имеются в виду средние разделы в двух первых частях). Диптих опер на чеховские сюжеты - это поистине «*и смех, и слёзы*», вдобавок ко всему развивающие традиции русского музыкального театра в его противоположных ипостасях классических «лирических сцен» (опера-элегия) и современной гротесковой бурлески (опера-юмореска).

Кроме того, «Мошенники поневоле» решены как свободный монтаж резко сопоставленных между собой ситуаций, состояний и лиц-масок, а драматургический остов «Цветов запоздалых» основан на пропасти, отделяющей «лейтмотив любви» (символ поэзии, нежности, красоты, идиллических упований) от «лейтмотива денег» (олицетворение жёсткой прагматики, огрублённости и угловатости с отсветами зловещей беспощадности).

Как видим, использование обострённых контрастов имело тенденцию к их перерастанию в прямые антитезы, что резко драматизировало фабулу произведений Елены Гохман. Но тот же принцип мог применяться и с иной целью, вызывая эффект вольной игры контрастов с различным смысловым наполнением этой игры.

«**Мелодия и Арабеска**» для виолончели и фортепиано (1983) даёт пример всего-навсего единичного контраста, но контраста подчёркнутого буквально «по всем статьям», начиная с акцентированного стилевого противостояния: неоклассицизм, причём в ракурсе едва ли не нарочитого «ретро» - «модерн» и опять-таки в особом наклонении так называемой лёгкой музыки или концертно-танцевальной эстрады. «Мелодия» пленяет пластикой кантилены, текущей плавно, нестеснённо, широко до бескрайности. Возвышенный строй чувств (вплоть до прекраснодушия) находит себя в светлой элегичности, дарящей ощущение душевной отрады, настроение благоденствия духа.

«Арабеска» построена как сугубо инструментальный диалог, изобретательный до изощрённости, напоминающий весёлую имитацию дуэли - дуэли остроумия, взаимного розыгрыша, в которой уколы партнёра парируются с лёгкой насмешливостью, с обилием неожиданных выпадов, интригующих сюрпризов. Оружием здесь служит непредсказуемость, пикантная шутка, острый жест. Всё основано на недомолвках, едва уловимых намёках, воспроизводимых с элегантно-небрежностью, неотразимым светским шармом и вместе с тем эффектно, броско, в зрелищной манере. Причём создаётся это очаровательное скерцо как бы из ничего (чрезвычайно живая подача общих форм движения и непрерывные блики синкопированного ритма).

В **Сонатине-парафразе** для фортепиано и ударных (1985) игра стилями ведётся «в открытую», что зафиксировано в заголовках частей: *I. Бетховен, II. Моцарт, III. Гайдн и Россини*. Однако эта вольная фантазия по моделям классики (с завуалированными коллажными вкраплениями) только на первый взгляд может произвести впечатление музыкальных шалостей-кунштюков.

Крайние части связывает лишь то, что всё в них нацелено на самое активное действие - в остальном же они даны в предельном размежевании. В одном случае (I часть) это бурлящая лава жизненной борьбы, вскипающая порывами-бросками волевых преодолений, захватывающая той одержимостью, которая граничит с самосжиганием - таким образом, перед нами парафраз на «драматического» Бетховена. В другом случае (финал) это брызжущее веселье, забавы в манере Гаргантюа и Пантагрюэля, стихия пересмешничества, густо пересыпанного перцем искромётных выпадов, пикантно-грубоватых бурлесков и дерзких острот на грани дозволенного.

И всё же отмеченные контрасты несопоставимы с тем сдвигом настроения, который возникает в средней части. Здесь происходит полное снятие какой-либо активности, и всё перемещается во внутренний мир человека. В зыбком и пугающем ночном мраке он остаётся наедине со своими чувствами и мыслями, исповедуясь самому себе (очень характерны многозначительные паузы). До дна раскрываются сокровенные тайники души, которая в эти минуты словно оголена, прозрачна до бестелесности и в своей хрупкости совершенно беззащитна перед безмерностью обступающей темноты (мистические бездны духа подчёркнуты «тишиной» глухих раскатов гонга и там-тама).

Вот такие противоположности могут уживаться в одной натуре! Но, кроме того, подобная многослойность дополняется незримым диалогом, который современник ведёт с великими тенями далёкого прошлого. Он как бы сравнивает, сопоставляет, примеряет к себе эталоны, которыми жили прежние эпохи.

* * *

Настоящий компендиум контрастов сосредоточен в «**Семи эскизах**» для фортепиано (1985). Энергичнейшее манипулирование ими начинается с «игры слов», которую позволил здесь композитор. Не ограничившись буквой Э (*Э-скизы*) Гохман даёт головоломную цепочку подзаголовков пьес с неизменным начальным *эпи* < № 1. **Semplice** (Эпиграф), № 2. **Con moto** (Эпиталама), № 3. **Piacere** (Эпизод), № 4. **Nobile** (Эпистола), № 5. **Energico** (Эпиграмма), № 6. **Con anima** (Эпитафия), № 7. **Allegramente** (Эпилог). Опираясь на эту лексикографическую канву, автор, подобно исследователю-психологу, тщательно анализирует, из чего соткан «герой нашего времени». И приходит к выводу, что он очень разный, многоликий.

Всё в нём основано на сложной светотеневой гамме, на резко выраженных антитезах. К тому же он склонен к парадоксальности и к совершенно неожиданным переключениям, которые идут в основном по линии противопоставления *внутреннего и внешнего*.

Первое обычно связано с подчёркнутой серьёзностью, возвышенностью образов, а также с самоуглублёнными состояниями личности, второе - чаще всего с тем, что лежит на поверхности жизни, в том числе отражая её суету, вздор или «оперетку», как выразился один из персонажей романа М.Булгакова «Белая гвардия».

В отношении второго из названных моментов наиболее показательны №№ 5 и 7. Подзаголовку № 5 (Эпиграмма) отвечает включение в тематическую канву пьесы узнаваемых «осколков» интонационного контура известной детской песенки из мультфильма «Три поросёнка» (локальным посылом этой пьесы было желание дать язвительный шарж на некоторых не в меру идеологизированных «деятели» тогдашней Саратовской консерватории). Препарация материала на манер вертлявой клоунады порождает мини-сатирикон, в котором через гипертрофию гротеска передаётся эксцентричный выверт, язвительная ирония, сардоническая насмешка.

В совершенно иных очертаниях предстаёт сфера внешних проявлений в финале (Эпилог). Эта джаз-роковая токката ошеломляет мощным динамическим напором, передаёт азарт сверхскоростей, рождая впечатление неудержимо мчащегося локомотива, но ещё более - являет собой выражение современного экспансионизма. Господствующая здесь атмосфера дерзкого вызова, взрывчатой импульсивности оттеняется островками призрачно-мистических видений (*pianissimo* этих неоклассических хоралов в окружении грохота основных разделов едва прослушивается).

Как видим, невероятно сильные перебросы из крайности в крайность возникают не только между соседними пьесами, но и внутри пьес. Для примера достаточно указать на стык пьес № 3 (Эпизод) и № 4 (Эпистола). Первая из них - авангардная по письму, жёсткая, экспрессионистически заострённая. Средствами сонорно-кластерных напластований, звуковых «клякс» и резких регистровых сломов создаётся

своеобразный триллер: нагнетание страхов, ужасов, кошмаров, погружение в пучину подсознания, притягивающую своей загадочностью, непостижимостью, запредельностью. И вместе с тем эта «чёрная дыра» не может не пугать своей неподвластностью разуму, своим зловещим демонизмом, падением в бездну иррационального.

Вторая пьеса - классически благородная, возвышенная в своей элегической мечтательности. В её контуре угадывается шопеновская Прелюдия *e-moll* (она воспроизводится в характере свободного коллажа). Но спокойное течение этой медитативной лирики, наполненной светлой меланхолией, неоднократно прерывается вторжениями джазовой импровизации. Вновь упомянув этот вид искусства, можно сделать вывод о заметном участии соответствующих форм музицирования в формировании стилевого комплекса музыки Е.Гохман.

Казалось бы, подобные вторжения игривых, ветреных, легкомысленных настроений в сосредоточенный лирический монолог должны восприниматься не иначе как досадное недоразумение, как загрязняющие пятна вездесущей сутолоки. Однако следует признать, что в этих эпизодах обезоруживает присущий им светский шарм, очаровательная пикантность. Кроме того, нелишне прислушаться к наблюдению Р.Щедрина, который на обсуждении «Семи эскизов» в Москве по отношению к этой пьесе подметил следующее: словно бы распахивается окно и в комнату с улицы врывается иная музыка.

Затронув Эпистолу, можно перейти к рассмотрению первого из названных выше моментов, обращённого в «Семи эскизах» к сфере внутренних проявлений человеческой природы. Здесь, в свою очередь, также представлены весьма сильные контрасты. Скажем, по стилевой ориентации с элегическим лиризмом Эпистолы, наследованным от Шопена, сопоставлена поэтика грёз и мечтаний начальной пьесы (Эпиграф), восходящая к образу шумановского Эвзебия, к тому же поданная в ракурсе благодатной тишины, покоя, когда всё озарено мягким умиротворяющим светом (такому впечатлению способствует и фактура с её уподоблением ажурным *arpeggiati* арфы).

Следующая пара поляризованных контрастов. С одной стороны, нежная и радостная взволнованность лирического восторга, трепетного обожания с тончайшей нюансировкой эмоции, которая буквально излучает ощущение поэтичности (Эпиталама). Примечательно, что разработано это очень изысканное по своему складу настроение в русле сложившегося к этому времени так называемого «*третьего направления*», поскольку интонационный остов пьесы явно происходит от современной эстрадной лирической песни.

С другой стороны, сумрачная «разъедающая» медитация, напряжённейшее биение мысли, стремящейся пробиться к истине и снедаемой мучительными, неотвязными вопросами, которые так и остаются без ответа (Эпитафия). Воспринимая подобные философско-трагедийные раздумья, невольно вспоминаешь древнее изречение: *во многих мудрости много печали*.

И в данном случае имеет смысл заметить, что вслушиваясь в этот остро рефлексивный монолог, в эту подчёркнуто личностную речитацию, наполненную жгучей, экспрессивнейшей ностальгией, самую близкую ассоциацию находишь

в *канте хондо* («глубокое пение», характерное для определённого рода испанского фольклора), соприкосновение с которым помогло так выразительно передать исповедь мыслящего и страдающего духа.

Подобные сближения позволяют говорить о присущей Елене Гохман органичности контактов с этим национальным элементом, что позволило убедительно обрисовать соответствующий колорит как в «Испанских мадригалах» (1975), так впоследствии и в балете «Гойя» (1996).

* * *

То, что можно было услышать в отдельных из «Семи эскизов» («шуманизмы» в Эпиграфе или маленькая фантазия по канве одной из прелюдий Шопена в Эпистоле), отразило ещё одну грань устремлений, возникшую в музыкальном искусстве с конца 1970-х годов опять-таки как реакция на крайности авангарда - *неоромантизм*, что подразумевает прямое сближение с жанровой системой и стилями художественной культуры XIX столетия. У Елены Гохман это представало как естественное следствие столь присущих её музыке живой, трепетной эмоциональности и взволнованного лиризма.

Неоромантизму в частности было свойственно и возрождение того, что такого расцвета достигло в эпоху романтизма - имеется в виду *вокальная лирика*. И у нас есть все основания для того, чтобы утверждать: в этом отношении сделанное Еленой Гохман находится на уровне лучших достижений отечественной музыки второй половины XX века (в таких случаях в первую очередь обычно называются имена Георгия Свиридова и Валерия Гаврилина).

Превосходные образцы неоромантизма находим в вокальном цикле «**Бессонница**» (1988). Один из них - № 6 («Откуда такая нежность?»). Здесь сразу же обращает на себя внимание покоряющая органичность певческой интонации, трепетно-утончённая звуковая ткань, поразительная гибкость взаимодействия вокальной и фортепианной партий (напоминая лучшее у Шумана - ещё раз вспомним имя этого композитора-романтика). Однако подаётся подобное в сугубо современном истолковании, от которого в том числе идёт нервность болезненно чуткой и ранимой природы.

Рассматривая круг современно-романтических черт творчества Елены Гохман, обратимся к тому, что было связано с раскрытием трагического мироощущения. В продолжение всё той же контрастности, доводимой до поляризации, её музыка фиксировала внутренний разлом, словно бы жизнь расходилась по швам. По одну её сторону кружилась ярмарочная карусель, бурлило веселье, отплясывался бесшабашный трепак, блистал юмор, раздавался гомерический хохот - всем этим переполнены, например, Квintет-буфф для медных духовых инструментов и опера «Мошенники поневоле».

Однако где-то в глубине не покидало ощущение подозрительного самообмана, шутовской эйфории и чудилось, будто в отлаженном жизнеустройстве что-то трещит и надламывается. А по другую сторону стремительно накапливалась боль души. Вслед за оперой «Цветы запоздалые» она, как снежный ком, разрасталась в появлявшихся

один за другим вокальных циклах «Лирическая тетрадь», «Последние строфы» и в романсах на стихи Н.Асеева.

«Последние строфы» (1983) - интимная исповедь изверившегося человека, потерявшего всякую надежду на лучшее. Интимная в том смысле, что это исповедь наедине с собой, для себя - исповедь, не требующая даже малейшего соучастия. Интимная она и в том отношении, что для её воспроизведения требуется сугубо *лирический* тенор, причём желательно, чтобы в исполнении он приближался к полуфальцетному или так называемому микрофонному пению.

И трагизм здесь особого рода. Тихий трагизм одиночества, из которого не ищут выхода, поскольку уже нет страстей и желаний и ничего не ждут от жизни. Совсем изредка встрепенётся душа, но это «*последняя*» взволнованность, и возникает она не от встречи с живой реальностью, а в воспоминаниях о былом, в мысленном разговоре с давно ушедшим близким человеком.

Полнеба обхватила тень.

Лишь там, на западе, бродит сиянье.

Помедли, помедли, вечерний день.

Продлись, продлись, очарованье.

Ещё томлюсь тоской желаний, Ещё стремлюсь к тебе душой — И в сумраке воспоминаний Ещё ловлю я образ твой...

Но тускнеющей вечерней зари и «*прощального света*» умерших чувств слишком мало для поддержания жизни. Она, в сущности, уже кончилась. И хотя ещё прослушивается неровный, сбивчивый пульс стынувшего сердца, всё лишено смысла и цели - ведь утрачено то сокровенное, без чего остаётся пустота тягостного прозябания и горькие думы над могилой жизни. Сгущается сумрак безнадежности, кончаются слова, и вот-вот оборвётся нить души, связующая с канувшим безвозвратно.

Вот бреду я вдоль большой дороги

В тихом свете гаснущего дня, Тяжело мне, замирают ноги! Друг мой милый, видишь ли меня?

Всё темней, темнее над землёю.

Улетел последний отблеск дня...

Вот тот мир, где жили мы с тобою, Ангел мой, ты видишь ли меня?

Для выражения этой элегической печали полной безнадежности и тихой обречённости композитор всё необходимое нашла у Фёдора Тютчева, и общему названию цикла («Последние строфы») отвечают соответствующие заголовки частей: «Прощальный свет», «Ночная звезда», «Последний отблеск», «Постлюдия». Подборке стихов, которые корреспондируют самым мрачным страницам шубертовского «Зимнего пути»,

сопутствует глубоко душевная, тоскливая и «переживательная» интонационность русского городского романса.

Следовательно, перед нами ещё один опус Е.Гохман, созданный в русле неоромантизма. Но, кроме того, он смыкается и с приметам

«третьего направления». Дело в том, что отмеченная ретро-интонационность насыщается изнутри лирическими попевками, характерными для современной песни-романса, а фортепианная партия выдержана в «битовой» манере, свойственной балладному стилю рок-музыки (жёсткий аккордовый остов-ритм).

Может показаться, что в драме 1980-х годов многое сводилось к «частной» жизни и лирическим мотивам. Однако, вслушиваясь в музыку Елены Гохман, начинаешь понимать: чаще всего так проецировалась на отдельные судьбы общая кризисная ситуация (нараставшее ощущение изжитости социального уклада, всё более накалявшаяся общественная обстановка), хотя её «замыкание» нередко происходило на единично взятой личности.

Как это выглядело, можно судить по следующему вокальному циклу, который к тому же даёт представление о всё более глубоком вхождении в полосу безвыходности. **«Три романса на стихи Николая Асеева»** (1984) воспринимаются как серия тупиковых состояний. Основное из них напоминает существование на вулкане тревог, катаклизмов, когда всё внутри дрожит в величайшем напряжении, в предчувствии неминуемых бедствий, в нервном биении эмоций, которые пульсируют судорожными вспышками с резкими прерывами.

Дополняющее состояние - не просто скованность и заторможен-ность, а полное оцепенение, психологическая застопоренность, своего рода распластанность сознания, когда воля атрофирована, всё горестно поникает, и бессвязно нашёптывается одно и то же заклинание.

Свет мой оранжевый, на склоне дня не замораживай хоть ты меня.

Не замораживай

в лёд и в дрожь, не замораживай

в лень и в ложь.

Ничего не дают попытки переключения - «удовольствия» в таком состоянии кажутся слишком неуместными. Точно так же ничего не дают и взрывы возмущения, несогласия, протеста, которые всегда кончаются бессильным пониканием и бесцельным рефлексированием.

В столь же экспрессивном наклонении воспринимаются и две другие исповеди - одинаково пронзительные при всей их разноплановости.

Я не могу без тебя жить!

Мне и в дожди без тебя - сушь,

Мне и в жары без тебя - стыть, Мне без тебя и Москва — глушь...

*Почему ты, Испания, в небо смотрела когда твоего поэта увели для расстрела?
Андалузия знала и Валенсия знала — что ж земля под ногами убийц не стонала?*

Написанные для меццо-сопрано, виолончели и фортепиано, эти романсы («Свет мой оранжевый», «Твои шаги», «Песнь о Гарсиа Лорке») уже подводили к экстремальным величинам.

* * *

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

Эта драма приобрела к концу 1980-х годов характер катастрофы, что можно было тогда наблюдать в сочинениях целого ряда отечественных авторов, но в вокальном цикле «Бессонница» получило, пожалуй, самое острое воплощение. «Союзницей» композитора в этом стала поэзия Марины Цветаевой - как известно, герою её стихов в высшей степени присущи трагический тонус и болезненно острая восприимчивость. Не случайно с творчеством этой поэтессы у Елены Гохман многое связано и за пределами «Бессонницы». Были у композитора до этого встречи со стихами других поэтесс - Анна Ахматова, Саломея Нерис, Сильва Капутикян. Но только соприкосновение с художественным миром Цветаевой высекло огонь такой силы.

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

Тревожит прежде всего исповедальностью. Ничто не утаено от стороннего глаза, всё до самого дна поведано и открыто. Но это не расхристанность и не крик напоказ. Это беспощадный суд, которым судит себя красивая, гордая, сильная натура, судит свою несложившуюся судьбу, свои несбывшиеся надежды. Вот откуда горячее, нервное биение сердца, обжигающий тон, чувство неизбывной горечи, ощущение саднящей душевной боли.

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

Казалось бы, насколько драматичной и пронзительной воспринимается поэзия Марины Цветаевой! И всё же Елене Гохман удалось ещё более усилить интенсивность переживания, ещё более обнажить кровоточащие раны человеческого сердца, переместив тем самым многое в область открыто трагического. Что стоит за этим сдвигом в сравнении со стихами и почему так остро воспринимается этот сгущённый драматизм? Причина достаточно очевидна, и видится она в том, что музыки в данном случае коснулась незримая печать конца 1980-х годов - времени тревог, разуверенности, покаяний и трудных поисков...

Теперь посмотримся внимательно в облик героини вокального цикла «Бессонница». Сразу же ясно, что перед нами натура, наделённая всеми богатствами души. Сколько в ней красоты, утончённости и какими сокровищами чуткости, нежности может она одарить! Однако выпадает на её долю слишком немного - изредка зыбкое просветление, луч слабой надежды, тень доброго воспоминания, ещё реже островки ласки, тепла, покоя, грёз. Вот и весь свет в окне, всё счастье. Но как научился человек дорожить этими крупницами. Ценит их буквально на вес золота, отдаётся им с величайшим трепетом, прикасается к ним с предельной бережностью, лелеет, пестует, боготворит. Проживает каждое мгновение отрады как драгоценный дар, удерживает всеми силами, потому что знает, что любое из них неповторимо и может стать последним.

Откуда такая нежность?

Не первые - эти кудри

Разглаживаю, и губы

Знавала - темней твоих.

Откуда такая нежность?

И что с нею делать, отрок

Лукавый, певец захожий,

С ресницами - нет длинней?

Научилась эта душа и другому - тихому смирению, умению покорно принять всё, что приходит извне.

Не думаю, не жалуюсь, не спорю,

Не сплю.

Не рвусь ни к солнцу, ни к луне, ни к морю,

Ни к кораблю.

Не чувствую, как в этих стенах жарко,

Как зелено в саду.

Давно желанного ижданного подарка Не жду.

Но в случае чрезвычайной опасности ангельский лик может перемениться на мрачный лик демона. В экстремальной ситуации человек обнаруживает в себе способность к поступку, к яростному противлению. На краю пропасти он способен поставить на карту всё. Сжавшись в пружину, готов вступить в поединок с кем угодно. Рождается отвага отчаяния, испепеляющий гнев отповеди, обжигающий накал страстей, доходящий до ожесточения.

* * *

Вот такая, в высшей степени нежная, красивая и в то же время внутренне сильная человеческая натура заявлена в вокальном цикле «Бессонница». И натура эта обречена на существование в сплошной осаде тревог, в железных тисках опасностей, подавляющих воздействий, среди невероятной непрочности нынешнего мира. Всё время нужно быть настороже, в постоянной готовности к беде. Повсюду и всечасно подстерегает судьба - далёкими вздрагиваниями глухо урчащей дьявольской бездны, коварными уколами из-за угла или всегда неожиданными, беспощадно хлещущими ударами.

Вот откуда изматывающее своим постоянством перевозбуждение, судорожное биение сердца, дрожь души, сжавшейся в комок оголённых нервов. Нестерпимая боль может исторгнуть из груди рыдание, пронзительный крик о пощаде. Но ещё чаще слышна кроткая молитвенная мольба, почти безнадежная и потому бессильно опадающая.

... Утешь, меня, утешь,

Мне кто-то в сердце забивает гвозди!

Остаётся приблизиться к последней черте - вступить в диалог с самой ночью, бросить вызов вселенскому Злу, произнести не заклинание даже, а яростное заклятье Мрака.

Чёрная, как зрачок, как зрачок, сосущая

Свет - люблю тебя, зоркая ночь.

Голосу дай мне воспеть тебя, о праматерь Песен, в чьей длани узда четырёх ветров.

Клича тебя, славословя тебя, я только Раковина, где ещё не умолк океан.

Ночь! Я уже нагляделась в зрачки человека!

Испепели меня, чёрное солнце - ночь!

Затерянность в безвыходных лабиринтах и тоннелях бытия без малейшего света надежды, предельное напряжение, доводимое до грани срыва, полыхающее пламя горящих нервов и кровоточащая рана души - вот в чём была суть трагизма 1980-х. Только какая-то самая малость оберегала от полного отчаяния, поддерживала горение еле теплящейся свечи в этой крошечной тьме.

И что ещё придавало мужества, так это способность взглянуть на происходящее со стороны, отстранившись от своих страданий, апеллируя к высшему, небесному суду. И оттуда приходило полное оправдание: будь спокоен, имярек, этот крестный путь неотвратим и никому не дано более достойно совершить восхождение на Голгофу века.

Такое со мной случилось,

Что гром прогромыхал зимой, Что зверь ощутил — жалость И что заговорил — немой.

Мне солнце горит — в полночь!

Мне в полдень занялась - звезда!

Смыкает надо мной - волны Прекрасная моя беда.

Пройдя круги ада, человек обретал высшую мудрость. Мудрость, которая опирается на самое сокровенное, негасимое и святое в душе. Мудрость всепонимания и всепрощения.

Ты проходишь на запад солнца, Ты увидишь вечерний свет, Ты проходишь на запад солнца, И метель замечает след.

Мимо окон моих - бесстрастный -Ты пройдёшь в снеговой тиши, Божий праведник мой прекрасный, Свете тихий моей души!

* * *

Итак, в вокальном цикле «Бессонница» была до последнего предела доведена драма души. Герой музыки Елены Гохман предстал здесь на краю бездны отчаяния, в безвыходно-катастрофическом тупике жизни. Невероятное напряжение, нескончаемый нервный спазм трагического мироощущения, психологизм исключительно чуткого реагирования на малейшие колебания «погоды» внутри и извне нашли себя, с одной стороны, в сверхимпульсивной порывистости, в подчёркнуто «рваных» ритмических рисунках, в окончаниях-опаданиях фраз с неожиданными модуляционными омрачениями, а с другой - в заострённой колокольности (она выступает символом фатальных предзнаменований) и в грохочущей аккордике рояля (олицетворяет патетику обрушивающихся на личность подавляющих воздействий).

Понятно, что то была критическая точка существования - бесконечно долго столь трудный час человеческой судьбы продолжаться не мог. И в следующем после «Бессонницы» вокальном цикле «Благовещение» (1990) были намечены пути преодоления психологического дискомфорта и мрака жизни. Сюда от предыдущего цикла ещё тянется нить трагедийных настроений - кстати, они опять-таки связаны в основном с обращением к стихам Марины Цветаевой. Ещё возникают приступы бескомпромиссности, прорывается желание отмежеваться от «непотребства» эпохи («Что же мне делать?» и «Отказ» на стихи Марины Цветаевой). И тогда реакцией на смертельную горечь и безысходность звучит гневная отповедь, горделивый вызов,

проклятие жестокому веку - звучит в манере категорически-императивной ораторской речи.

Что же мне делать, певцу и первенцу, В мире, где наичернейший - сер!

Где вдохновенье хранят, как в термосе, С этой безмерностью в мире мер...

На твой бездушный мир,

Ответ один — отказ.

Ещё немало того, что тяготит, тревожит, давит, порождая болезненно острое восприятие происходящего во внешнем и внутреннем мире (отсюда резкие, мгновенные перепады настроений). Ещё многое находится в смуте, на жизненном распутье, затаившись в сомнениях, ожиданиях, неопределённости, напряжённо всматриваясь и вслушиваясь в неведомое.

Но уже удаётся отойти от трагизма жизнеотрицания и растёт решимость вырваться из мрака, одолеть громоздящиеся опасности («В ранний иль поздний час» - это уже «другая» Марина Цветаева). Открываются манящие дали, и душа трепещет взволнованным порывом вперёд и ввысь. Пробуждается чувство неумирающей, бесконечной прелести жизни. В этом чувстве нераздельно соединяются личное и общее, что находит себя в опоре на перезвон колоколов и величавоторжественный строй лироэпического распева («Красною кистью» и «У меня в Москве» Марины Цветаевой).

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

Ветер ворвался в окно -

Ветер весенний, полный сирени...

Тысячеструйный поток -Журчала весенняя ласка.

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

Охватила голову и стою -

Что людские козни! —

Охватила голову и пою

На заре на поздней.

Это совершенно реальное, земное человеческое счастье. И вливается в него радость сопричастности к всеобщему потоку жизни. Жизни, которая заново ощутила для себя твердь под ногами. Твердь эта в корнях России, в её былинности, в исконных обрядах, в устоях православия. Возродить всё это - значит воспрять духом. Вот откуда ликующие фанфары, громогласие колокольной звонницы, праздничная аллилуйя, торжественное славословие во имя земли и небес (в том числе в сугубо национальной ритмике пятидольного размера).

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

В день Благовещенья

Руки раскрещены,

Цветок полит чахнувший, Окна настезь распахнуты -Благовещенье, праздник мой!

Ещё прочнее утверждает в новых жизненных основах вещее слово, произнесённое душой в истовой молитве, выношенное в сокровенных думах о том глубинном и значительном, что изначально было дано Руси. Руси без елеса, живущей просто и строго, по высокой мере, что находит себя в чутком воссоздании исконно русского распева («Успенье нежное» Осипа Мандельштама).

И с укрепленного архангелами вала

Я город озирал на чудной высоте.

В стенах Акрополя печаль меня снедала По русском имени и русской красоте.

* * *

Вокальный цикл «Благовещенье», казалось бы, зафиксировал тот факт, что опоры обновлённого мироощущения обретены и остаётся только укреплять их. Однако происходившее на рубеже 1990-х годов вхождение в координаты иного жизненного порядка осуществлялось, конечно же, не без затруднений и зигзагов, о чём свидетельствует вокально-хоровая композиция **«Три посвящения»** (1991), написанная для сопрано *solo*, хора и органа.

Открывается она приблизительно тем, что в конечном счёте утверждалось в написанном за год до того цикле «Благовещенье». В «Молитве» (слова Александра Куприна) сквозь сумрак сгущённого, рефлексирующего психологизма (непрерывные мажоро-минорные мерцания, «рваные» ритмы партии органа) проступает светоч обновлённой веры, приближается миг благостного очищения, начинает струиться нисходящее с горних высей божественное милосердие, врачующее душу. И пусть всё

это ещё зыбко, непрочно, и предстоит многое сделать, чтобы окончательно утвердиться в желаемом, но пока что достаточно и того, что истинная стезя хотя бы нащупывается.

Ты моя единая и последняя любовь.

Да святится имя твое!

Однако в следующей части («Аве, Оза», стихи Андрея Вознесенского) молитвенность преобразуется в непрерывные взывания ключевой фразы, и в этом *Ave* звучит отнюдь не приветствие и здравица, а боль и мученичество (особенно в артикуляции вскрикиваний хора).

Заявляющий тем самым острый нерв болезненного восприятия неблагополучия современного бытия выступает в сложном взаимодействии с желанием смирить гордыню, воззвать к высшим силам и к окружающему миру голосом неустанного заклинания, тихой мольбы: тяжело на земле, тяжело душе человеческой, тяжело красоте - пойми, помилуй и защити!

Именно так воспринимается то, что удалось запечатлеть композитору посредством оригинальнейшего дуэтирования сопрано *solo* и речитации унисона мужских голосов.

Вы, микробы, люди, паровозы,

Умоляю - бережнее с нею.

Аве, Оза!..

Дай тебе не ведать потрясений.

В заключительной исповеди («Лунная соната») композитор развивает давний опыт, предпринятый в отношении баховской прелюдии *C-dur* (имеется в виду «*Ave, Maria*» Шарля Гуно): вокальная линия, дополняемая выразительными подголосками хора, накладывается на фактуру I части знаменитого бетховенского шедевра (но с заменой фортепиано органом).

Представляется, что Елене Гохман, как и её французскому предшественнику, в полной мере удалось решать ключевую проблему, возникающую в подобных случаях - добиться не меньшей выразительности звукового пласта, добавляемого к исходному оригиналу и благодаря возникающему наложению добиться нового художественного качества.

Это новое качество с особой силой обнаруживает себя в ходе развития, когда исключительная проникновенность трепетного монолога сопрано *solo* оборачивается на кульминации пронзительной печалью безысходности, что было запрограммировано избранными стихами Марины Цветаевой, столь созвучными «ночным» текстам вокального цикла «Бессонница».

В огромном городе моём — ночь.

Из дома сонного иду прочь.

И люди думают: жена, дочь,

А я запомнила одно - ночь.

Есть чёрный тополь, и в окне свет,

И звон на башне, и в руке — цвет.

И шаг вот этот - никому вслед,

И тень вот эта, а меня - нет.

Высоты духа

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 всё чаще связываем с понятием *Постмодерн*.

В данном конкретном случае это выглядело следующим образом: преодоление всего излишне субъективного и акцентированно личностного, отказ от романтической исключительности и экстремальности (и соответственно - от леворадикальных крайностей), переход к более объективному, выверенному, общезначимому восприятию жизненных процессов, тяготение к большей уравновешенности образного строя с избытанием трагизма, дисгармонии, содержащими в себе потенцию жизнеотрицания, вытесняемого позицией отчётливого жизнеутверждения. И речь идёт о жизнеутверждении без каких-либо утопий - реальная жизнь воссоздаётся во всей её сложности, во всём многообразии, с присущими ей светом и тенью.

Как уже говорилось, явственный сдвиг в этом направлении наметился в вокальном цикле «Благовещенье». Он появился как раз на грани десятилетий, в 1990 году. Но следует подчеркнуть, что это была и своего рода граница между двумя большими историческими периодами, которые можно обозначить как вторая половина XX века (1960-1980-е годы) и рубеж XXI столетия (с 1990-х).

И в соответствии с настоятельными запросами изменившегося времени, начиная с «Благовещенья», в творчестве Е.Гохман всё более существенное место занимают духовные мотивы. Они выдвигаются в качестве твёрдого жизненного основания, становятся мерилем нравственности и выступают знаком возмездия, когда эта нравственность попирается человеком. Поэтому едва ли не во всех её сочинениях данного периода возникают музыкальные символы духовного начала, в том числе связанные с такими текстами, как

«Аллилуйя» (в качестве праздничного славления) и «*Dies irae*» (олицетворение устрашающей фатальности).

Рассмотренные выше «Три посвящения» в этом отношении стали важной вехой: они воспринимаются и как три остродраматические поэмы, и как три молитвословия, что с достаточным основанием позволяет причислить данное произведение к числу сочинений духовного плана. В этом качестве они стали прямым преддверием столь важного для композитора в последующем ораториального жанра.

Что же касается Постмодерна, то его контуры во всей своей отчётливости обозначились в балете «**Гойя**» (1996).

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

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

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

Разумеется, в разработке подобной темы немислимо было проигнорировать испанскую национальную специфику. Эта сторона имела большую предысторию в называвшихся выше камерной оратории «Испанские мадригалы» и кантате «Гренада», в части «Песнь о Гарсиа Лорке» из вокального цикла на стихи Николая Асеева и в отдельных «неназванных» композитором вещах (скажем, «Эпитафия» из «Семи эскизов» для фортепиано, где претворены особенности *канте хондо*, то есть так называемого «глубокого пения»). Присоединим к этому тяготение к тембру гитары, которую композитор ввела в целый ряд своих сочинений.

В балете «Гойя» всё это вылилось в настоящее половодье всевозможных красок - от торжественной величавости старинного церемониала («Сарабанда») до сугубо локальных штрихов мавританского наклонения («Заклинатель змей»).

Средоточием национального становятся махо и махи (кавалеры и дамы из народной среды), для характеристики которых уместно привести подборку извлечений из романа Фейхтвангера: «*Испанию XV111 века невозможно представить без их обычаев и нравов... считали себя носителями испанского духа... чтили исконные испанские традиции... в традиционном испанском наряде, особые взгляды, особый язык... страстные приверженцы аутодафе и боя быков, горячие в любви... маха на улице — королева, в церкви - ангел, в постели — сатана*». Средоточием этого средоточия оказываются в балете сцены с названиями испанских танцев - «Фанданго» и «Хабанера».

Свои грани в обрисовку национального начала привносит образ друга Гойи Тореро - образ, раскрываемый в основном в черед контрастных интермеццо, написанных по стихам Гарсиа Лорки и последовательно прослаивающих всё хореографическое действие. Первое из них открывает траекторию его судьбы - он отправляется из родных мест в столицу, чтобы утвердиться в своём призвании.

Когда уходят надежды нежданно и нежданно, Цветёт ли роза, как прежде, звенит ли фонтана?

Где друг их ждёт, не дожждётся под миртом, томимый жаждой? Кто к их цветкам прикоснётся? (По два душистых у каждой?)

Куда они ранней ранью -красавицы в платье строгом? Кому махнут на прощанье? Пройдут по каким дорогам?

Линия Тореро - отнюдь не просто вставная повесть, хотя её введение в достаточной степени оправдано уже тем, что эта характернейшая фигура испанского национального уклада стала для творчества Гойи немаловажным мотивом (известен его цикл офортов под названием «Тавромахия»). Тореро в определённом смысле тоже человек искусства. И его судьба, пусть и прочерченная пунктиром, охватывает практически полный жизненный цикл, в то время как в траектории «планеты Гойя» высвечен только небольшой отрезок (своего рода «портрет художника в зрелости»). Таким образом, введена примечательная параллель к основному сюжету, восполняющая его неизбежные «пробелы».

Как видим, испанская тема оказалась для Елены Гохман весьма притягательной, и она подаёт своеобразие далёкой от нас территориальной культуры ярко, колоритно, подчас не без экзотической пряности. В кругу друзей её шутливо именовали «выдающимся испанским композитором». И для этого были определённые основания, поскольку художественный потенциал отмеченных выше произведений ощутимо превышает то, чем располагает музыка самой Испании последних десятилетий. А если говорить совершенно серьёзно, то в этом видится яркий факт неувядающего цветения испанской тематики, столь существенной для традиций русского музыкального искусства.

* * *

При всей значимости испанского колорита для балета «Гойя», суть данной партитуры определяют содержательные мотивы, выводящие за пределы локуса и приобретающие некое глобальное качество. Основные из них могут быть сведены к таким смысловым парадигмам, как непреодолимый драматизм жизни и спасительная сила любви.

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

В музыке балета предпринято настоящее исследование различных аспектов губительного воздействия власти на личностную сферу. Исследование это начинается прямо с *Пролога*, который становится завязкой генерального конфликта. Въедливо и неотступно ползущие параллельные квинты тягуче-монотонного, аскетичного распева в характере молебна (вокализ мужского хора и оркестровые басы), чему на уровне визуального ряда отвечают скользкие вокруг Гойи тени монахов - это и угрюмый

сумрак жизни, и первый знак той давящей силы, которая пока ещё незримо простирает свою длань над судьбой художника.

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

Среди ресурсов подавления есть и своего рода «психическая атака». 4-я картина («Десница инквизиции») открывается Пассакальей. Мрачная процессия с осуждёнными вырастает в нечто большее: неукоснительная мерность католического песнопения, политональное сочленение хора мужских голосов и грузно перекатывающихся оркестровых басов, зловещие отсветы засурдиненной меди, угрожающе подхлестывающая дробь *tamburo militare* (военный барабан) - вот благодаря чему происходящее из просто тягостного шествия превращается в тяжёлый «ход» машины репрессий с её чуть ли не вдохновенным пафосом отчуждения от живого течения бытия (в полном смысле - «С мёртвыми на мёртвом языке», как гласит название одной из «Картинок с выставки» Мусоргского).

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

Жёсткий излом интервальных ходов на малую секунду и тритон, импульсивно-отрывистые чеканные ритмические формулы, «стальной» монолит тяжёлых унисонов (в том числе многооктавных), методичный «обстрел» оголённой бестерцовой аккордикой, имитации-стретто, создающие нагнетание напряжённости, неумолимо разрастающийся шквал туттийных *crescendi* - всё это даёт страшную «энергетику» движения военизированной армады, совершающей акт насилия, повергающей и растаптывающей.

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

Одновременно рисуется страшная, но в чём-то закономерная метаморфоза: служители инквизиции предстают в дьявольском обличье, поэтому не случайно на кульминации врываются «лающие» выкрики хора с репликами из «*Confutatis maledictis*» («Отвергнув тех, кто проклят»). Череду сцепленных друг с другом номеров («Гротески», «Шабаш», «Призрак аутодафе») - быстро разрастающаяся лавина, всё более дикое коловращение брутальных образов, химерических фантазмов, кошмарных видений, разнузданных выплясываний нечисти. Эта оргия

мракобесия завершается катастрофическим обвалом: личность психологически надломлена, даже раздавлена, её разум на время гаснет...

* * *

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

Большая смелость автора состояла в том, что немало страниц данной партитуры посвящено раскрытию различных моментов *творческого процесса*. В наибольшей концентрации они представлены во 2-й картине («Мастерская Гойи»). Художественный акт зафиксирован здесь в его законченной стадийности. Монолог солирующей виолончели даёт исходный пункт - сосредоточенные медитации наедине с со бой, в ходе которых рождается творческая идея. Затем этап рефлексий (излом нонлегатных звуковых точек в звенящей тишине): нащупывание замысла, его обдумывание, сопровождаемое сомнениями и колебаниями.

Далее - напряжённый, почти мучительный поиск, преодоление материала (ускользающий контур тем, «бурчащие» секундовые созвучия, прерывистые фразы речевого типа, наползающие друг на друга линии). И, наконец, обретение образа: его смутные очертания всё более проясняются, он становится осязаемым, и достигнутый результат рождает состояние радостного возбуждения. Этот процесс осуществления творческого замысла (от первых проб кисти к завершающим мазкам) передан в формах симфонизированной драмы, волновое развёртывание которой завершается кульминационной зоной пьянящего вдохновения.

Среди малых и больших кошмаров жизни душевную отраду, помимо приливов творческого вдохновения, приносит с собой *поэзия любви*, связанная с образом Каэтаны. Образ этот представляет собой чрезвычайно сложный сплав ракурсов: есть здесь и горделивая стать высокопоставленной светской особы, властной в своих желаниях (*герцогиня Альба!*), и грозная грация, олицетворяющая дух Испании, притягательность на редкость соблазнительной женщины, знающей силу своего очарования, и более всего - вдохновение любовной страсти, готовность отдать возлюбленному всё в себе, что сопровождается трагизмом отчаяния нежной души, сознающей своё бессилие перед хрупкостью человеческого бытия.

Любовь, любовь...

Как болят мои раны.

Сквозь какие туманы я иду за тобой?

Любовь, любовь...

Соловьиное пенье, острый нож и забвеньё... Погоди, стой!

Любовь, любовь, На счастье и муку дай мне руку, любовь!

В связи с рассмотрением лирической линии балета необходимо отметить очень важную деталь. Помимо того, что его звуковое воплощение требует добавления к оркестру хора и вокала, примечательна ещё одна уникальная особенность. Состоит она в том, что в классическом балете обычно представлено единственное *Adagio* (па-де-де), где главные герои выступают в завершающем дуэте. В «Гойе» пять таких *Adagio*, и в них в различных ракурсах раскрывается и красота чувства, и глубокий психологизм личностных отношений. Кстати, для каждого из них характерен срыв на кульминации, что прочитывается как извечная угроза человеческому счастью и мудрая констатация того, как непрочно всё в земном существовании.

Сюжет любви двух неординарных натур изложен с законченной полнотой. Сближение Гойи с Каэтаной происходит на почве их «фронды» к придворному этикету. Дворцовое торжество («Сарабанда»), которым открывается действие балета, «обставлено» музыкой, создающей двойственное впечатление. С одной стороны, это пышное величие импозантно-рыцарственной Испании, оттеняемое томной грацией изысканных «женских» эпизодов (блёклые краски деревянных духовых). С другой - отсутствие подлинной жизненной силы, стынувшей в своей чопорной церемонности («консерватизм» старинной модальности, хотя и освежаемой терцовыми и секундовыми сдвигами).

Появление Гойи на великосветском рауте вносит заведомый диссонанс: сурово-жестковатое *Grave* с тяжёлым биением синкопированного ритма на гулком *pizzicato* низких струнных призвано продемонстрировать, что художнику в тягость находиться среди наряженных кукол, он погружён в собственные мысли. Свой вызов аристократическим условностям бросает и Каэтана. Она, герцогиня Альба, может позволить себе живую раскованность, дразнящую пикантность, своевольный каприз, интригующую обольстительность «зазывного» танца.

Отсюда начинается цепь рассредоточенных по узловым пунктам драматургии номеров с одинаковым обозначением - *Adagio*. Их пять (повторим, случай в балетной практике небывалый), но одинаковы они только по названию, так как в этих дуэтных сценах главные герои каждый раз предстают в новой фазе своих взаимоотношений.

В первом *Adagio* плетение лейтмотивов Каэтаны и Гойи передаёт сложное психологическое состояние: они как бы присматриваются друг к другу, ведут диалог «дистанцированно» и с достаточной настороженностью, на робких прикосновениях душ. Подспудное течение этой ворожбы знакомства определяет «змеисто» стелющийся хроматизированный рисунок лейтмотива героини, в котором сквозит и томление, и соблазн женских чар.

Второе *Adagio* (ремарка «Гойя с Каэтаной счастливы») с его «открытой» красотой широких линий, напоминающих о традиционных па-де-де с их апофеозом лирического чувства, побуждает заметить, что композитор интенсивно использует систему различных стилевых ориентиров. О некоторых из них уже было сказано, а сейчас, в связи с рассмотрением сферы лирических образов, любопытно отметить реминисценцию равелевской вальсовой стихии в качестве символа чувственно-экстатического наслаждения.

Третье *Adagio* - одно из откровений балета. Оно возникает как реакция на только что удалившуюся процессию с осуждёнными инквизицией. Подавленные тягостным зрелищем, Гойя с Каэтаной пытаются уйти в забытьё лирической истомы. Зыбкое марево «плывущих» струнных в его полиметрическом наложении на *ostinato* целотонного комплекса нисходящей фигурации создаёт поистине сомнамбулический эффект погружения в некие миражи, гипнотически завораживающие и вместе с тем пугающие магией «экстрасенсорного» иррационализма.

Четвёртое *Adagio* - поэма глубокой преданности любящего сердца. На этой вершине взлёта души в свои права властно вступает неоклассическая стилистика. Прекрасная пластика бескрайнего мелодического потока захватывает глубочайшей проникновенностью, вырастая в гимн высокой человечности. Потрясающая находка композитора - срыв кульминации: «режущая» аккордика и поникающие линии, угасающие и уходящие в ничто. За сюжетной мотивацией (Каэтана отдаёт Гойе всю свою нежность, возвращая его к жизни после перенесённого им стресса, но сама она обречена) встаёт нечто большее - мысль о трагизме хрупкого человеческого бытия...

Последняя из таких сцен - реквием по навсегда утраченной возлюбленной, которая предстаёт в сознании художника осиянной божественным светом. Но, кроме того, возвышенная печаль этого *Adagio* венчает повествование итоговой мыслью, которая отвечает второй части названия романа Фейхтвангера: «Гойя, или Тяжкий путь познания». «Тяжкий путь познания» жизни, пройденный героем балета, отмечен музыкой, несущей в себе благодать катарсического очищения и передающей восхождение к Вечности.

Это просветлённая песнь прощания и прощения, и с её звуками неизбежно струится с небес печаль красоты и красота печали. Она плывёт над брэнной землёй, соединяя ныне живущих со всем прошлым и всем будущим. Она возносит над земной юдолью, открывая в человеческих душах сокровенно-неизъяснимое. Ради этой светлой печали-красоты, ради этого откровения и благодатного очищения можно пройти любые страдания, оно оправдывает в человеческом существовании всё и вся.

Такова «последняя истина» балета? Нет, есть ещё *Эпилог*. Перебрасывая тематическую арку к *Прологу*, он погружает повествование в атмосферу сгущённой сумеречности, в глухоту настороженности и не-ведомости, где рядом с Гойей по-прежнему скользят мрачные призраки инквизиции, вновь заставляя сжиматься пружины сознания. Авторская мысль очевидна: даже после самых светлых озарений и высочайших взлётов жизнь неизбежно возвращается на круги своя, она неумолимо берёт своё, заставляя вспомнить блоковские строки.

И вечный бой!

Покой нам только снится...

* * *

Если в предыдущие десятилетия в творчестве Елены Гохман ведущими были камерные жанры (включая *камерную* ораторию «Испанские мадригалы», а также *камерные* оперы «Цветы запоздалые» и «Мошенники поневоле»), то с

середины 1990-х годов её художественные интересы сосредоточились на *крупных полотнах ораториального плана* (ведь даже «Гойя» в определённом смысле балет-оратория).

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

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

В ходе развёртывания данного повествования как бы перед взором Богоматери проходит путь её Сына: от Рождества к возмужанию, проповедям и деяниям, а затем через жестокие испытания к Вознесению. Этому замыслу, а также использованной здесь канонической латыни марианских песнопений, мессы и реквиема, соответствуют заголовки пяти частей, следующих **attacca: I. Jntroitus, II. Credo, III. Crucifixus, IV. Sancta Maria, N. Finalis**. Их грани, как правило, отмечаются звучанием колоколов, которые выступают в функции вестника-предвещения и усиливают атмосферу священнодействия.

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

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

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

В **Finalis**, выполняющем функцию послесловия, в тех же благодостно-лучезарных тонах вновь и вновь слышатся гимнические распевы во славу животворящей силы, дающей начало всему и вся. Развёртывание цепи этих распевов построено таким образом, что их бесконечная нить постепенно словно истаивает в далях мироздания - характерная для подобных эпизодов поразительная тонкость оркестрового письма приобретает здесь особую символическую окрашенность.

Второе концентрическое кольцо композиции образуют II и IV части.

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

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

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

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

В музыке данного раздела совершенно очевидно стилевое столкновение жёсткого авангарда (оркестровый массив) и высокой патетики баховского типа (солирующий орган). Характерный для эстетики Постмодерна стилевой плюрализм используется здесь в целях наиболее эффективной обрисовки соответствующих образов и состояний.

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

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

Возвращаясь к оратории «*Ave Maria*», следует подчеркнуть, что воспевание Богоматери сопряжено именно с неоклассицистской стилистикой, но как свободно и по-новому истолковывается она и какой вдохновенный, исключительно широкий и пластичный мелодизм порождает она у этого композитора! Может быть, самый показательный пример в этом отношении находим в IV части, где генеральную кульминацию всего произведения являет гимн именно на текст молит-вословия «*Ave Maria*» - необъятная в широте своего дыхания кантилена удивительной, светозарной красоты, поистине «бесконечная мелодия» (свыше шести минут непрерывного интонационного тока). Стилистически эта кантилена собирает в единый концентрированный пучок то, что нам памятно в многовековой кладези песнопений, посвящённых Богоматери: от Жоскена Дебре до Шуберта и Гуно.

Отмеченная выше сюжетная канва повествования о земном пути Сына человеческого может быть прочитана и как проекция жизни человеческой вообще: от идиллий детских лет через труды и испытания бытия к гибельному исходу и светлому «постскриптому», если жизнь была достойной.

Подытоживая, можно с полным основанием утверждать: уже одного произведения, подобного «*Ave Maria*» Елены Гохман, было бы достаточно для того, чтобы войти в анналы мирового искусства. Эта оценка подкрепляется в данном случае тем, что композитор опирается здесь на всеобъемлющий сплав стилизованных манер, определяющий общечеловеческий масштаб ораториального действия.

* * *

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

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

Всё необходимое для себя композитор нашла у Антона Павловича Чехова, любимейшего своего писателя, которому она поклонялась и как эталону русского интеллигента. Две называвшиеся выше оперы (элегические «Цветы запоздалые» и весёлая рождественская комедия «Мошенники поневоле») - дань её пиетету Чехова, а «Сумерки» - настоящий монумент его дару ясновидения.

Уже более столетия назад он начал тревожиться за судьбу человечества и подметил начало угрожающего процесса, губительного не только для экологии природы, но и для экологии нашего духа, в котором обнажилось так много противоречий и «трещин» разного рода. Эта пророческая боль ощутима, например, в пьесе «Чайка», где возникает образ бесцельно убитой птицы, или в другой знаменитой драме, где лейтмотивом становится звук топора, которым вырубает вишнёвый сад, а с ним и красоту, поэзию жизни.

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

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

Гибнут миллиарды деревьев, лесов всё меньше и меньше, климат испорчен, и с каждым днём Земля становится всё беднее и безобразнее... Человек разрушает всё, не думая о завтрашнем дне... Надо быть безрассудным варваром, чтобы разрушать то, чего мы не можем создать!

И затем предрекается неутешительная перспектива грядущего опустошения.

Люди, львы, орлы, рогатые олени, молчаливые рыбы, морские звёзды - словом, все жизни, свершив печальный круг, угасли. Пусто, на лугу уже не просыпаются с криком журавли. Ни одного живого существа... Пусто... Холодно... Страшно...

Данный многоэпизодный раздел выстроен на взаимодействии контрастов. Его основа - пресс надвигающихся тревог и бедствий. И, разумеется, суть не только и не просто в нарастающей угрозе экологии, за этим стоит мрачная громада тягот, напряжений и катаклизмов нынешнего бытия. Выдержанные в жёстких урбанистических ритмах взвихренно-экспрессивные токкаты оркестра, основанные на трении диссонансов кластерные наложения и сонорные нагнетания, грозовой набат низкой меди и беспощадным приговором обрушивающийся грохот литавр и большого барабана - всё это увенчивается фатальными репликами хорошо знакомого по «Гойе» и «Ave Maria» хорового *Dies irae* как устрашающего знака жутких кошмаров Судного дня заблудшего человечества.

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

Но результат этих попыток неутешителен: холодное выстукивание высоких ударных как символ «костлявой старухи», хрупкие, тоскливые ламентации женских голосов - так воплощается смертная тоска покинутого человечества, затерявшегося в пустоте безжизненной Вселенной.

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

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

Утром, когда с росой целовались первые лучи, земля оживала, воздух наполнялся звуками радости, восторга и надежды. День походил на день, ночь на ночь.

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

Мягкие переходы из тональности в тональность расцвечивают лучезарную колористическую гамму неизменного мажора. Ощущение тишины, покоя, умиротворённости поддержано баюкающими колыбельными ритмами. Так рисуется благодать Божьего мира, земной рай, и на кульминациях этой идиллической картины троекратно произносится торжественное славословие «Аллилуйя!»

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

Мы отдохнём. Мы услышим ангелов, мы увидим всё небо в алмазах. Мы увидим, как всё зло земное, все наши страдания потонут в милосердии. Я верую, мы отдохнём.

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

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

Второй эпизод - завершающий гимнический распев «Я верую», который следует отнести к высшим художественным откровениям

Елены Гохман. Его лироэпика представляет собой органичайший симбиоз вроде бы разнопорядковых образных граней. Он звучит очень лично и вместе с тем общезначимо, проникновенно и величаво, сохраняя полновесность земного чувства и вознося к горнему.

Эхообразные имитации каждой фразы поочерёдно во всех хоровых партиях создают благодаря имитационному «умножению» впечатление мягкого, но неукоснительного утверждения авторской мысли. Наконец, светозарность этого воспевания, соприкасающаяся с представлением о небесной лазури, сочетается с чисто лирической прочувствованностью (черты серенады, подкрепляемые характерным «бряцанием» *pizzicato* струнных).

* * *

Последней ораторией Елены Гохман стали духовные песнопения **«И дам ему звезду утреннюю...»** (2005) для мужского хора и камерного оркестра. Это вновь, как и «Сумерки», большая трёхчастная композиция, требующая для своего исполнения отдельного вечера, но идущая на едином дыхании. И внешне она созвучна «Сумеркам» по своей смысловой фабуле (от упований через драматические перипетии к надежде), только в проблематике её ещё больше обострилось чувство катастрофичности современного бытия.

Тем не менее, новая оратория весьма отличается от предыдущей. В первую очередь, конечно же, по самому облику: перед нами сочинение не светского, а несомненно сакрального наклона, что подчёркнуто обозначением *духовные песнопения*. Это начинается с текстовой канвы, которая опирается на избранные строки из православных канонических песнопений, псалмов Давида и «Откровения Иоанна Богослова». В первом разделе после торжественноритуального вступления внимание концентрируется на разного рода ламентациях: поведав о горестях и невзгодах житейских, человек в своих сетованиях взывает к Творцу о помощи и защите.

К Тебе, Господи, возношу душу мою.

Призри на меня и помилуй меня,

Ибо я одинок и угнетён.

Скорби сердца моего умножились,

Выведи меня из бед моих.

Услышь меня, Господи.

Не отврати лица Твоего от меня.

Выведи из печали душу мою.

Услышь меня, Господи,

Спаси, Господи,

Спаси меня.

Следующий раздел вещает о неразумии человека, по причине чего жизнь его погрязла в скверне греховной, за что грозит ему кара небесная и ужасы конца света.

Естественно, что здесь определяющими становятся наплывы смуты и душевного мрака, то и дело проносятся апокалиптические видения.

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.

И омрачилось солнце и воздух,

И небо скрылось, и звёзды небесные пали на землю,

Ибо пришёл великий день гнева Его.

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

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.

Знаю твои дела - и любовь, и служение,

и веру, и терпение твоё,

И то, что последние дела твои больше первых.

Се, стою у двери

И дам ему звезду утреннюю.

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

В грядущий день будет уничтожена нечестивость земли.

И смерти не будет уже, ни плача, ни болезни уже не будет,

Ибо прежнее прошло.

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

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

В этом, возможно, сказываются гены, имеющие у Елены Гохман по крайней мере четыре истока. Две «крови» шли от отца - еврейская и немецкая (его мать из коренных немцев Поволжья). А по материнской линии к основной русской крови добавилась примесь итальянской (бабушка композитора происходила из семьи Скалигеровых, которые свою родословную возводили к потомкам Данте Алигьери). И что касается этой линии, дед Елены Владимировны Николай Андрианович Быстров после окончания Саратовской духовной семинарии держал приход в одном из сёл Саратовской губернии, а вскоре после Октябрьской революции умер в тюрьме.

Сестра бабушки Александра Тимофеевна Скалигерова была замужем за отцом Михаилом (Сошестввенским), настоятелем одной из церквей Саратова. Когда мать композитора Нина Николаевна Быстрова осиротела, её приютила именно эта семья. Сам отец Михаил был репрессирован в 1930-е годы и погиб в лагерях (сейчас готовятся необходимые документы, чтобы причислить его к лику святых великомучеников). Можно предположить, что отмеченная наследственность сыграла свою роль в реализации замысла оратории «И дам ему звезду утреннюю...»

Вместо постлюдии

Понятие *Постмодерн* из самых многоречивых. Какие только его истолкования не встретишь в современной исследовательской литературе! 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 последние два 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*, 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 XXI столетия, показывает, что в целом всё остаётся в системе эстетических координат эпохи, которая открыла своё летоисчисление в начале XX века и продолжает свою эволюцию поныне.

И суть изменений сопряжена с естественными колебаниями маятника Истории. Причём однажды подобная принципиальная «смена вех» уже возникала: после бурно новационных первых десятилетий XX столетия произошёл откат к более традиционным и уравновешенным способам высказывания в 1930-1950-е годы. Вот и теперь на смену радикальным новшествам второй половины века с 1990-х пришли в целом более сдержанные формы выражения, обнаруживающие черты совершенно отчётливой преемственности с апробированными критериями художественной классики.

Осознавая всю условность понятия *Постмодерн*, всё же примем его для удобства обозначения эволюционирующего на наших глазах исторического этапа, который хронологически можно обозначить как

рубеж XXI столетия - в известной мере подобно тому, как, исходя из существенных различий художественного процесса первой половины XIX века и его второй половины, мы всё чаще вводим дифференцирующие термины *Романтизм* и *Постромантизм*.

И, как представляется, то, что происходило в творчестве Елены Гохман в её движении от второй половины прошлого столетия к текущему ныне историческому этапу, очень типично и показательно. Каковы же наиболее важные векторы образно-стилевой метаморфозы, возникшей на выходе в пространство Постмодерна? Определим их путём сопоставления того, что было свойственно творчеству Елены Гохман в 1960-1980-е, с тем, что обнаружилось с начала 1990-х годов, по мере необходимости используя отдельные соображения, высказанные в предыдущих разделах книги.

Принципиально важный из этих векторов состоял в отходе от подчеркнуто субъективно-личностного мировосприятия. Действительно, в её 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 её параметров и нередко изысканность интонационно-динамического рисунка, что в частности сказалось в претворении на современный манер черт мадригальности (не случайно одно из самых показательных её сочинений получило название *«Испанские мадригалы»*).

Другая сторона былой субъективности заключалась в отображении невероятно обострённой 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 психологизму, настоящему на сложной гамме противоречивых оттенков света и тени. Своего максимума всё это достигло в вокальном цикле «Бессонница».

На грани 1990-х годов отчётливо наметился переход от обострённо-субъективного восприятия внутреннего и внешнего мира к более объективной, сбалансировано-выверенной оценке жизненных процессов. Тяготение к сдержанности и уравновешенности образного строя ставило эмоциональную сферу под контроль, выдвигая заслон всему, что «слишком». 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. Во всей своей отчётливости контуры Постмодерна обозначились в балете-оратории «Гойя» (1996).

Вновь вернёмся к недавнему прошлому. Субъективноличностные пристрастия 1960-1980-х годов не раз подводили героя музыки Елены Гохман к трагическим выводам и констатациям. Состояния потерянности, разуверенности, рефлексирующие монологи, наполненные жгучей ностальгией, напряжённейшее биение мысли, стремящейся пробиться к истине и снедаемой 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 экстатически заострённого письма (сонорно-кластерные напластования, звуковые «кляксы» и резкие регистровые слома) 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 году, и намечал пути

преодоления психологического дискомфорта и мрака жизни. Так начинался процесс избывания дисгармонии и трагизма, содержавших в себе потенцию жизнеотрицания, которая вытеснялась позицией отчётливого 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 её зияющих бездн, так умножившихся на современном этапе, всеми силами утверждается вера в неё.

Ярким примером такого реального, достигаемого в трудных преодолениях, но безусловного оптимизма можно считать ораторию «Сумерки», обращённую к самой жгучей проблеме современности - проблеме сохранения природы и выживания человечества. При всей болевой настроенности музыкальной концепции в целом, вопреки юдоли и скверне земной, утверждается вера в жизнь и поётся хвала мирозданию. Завершающий произведение всеочищающий катарсис несёт в себе надежду на то, что *homo sapiens* сумеет одуматься и не погубить себя и свой земной дом.

* * *

Как известно, развернувшийся на выходе в 1990-е годы поиск прочных бытийных оснований привёл к возрождению в отечественном искусстве весьма существенной этико-эстетической парадигмы, в связи с чем у многих происходил стремительный поворот от «атеизма» к вере. Елена Гохман в данном отношении не составляла исключения. До поры до времени она была в этом плане достаточно нейтральна, хотя её предки по материнской линии являлись потомственными священнослужителями в разных городах и весях Саратовской губернии. Теперь, опять-таки начиная с вокального цикла «Благовещенье» и отзываясь на настоятельные запросы изменившегося времени, в её творчестве всё более существенное место занимают духовные мотивы. Самой значимой вехой кардинального разворота в плоскость христианского миро-чувствия явилась для творчества Елены Гохман оратория «*Ave Maria*» с её жанровым обозначением *Библейские фрески*. Так уж совпало, что она была написана в 2000 году, то есть ровно два тысячелетия спустя со времени Рождества Христова.

А наиболее «ортодоксальным» из её произведений стала третья по счёту оратория нового века - духовные песнопения «И дам ему звезду утреннюю...» для мужского хора и камерного оркестра. Эти *духовные песнопения* целиком покоятся на эстетике и звуковых формулах русского православия, напрямую сближаясь с его религиознообрядовыми формами. В данном отношении показательно обращение к фонду знаменного распева, а также апелляция к мужскому хору, что напоминает об архетипических традициях храмового пения.

Ещё одно примечательное свидетельство перемен, происходивших на выходе в историческое измерение рубежа XXI века, 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 стилевой 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 идёт об эстетических категориях высшего порядка. То, что отмечалось в отношении её музыки 1960-1980-х годов, с полным основанием может быть отнесено к сфере «юрисдикции» романтизма (разумеется, в его современной версии), что начиналось с активнейшей акцентуации субъективно-личностного начала и с опоры на принцип антитез.

Целый «букет» романтических проявлений произрастал под эгидой художественного радикализма в его всевозможных ипостасях. Это мог быть фронтальный разворот к «экстремальным» техникам авангарда (серийность, алеаторика, пуантилизм, сонорика, коллаж, приёмы 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 её творчество рубежа XXI столетия 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 времён и народов (Прелюдия, Пavana, Скерцо, Пастораль, Гавот, Пассакалья, Тарантелла, Жига, Ариетта, Постлюдия), в высшей степени концентрированно выразила устремление к тому эстетико-стилевому моду, 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 просветлённость, чувство внутреннего покоя и ощущение удовлетворённости сущим подводят к мысли: жизнь, как таковая - несомненно, высшее благо, и следует довериться одному из умов времён Просвещения, который утверждал, что независимо от всех язв и противоречий земного существования мы живём в лучшем из миров.

* * *

Очертив эволюцию творчества Елены Гохман, можно констатировать, что в стилевом отношении она на разных этапах входила в соприкосновение практически со всеми направлениями, техниками и интонационными пластами музыкального искусства - от русского и зарубежного Средневековья (знаменный распев, григорианика), Возрождение, Барокко, классика второй половины XVIII и XIX веков до ряда индивидуальных стилей XX столетия (Прокофьев, Шостакович, Барток, Онеггер), различных течений и новаций последнего времени («новая фольклорная волна», «третье направление», неоромантизм, Постмодерн и т.д. плюс сонорика, пуантилизм, коллаж, полистилистика, минимализм и т.п.).

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

При всём многообразии используемых средств выразительности к середине 1970-х годов сложился стержень её художественного «я» с собственной, хорошо узнаваемой интонацией. С наибольшей явственностью эта интонация предстаёт в сфере мелодики, всегда у неё очень рельефной, легко запоминающейся. Природа отпустила ей редкий по нынешним временам, богатейший дар мелодизма чрезвычайно щедро, даже с избытком. Дар этот своё высшее выражение получил в многочисленных образцах великолепной кантилены с присущей ей красотой, исключительной пластичностью и столь необъятной протяжённостью, что преодолевается условность понятия *бесконечная мелодия*.

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

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

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

Ещё одно важное качество индивидуального стиля Е.Гохман связано с её нетерпимостью ко всякого рода «кабинетному искусству» и стремлением писать «живую музыку». Вот почему она чуждалась всего хоть мало-мальски формализованного, проходного, отрешаясь от «общих слов» и каких-либо рамплиссажей. Отсюда же глубокая прочувствованность и лиризм художественного высказывания. Лиризм, понимаемый в самом широком смысле слова:

- - как преимущественное внимание к внутреннему миру человека,
- - как предельная эмоциональная наполненность, взволнованность и трепетность чувств, раскрываемых в самом широком спектре градаций и нюансов,
- - как душевная чуткость, отзывчивость, теплота, проникновенность, развитая способность к состраданию,
- - и как, наконец, абсолютная искренность высказывания, нередко выливающаяся в исповедальность.

Со времён пресловутого спора «физиков» и «лириков», наперекор всему, композитор настойчиво и бережно возвращала в своём творчестве хрупкие победы нежности, красоты, поэзии. Обращаясь прежде всего к сердцу, к душе человеческой, она тем самым почти автоматически реализует глинкавский принцип писать музыку, «равно докладную» любителям и знатокам.

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

Достоинства лучшего из сделанного этим композитором несомненны. В родном городе она пользуется завидным признанием. Об этом знаменательно свидетельствовали события десятилетней давности, когда отмечалось 70-летие Елены Владимировны. Когда Саратовское радио проводило передачу о композиторе в прямом эфире, на оператора, как он выразился, обрушился настоящий шквал звонков, и очень многие

так и не смогли сказать свои добрые слова в адрес юбиляра. Газета «Панорама» писала тогда: *«Нам чрезвычайно повезло - в Саратове живёт и творит выдающийся композитор»*.

В телеграмме министра культуры Саратовской области Михаила Брызгалова значилось: *«Мы глубоко ценим Вас, как одного из самых ярких и крупных представителей саратовской композиторской школы, которую Вы прославили на всю Россию»*. Пианист Сергей Вартанов в своём «частном» поздравлении писал: *«Великие творцы музыки - композиторы - самые яркие звёзды на небосклоне музыкального искусства. Вы - самая прекрасная из звёзд нашего саратовского музыкального небосвода»*. Юбилейный вечер Елены Владимировны, проходивший в рамках композиторского фестиваля «Большая Волга», вылился в подлинный триумф её творчества.

Внешне признание её заслуг было отмечено такими регалиями, как профессор Саратовской консерватории, заслуженный деятель искусств России, лауреат Государственной премии. Отрадно, что ей не приходилось писать «в стол» - почти все её произведения исполнялись не только в Саратове, но и в других городах, на самых ответственных творческих форумах в Москве, а также за рубежом. Отрадно и то, что она вошла в число немногих женщин-композиторов, поднявшихся к большим высотам искусства (имеются в виду Гражи-на Бацевич в Польше, Галина Уствольская и София Губайдулина в нашей стране).

Масштаб её дарования и художественная ценность созданных ею произведений позволяют утверждать, что она, как творец искусства, безусловно выходила за пределы привычных для нас региональных измерений. И верится, что если физически Елена Владимировна Гохман уже находится за линией земного горизонта, то духовно она остаётся с нами, а её творческому наследию суждена *жизнь после жизни*.

В этом отношении по-своему примечателен такой уникальный факт. Когда в 2010 году общественность города прощалась с ней в фойе Большого зала Саратовской консерватории, в течение почти полутора часов звучали фрагменты её произведений, созвучные атмосфере траурного церемониала. Насколько известно, подобное в истории музыкального искусства произошло впервые.

Основные произведения Е.В.Гохман

Произведения расположены в хронологическом порядке. Приводятся сведения о жанре, исполнительском составе, числе и названии частей, приводятся имена авторов текста, излагается краткое содержание музыкально-театральных сочинений.

К Родине

Вокальный цикл для баса и фортепиано на стихи Назыма Хикмета

- (1959)
- 1. К Родине
- 2. Колыбельная
- 3. Воспоминание
- 4. Пятнадцать ран
- 5. Глаза твои

Соната для фортепиано

(1960)

I. *Allegro agitato*

II. *Andante*

III. *Allegro molto*

Разлука приносит покой

Вокальный цикл для баритона и фортепиано на стихи Рабиндраната Тагора

- (1961)
- 1. Что за мотив в моей душе...
- 2. Я помню...
- 3. Разлука приносит покой...

Концерт для фортепиано с оркестром

(1962)

I. *Allegro ma non troppo*

II. *Andante*

III. *Allegro*

Трио для скрипки, виолончели и фортепиано (1967)

I. *Allegro agitato*

II. *Sostenuto*

III. *Quasi allegretto*

Соната для скрипки и фортепиано *Одночастная*

(1969)

Соната для альта и фортепиано *Одночастная*

(1971)

Пять хоров на стихи А.Блока

Для хора без сопровождения (1972)

- 1. Ярким солнцем, синей далью...
- 2. Травы спят красивые...
- 3. Свирель запела на мосту...
- 4. Белой ночью...
- 5. Навстречу вешнему рассвету...

Испанские мадригалы

Камерная оратория для сопрано, баритона, женского хора и инструментального ансамбля на стихи Федерико Гарсиа Лорки

(1975)

1.	Прелюдия	11.	Чёрные луны
2.	Колокола Кордовы	12.	Эллипс крика
3.	Плач гитары	13.	В башне спящей..
4.	Топольки	14.	Интерлюдия
5.	Колокол ясный...	15.	Ты проснись, невеста...
6.	Лола поёт саэты...	16.	Ночь на пороге...
7.	Моя Андалусия	17.	Апельсин и лимон
8.	Твои глаза	18.	Канцона
9.	Чёрная жандармерия	19.	Расстилается море-время.
10.	Касыда о плаче	20.	Постлюдия

Три вокальные миниатюры для сопрано, флейты и фортепиано на стихи поэтов Возрождения

- (1976)
- 1. Сонет (Ф.Петрарка)
- 2. Канцона (Д.Боккаччо)
- 3. Рондо (Х.Висенте)

Баррикады

Вокально-симфоническая фреска для баса, хора и оркестра на стихи русских революционных поэтов

(1977)

Импровизации

Концерт для симфонического оркестра

(1978)

I. Интрада

II. Элегия

III. Буффонада

Триптих

для камерного оркестра (1978)

I. Хорал

II. Интермеццо

III. Бурлеска

Цветы запоздалые

Одноактная камерная опера

(1979)

Либретто **А.Демченко**, **А.Романовой** и **М.Чернышова** по мотивам одноимённой повести **А.Чехова**

Действующие лица

Княжна - сопрано

Доктор - баритон
Рапсод - тенор

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ ОПЕРЫ

Прелюдия (оркестр).

Сцена 1-я. Княжна ожидает Доктора, которому обязана выздоровлением. Ни она, ни пришедший с последним визитом Доктор не решаются открыться в чувстве, возникшем между ними.

Интерлюдия I (Притча о любви).

Сцена 2-я. Доктор лихорадочно обдумывает возможности приобретения дорогостоящего особняка, который придаст его практике солидность, респектабельность. Выход один - выгодно жениться. Если бы Княжна была богата!.. А нет - подойдет любая невеста с хорошим приданым.

Интерлюдия II (Притча о карьере).

Сцена 3-я. Княжна счастлива. Приходила сваха, это ли не доказательство любви Доктора! Грёзы девушки прерывает шум проносащегося мимо свадебного экипажа. В карете жениха - Доктор. Он нашёл богатую невесту. Княжна в отчаянье.

Интерлюдия III (Притча о надежде).

Сцена 4-я. Доктор в тягостных раздумьях. Прошли годы, он богат, знаменит. Но где счастье? Мечты, идеалы, любовь - всё предано в угоду деньгам, комфорту. Входит Княжна, для неё прийти на прием - это единственная возможность увидеть Доктора. Он в смятении: появление Княжны берedit его совесть, к тому же лечение потеряло смысл - болезнь зашла слишком далеко. Под тяжестью мрачных предчувствий у Княжны вырываются слова признания. Доктор поражен глубиной и постоянством её чувства.

Интерлюдия IV (Притча о верности).

Сцена 5-я. Княжна укоряет себя за невольное признание. Приходит Доктор - разуверившийся в себе, он ищет спасение в чувстве, пробудившемся в нём с новой силой. Миг счастья прерывается осознанием непоправимости совершённых ошибок.

Постлюдия. Рапсод, Доктор и Княжна осмысливают происшедшее: «*Ему и ей так хотелось жить... но не цвести цветам поздней осенью*».

Гренада

Вокально-симфоническая баллада для хора, струнных и ударных на стихи Михаила Светлова

(1981)

Квintет-буфф

для медных духовых инструментов (1981)

I. Увертюра

II. Вариация

III. Адажио

IV. Вальс

V. Финал

Лирическая тетрадь

Вокальный цикл

для меццо-сопрано и камерного оркестра

- (1982)
- 1. Колыбельная (Анна Ахматова)
- 2. Гальярда (Анна Ахматова)
- 3. Романс (Анна Ахматова)
- 4. Экспромт (Саломея Нерис)
- 5. Баркарола (Марина Цветаева)

Мелодия и Арабеска

для виолончели и фортепиано

(1983)

Последние строфы

Вокальный цикл для тенора и фортепиано на стихи Фёдора Тютчева

- (1983)
- 1. Прощальный свет
- 2. Ночная звезда
- 3. Последний отблеск
- 4. Постлюдия

Мошенники поневоле

Одноактная камерная опера

(1984)

Либретто **А.Демченко** и **М.Чернышова**

по мотивам одноимённого рассказа **А.Чехова**

Действующие лица

Захар Кузьмич - тенор

Маланья Тихоновна, его жена - меццо-сопрано

Г р и ш а, их старший сын - тенор

К о л я, их младший сын - дискант

Силантий Самсон ыч - бас

Жан, его сын - баритон

Барышня 1-я- сопрано

Барышня 2-я- сопрано

Человек в спецовке- без пения

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ ОПЕРЫ

Вступление. Персонажи оперы проходят по сцене в новогодних масках, напоминая цирковой парад-алле. Большие домашние часы бьют 10.00. Коля носится возле них в предвкушении радостей предстоящей новогодней ночи.

Сцена 1-я. Чтобы скоротать время до праздничного ужина, Гриша, Жан и Барышни затевают игру в лото. Силантий Самсоныч, как и подобает значительному лицу, назидательно рассуждает о жизни, а Захар Кузьмич подобострастно вторит ему. Затем они присоединяются к играющей в лото молодежи. Однако игра быстро расстраивается - все изнывают от желания поскорее сесть за стол.

Сцена 2-я. Среди слоняющихся в скуке и безделье только Маланья Тихоновна деловито суетится, накрывая новогодний стол. Она не допускает и мысли, что за него можно сесть раньше двенадцати. Нетерпение выпить первым прорывается у Гриши. Он требует выставить по рюмочке, даже пытается взять кухню приступом, но его с треском выдворяют оттуда. Свидетелями этого происшествия оказываются Силантий Самсоныч и Захар Кузьмич, который сетует на невоспитанность сына. Жан с девушками пытаются развлечься модным заграничным танцем, и теперь Силантий Самсоныч вынужден отчитать своего сына за эксцентричность. Настроение у всех окончательно испорчено.

Сцена 3-я. Гриша в сильнейшем возбуждении ходит перед часами, негодуя на Маланью Тихоновну. Случайное столкновение с часами «высекает» у него идею приблизить желанную минуту - он переводит стрелку на 11.05. Затем возле часов появляется Жан, которому не терпится под предлогом Нового года облобызать Барышень. Его тоже осеняет мысль поторопить время, и он переводит часы на 11.30. Наступает момент, когда и остальным становится невтерпеж, и теперь все открыто выражают своё недовольство задержкой праздничного стола.

Сцена 4-я. Между тем возле часов оказывается Коля, которому хочется проверить, сколько времени осталось до праздника. Заставшему его за этим занятием Захару

Кузьмичу кажется, что тот собирался перевести стрелку, и он готов задать сыну трёпку, однако в последний момент меняет решение и собственными руками переводит часы на 11.55. Вот теперь можно встречать Новый год. Общая суматоха. Прибегает к часам и Маланья Тихоновна. Она в ужасе - ведь столько ещё не готово к столу!

Финал. Маланья Тихоновна пытается незаметно передвинуть стрелку назад. Но все видят это и в ответ на подобное коварство поочередно переводят часы на 12.00. Загорается праздничная елка. Персонажи один за другим выбегают на сцену с огромными рюмками. Коля стучит по часам. Из них выходит Человек в спецовке - это он во время спектакля двигал стрелку, имитируя ход часов. Коля подает ему рюмку. Все пьют за Новый год.

Твои шаги

Вокальный цикл

для меццо-сопрано, виолончели и фортепиано на стихи Николая Асеева

- (1984)
- 1. Свет мой оранжевый
- 2. Твои шаги
- 3. Песнь о Гарсиа Лорке

Сонатина-парафраза для фортепиано и ударных

(1985)

I. Бетховен

II. Моцарт

III. Гайдн и Россини

Четыре романса

для тенора и фортепиано на стихи русских поэтов

- (1985)
- 1. Когда я был любим (Василий Жуковский)
- 2. Проходят часы за часами (Алексей Апухтин)
- 3. Твои слова (Алексей Апухтин)
- 4. Когда предчувствием разлуки (Яков Полонский)

Семь эскизов для фортепиано (1985)

I. *Semplice* (Эпиграф)

II. *Con moto* (Эпиталама)

III. *Piacere* (Эпизод)

IV. *Nobile* (Эпистола)

V. *Energico* (Эпиграмма)

VI. *Con anima* (Эпитафия)

VII. *Allegramente* (Эпилог)

Бессонница

Вокальный цикл для сопрано и фортепиано на стихи Марины Цветаевой

- 1. Воспоминанье
- 2. Ах, если бы двери настезь...
- 3. Соперница
- 4. В лоб целовать...
- 5. Два солнца
- 6. Откуда такая нежность?
- 7. Дон-Жуан
- 8. Где-то в ночи...
- (1988)
- 9. Вот опять окно...
- 10. Живу, не видя дня...
- 11. В огромном городе моём ночь.
- 12. Прекрасная моя беда
- 13. Донна Анна
- 14. Новый год
- 15. Ночь
- 16. Свете тихий

Благовещенье

Вокальный цикл для сопрано и фортепиано на стихи русских поэтов начала XX века

- (1990)
- 1. Красною кистью (Марина Цветаева)
- 2. Душа не уснёт в покое (Марина Цветаева)
- 3. Ветер (Игорь Северянин)
- 4. Незнакомка (Осип Мандельштам)
- 5. У меня в Москве (Марина Цветаева)
- 6. Ах, я счастлива! (Марина Цветаева)
- 7. В ранний иль поздний час (Марина Цветаева)
- 8. Что же мне делать? (Марина Цветаева)
- 9. Отказ (Марина Цветаева)
- 10. Успенье нежное (Осип Мандельштам)
- 11. Пасхальный гимн (Игорь Северянин)
- 12. Благовещенье (Марина Цветаева)

Три посвящения для сопрано, хора и органа

- (1991)
- 1. Молитва (Александр Куприн)
- 2. Аве, Оза (Андрей Вознесенский)
- 3. Лунная соната (Марина Цветаева)

Вариации (Из детских воспоминаний) Для скрипки, виолончели и фортепиано

(1992)

Гойя

Балет в двух действиях, семи картинах с прологом и эпилогом (1996)

Либретто **А.Демченко**

по мотивам одноимённого романа **Л.Фейхтвангера**

Действующие лица

Франсиско Гойя, художник

К а э т а н а, герцогиня Альба

Тореро, друг Гойи

Гранды и грандессы, служители церкви и инквизиции, махо и махи [1], персонажи картин Гойи, его палитра (ожившие краски), уличная толпа, дети.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ БАЛЕТА [2]

В ряде эпизодов участвует хор, артистов которого можно использовать в качестве статистов массовых сцен.

Четыре интермеццо для голоса с оркестром написаны на стихи Федерико Гарсиа Лорки.

Пролог. Гойя со своей палитрой (ожившие краски) начинает «тяжкий путь познания». Из сумрака выступают тени инквизиции.

Действие I

Картина 1. Прием у Каэтаны

№ 1. Сарабанда

Гранды и грандессы на церемонном светском рауте; среди них Гойя, погружённый в свои мысли, чуждый чопорной атмосфере придворного празднества.

№ 2. Каэтана

Бросая вызов условностям, в костюме махи выходит Каэтана.

№ 3. *Адажио I*

Гости шокированы. В отличие от них, Гойю, напротив, привлекает именно такая Каэтана - живая, раскованная.

Интермеццо I

Мечты и надежды юного Тореро.

Картина 2. Мастерская Гойи [3]

№ 4. *У мольберта*

Гойя в раздумье перебирает краски своей палитры.

№ 5. *Замысел*

У него возникает неодолимое желание написать Каэтану.

№ 6. *Вдохновение*

Гойя лихорадочно набрасывает эскиз за эскизом и, наконец, желаемое достигнуто - манящий образ обрёл себя в красках.

Интермеццо II

Девушки провожают Тореро, вступающего на избранное им поприще.

Картина 3. Коррида

№ 7. *На площади*

Любители боя быков сопровождают Тореро, который направляется на корриду. Туда же идут Гойя с Каэтаной. Гойя и Тореро обмениваются дружеским приветствием.

№ 8. *Дети играют в корриду*

На площади остаются дети и те, кому не удалось попасть в цирк. Поощряемые взрослыми, дети изображают бой быков.

№ 9. *Заклинатель змей*

Пользуясь случаем, свое искусство показывает заклинатель змей (манипуляции танцовщицами). От его магии могут отвлечь только восторженные возгласы, доносящиеся из цирка.

№ 10. *Детские шалости*

В ожидании окончания корриды дети затевают игры и забавы.

№11. *Триумф Тореро*

Толпа возвращается с корриды. Все славят своего нового кумира. Гойя обнимает Тореро и представляет его Каэтане.

№ 12. *Адажио II*

Гойя с Каэтаной остаются на опустевшей площади - они счастливы.

Картина 4. Десница инквизиции

№ 13. *Пассакалья*

Гойя и Каэтана становятся свидетелями мрачной процессии с осужденными инквизицией.

№ 14. *Адажио III*

Подавленные тягостным зрелищем, Гойя с Каэтаной пытаются уйти в забытье лирического томления. Вдохновляемый чувством любви и пренебрегая запретом инквизиции, Гойя задумывает написать «Обнажённую маху».

№ 15. *Соглядатаи и доносчики*

Гойе кажется, что инквизиция способна проникнуть даже в его потаённые замыслы и вокруг него уже плетут сеть козней.

№ 16. *Адажио (продолжение)*

Преодолевая сомнения и страхи, Гойя создаёт свою «Обнажённую маху».

№ 17. *Молитва*

Гойя с Каэтаной возносят к небу молитвы: да минуют их удары судьбы!

Действие II

Картина 5. Таверна

№ 18. *Фанданго*

Махо и махи проводят в таверне свой вечерний досуг. Здесь же Гойя с Каэтаной.

№ 19. *Облава*

Появляется Тореро. По ложному доносу его преследует инквизиция. Посетители таверны готовы защитить своего любимца. То же стремится сделать и Гойя. Но только вмешательство Каэтаны, герцогини Альба, заставляет служителей инквизиции отступить.

№ 20. *Хабанера*

Изгнание преследователей Тореро вызывает у всех чувство гордости и воодушевления.

Интермеццо III

Последняя коррида Тореро. Гойя оплакивает смерть друга.

Картина 6. «Капричос» [4]

№ 21. Вызов в инквизицию

Посыльные извещают Гойю о вызове в инквизицию.

№ 22. Рефлексии

Он в мучительных раздумьях.

№ 23. Гротески

Гойей овладевает страх. Ему кажется, что созданные им образы заодно с инквизицией против него и Каэтаны.

№ 24. Шабаш

Воображению художника рисуется картина дьявольских наваждений.

№ 25. Призрак аутодафе

Гойе чудится, что его осуждают на сожжение. Измученный болезненными видениями, он теряет сознание.

№ 26. Адажио IV

Появление Каэтаны возвращает его к жизни, но её собственные силы на исходе.

Интермеццо IV

Перед Гойей проходят тени утраченных им близких людей - Тореро и Каэтаны.

Картина 7. Прощание с Каэтаной

№ 27. У креста

Траурный обряд погребения Каэтаны.

№ 28. Отчаяние Гойи

Гойя потрясен случившимся.

№ 29. Откровение (Адажио V)

Гойе видится осиянный божественным светом лик Каэтаны.

Эпилог. Видение гаснет. Гойя со своей палитрой (ожившие краски) в окружении призраков инквизиции продолжает «тяжкий путь познания»...

Примечания

- 1. Махо и махи - кавалеры и дамы из испанской народной среды, ревностно придерживавшиеся исконных нравов и традиций, считавшие себя носителями национального духа.
- 2. В либретто использованы отдельные моменты первой постановки балета в Саратовском театре оперы и балета (1997 г., хореография В.Бутримовича).
- 3. В этой картине Каэтана присутствует как видение.
- 4. Название большого цикла офортов Ф.Гойи, многие из которых навеяны негативными впечатлениями художника.

Ave Maria

Библейские фрески

для солистов хора и оркестра

(2000)

Сумерки

Вокально-симфонические медитации для солистов, хора и оркестра

(2003)

И дам ему звезду утреннюю...

Духовные песнопения

для мужского хора и камерного оркестра

(2005)

Три хоровые картинки на стихи Самуила Маршака для вокально-инструментального ансамбля (2006)

Партита для двух виолончелей и камерного оркестра (2007, 2-я редакция - 2009)

- 1. Прелюдия
- 2. Павана
- 3. Скерцо
- 4. Пастораль
- 5. Гавот
- 6. Пассакалья
- 7. Тарантелла
- 8. Ариетта

- 9. Жига
- 10. Постлюдия

«О чём поёт ветер»

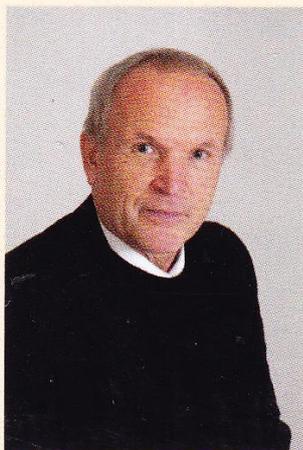
Лирические строфы для тенора, хора и камерного оркестра на стихи Александра Блока

- (2009)
- 1. Ветер
- 2. Девушка пела
- 3. Кто-то шепчет...
- 4. Они звучат...
- 5. Мне страшно с тобой встречаться...
- 6. Протекли за годами года...

«Воспоминание о вальсе»

для фортепианного квинтета

(2010)



Демченко Александр Иванович – доктор искусствоведения, профессор Саратовской государственной консерватории, Саратовского государственного университета, Оренбургского государственного института искусств и Тамбовского государственного музыкально-педагогического института, директор Центра комплексных художественных исследований, действительный член (академик) Российской академии естествознания и Европейской академии естествознания, заслуженный деятель искусств России, председатель объединённого докторского диссертационного совета при Саратовской консерватории, Золотая медаль им. В.И. Вернадского за успехи в развитии отечественной науки (2009), лауреат премии им. Д.Д. Шостаковича (2010). Автор свыше 700 научных публикаций, около 150 книг и брошюр. Подготовил более 50 кандидатов и докторов наук, успешно защитивших диссертации.

Располагая композиторским образованием и соответствующими навыками, начиная с 1971 года систематически консультировал Елену Владимировну Гохман в становлении и реализации творческих замыслов, всемерно способствовал исполнению её произведений в Саратове и других городах, осуществлял издание целого ряда её сочинений, был автором либретто всех её музыкально-театральных опусов, режиссёром телепостановок её опер. Является автором пяти книг и брошюр, а также множества статей, посвящённых творчеству Е.В. Гохман.