

3. Ван Ин. Претворение национальных традиций в фортепианной музыке китайских композиторов XX—XXI веков: Дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2009. — 210 с.
4. Григорьев А. А. Культурологический смысл концепта: Дис. ... канд. филос. наук. М., 2003. 175 с.
5. Дрожжина М. Н. О роли традиционных инструментов в опусах представителей молодых национальных композиторских школ // Вестник музыкальной науки. № 4. 2017. С. 63-69.
6. Иванова Л. П. Фольклоризм в русской музыке XX века. Астрахань: Изд-во АГТУ, 2004. 223 с.
7. Лотман Ю. М. Символ в системе культуры // Учёные записки Тартуского университета. Труды по знаковым системам 21. Вып. 754. Тарту, 1987. С. 10-21.
8. Манафова М. М. Темброколеристические свойства оркестровой ткани в музыке второй половины XX века (на примере творчества Э. Денисова): Автореф дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2011. 23 с.
11. Мнацаканян Л. А. Темброакустическая модель как инструмент исследования фольклора и композиторского творчества: Дис. ... канд. искусствоведения. — Ростов н / Д, 2014. 236 с.
12. Путилов Б. Эпическое сказительство. Типология и этническая специфика. — М.: Вост. лит. РАН, 1997. 276 с.
13. Степанов Ю. С. Константы: Словарь русской культуры. 3-е изд. М.: Акад. проект, 2004. — 992 с.

Демченко Александр Иванович,
*Саратовской государственной консерватории
имени Л.В. Собинова
Саратов, Россия*

Композиторский локус

Аннотация. Констатируется почти неизбежное незнание многими подавляющего большинства отечественных композиторов как прошлого, так и настоящего, тем более если это касается авторов из регионов России. Упомянув в этом смысле сравнительно малую известность якутского музыканта Марка Николаевича Жиркова, проводится анализ творческой известности двух композиторов (практически ровесников), имеющих отношение к Саратову: всемирно признанный Альфред Гар-

риевич Шнитке и известная преимущественно в своём городе Елена Владимировна Гохман. Затем даётся краткий обзор сделанного вторым из этих авторов, в результате чего делается вывод о несомненной значимости её творческого наследия, которое имеет все основания для самого широкого международного признания, чему препятствует территориальная соотнесённость с местонахождением в российской провинции.

Ключевые слова: российские композиторы столиц и регионов, неизбежно меньшая известность вторых.

Demchenko Alexander Ivanovich,
Saratov state conservatory named after L.V. Sobinov,
Saratov, Russia

Abstracts. The almost inevitable ignorance of the vast majority of Russian composers, both past and present, is stated by many, especially if it concerns authors from the regions of Russia. Having mentioned in this sense the relatively small fame of the Yakut musician Mark Nikolaevich Zhirkov, the analysis of the creative fame of two composers (almost the same age) related to Saratov is carried out: the internationally recognized Alfred Garrievich Schnittke and Elena Vladimirovna Gokhman, known mainly in her city. Then a brief overview of what was done by the second of these authors is given, as a result of which the conclusion is made about the undoubted significance of her creative heritage, which has every reason for the widest international recognition, which is hindered by territorial correlation with the location in the Russian province.

Keywords: Russian composers of capitals and regions, inevitably less well-known second.

Размышляя о судьбе творческого наследия уроженца Вилюйска, основоположника якутской музыки Марка Николаевича Жиркова, поневоле приходишь к малоутешительным выводам. Будем надеяться, что его достаточно хорошо знают в Якутии, его музыка получила здесь широкое признание и по-прежнему звучит там, хотя её автор ушёл из жизни уже семь десятилетий назад. Но произнесите имя М.Н. Жиркова за пределами Якутии, и трудно рассчитывать на вразумительный ответ на вопрос «кто есть кто».

Показателен и следующий факт: в «Российском энциклопедическом словаре» (М., 2000) с его объёмом почти в две тысячи страниц не нашлось места для упоминания якутского композитора.

Утешать может единственное — неизбежный закон Леты, поглоща-

ющей мириады фигур. В результате этого даже в профессиональной музыкальной среде курсирует всего немногим более сотни памятных композиторских фамилий, а если говорить о тех из них, кто в слуховом восприятии академического «электората» прочно наделён потенциалом хорошо знакомого, то таких наберётся от силы два-три десятка.

Но присоединим к этому неутешительную территориальную констатацию, касающуюся нашей огромной страны: практически всё, что хорошо известно нам по части академической музыкальной культуры России, сводится к её двум столицам — «первопрестольной» и «Северной Пальмире». Поясним это на конкретике Саратова, где в своё время (1912 год) после Петербургской и Московской была открыта первая в стране провинциальная консерватория.

Имея столь многообещающий образовательный зачин и внушительные масштабы художественной инфраструктуры, этот город пестовал поколение за поколением и в композиторской сфере. Так, здесь в числе первых была создана региональная организация Союза композиторов СССР, а с 1960-х годов она в организационном отношении лидировала в Поволжье. С точки зрения известности остановимся на двух показательных авторах — это будут почти ровесники Альфред Гарриевич Шнитке (1934—1998) и Елена Владимировна Гохман (1935—2010).

Шнитке родился и двенадцать лет своего детства провёл в небольшом заволжском городе Энгельсе, который находится на противоположном берегу Волги прямо напротив Саратова. Московскую консерваторию он закончил по классу Е.К. Голубева. Примерно тогда же эту консерваторию закончил по классу того же профессора Олег Аркадьевич Моралёв, впоследствии работавший в Саратове. И хорошо знавший его Шнитке не без горечи как-то заметил: совершенно неизвестно что было бы, если бы он, как и Моралёв оказался бы не в Москве, а в Саратове. И нам понятно, что Шнитке имел в виду. Будучи всемирно признанным при жизни, лидером музыкального процесса конца XX века, он отчётливо осознавал ту роль, которую в этом играло его местопребывание в столице.

Елена Гохман находилась вне Саратова всего пять лет, когда получила композиторское образование в той же Московской консерватории. Для саратовских музыкантов нет никакого сомнения в гениальности её дарования, но при том, что её музыка часто звучала в Москве и ряде других российских городов, и при том, что она была удостоена звания лауреата Государственной премии России, её известность несопоставимо более скромна, в сравнении с тем же Альфредом Шнитке. Пусть ни-

жеследующий краткий очерк творчества даст некоторое представление о достоинствах сделанного ею в искусстве.

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

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

Яркому претворению испанского колорита в оратории сопутствует органично сочетающийся с ним «русский дух». В таких случаях музыка стилистически резонирует тому, что в отечественном искусстве 1960—1970-х гг. вылилось в направление под названием «новая фольклорная волна». Свойственное данному направлению совершенно свободное, подчеркнуто оригинальное истолкование черт национального архетипа нашло преломление через особого рода «народный артистизм» с его броской нарядностью, исключительной прихотливостью ритмического рисунка, через поэтику девичества с его чистотой и таинством неизданного.

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. В личине бездушной военщины неотвратимо надвигается машина террора и уничтожения. 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».

Своим гражданским пафосом «Испанские мадригалы» были нацеле-

ны против насилия над человеком и против власти вообще. В условиях идеологического режима 1960—1980-х гг. композитор находилась в стане оппозиции. Своё «инакомыслие» она с наибольшей открытостью выразила в вокально-симфонической фреске «*Баррикады*» (1977). «По тексту» здесь обобщённо рисуется революционная эпопея давнего времени, но всей сутью музыкальных образов (подтекстом) это произведение обращено к современности.

Радикализм авторской позиции, заявивший о себе в вокально-симфонической фреске «*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. А укрупнённые мелодические линии, полные мужества и силы, натиск решительных ритмов и открыто плакатный штрих позволили осязаемо передать дух суровых социальных столкновений.

Политический радикализм, свойственный рассмотренному произведению, находил для себя адекватные формы выражения через радикализм художественный. На ту же вторую половину 1970-х приходится пик авангардных исканий Елены Гохман, которые свою кульминацию получили в концерте для симфонического оркестра «*Импровизации*», а появился он сразу после «*Баррикад*», то есть в 1978 г. В этом сочинении композитор экспериментирует особенно активно, свободно используя такие техники, как серийность, сонорика, кластеры, пуантилизм, алеторика, коллаж, полистилистика и принципы хэппенинга — всё, что входило тогда в обиход отечественного музыкального искусства.

Кроме всего прочего, Елена Гохман предложила в этом сочинении свой вариант разработки жанра *концерта для оркестра* — жанра нового, который сформировался только к середине XX в. и был представлен немногочисленными образцами. Она оригинально интерпретирует сам принцип концертности, так как в основу этой композиции положено взаимодействие исключительно плотных *tutti* с отдельными оркестровыми группами, а главное — поочерёдное звучание и переклички этих четырёх оркестровых групп (струнные, деревянные и медные духовые, ансамбль ударных и клавишных инструментов). В результате возникает своего рода «театр тембров», музыкальное представление, где «актёрами» выступают буквально все инструменты, поскольку у каждого из них есть своё *solo*. И в согласии с названием произведения, здесь господствует импровизационность, которая состоит в совершенно сво-

бодном развёртывании материала, в неожиданных поворотах музыкального сюжета, а также в интенсивном использовании сотворчества исполнителей, многократно импровизирующих по предложенной канве.

В те же 1970-е гг., проходя пик экспериментальных исканий и почувствовав углубляющийся разрыв авангарда с широкой слушательской аудиторией, Елена Гохман стремилась выработать некий компромиссный стиль, соединяющий пласты наиболее жизнеспособного в академической традиции, а также остросовременное, связанное с использованием новейших звуковых техник, и доступное, легко воспринимаемое, идущее от массовых, демократических жанров. Тем самым она смыкалась с так называемым «третьим направлением», которое шло по пути сопряжения крупных форм так называемой серьёзной или классической музыки с песенной интонацией (как известно, в отечественном искусстве это направление наиболее плодотворно развивали М. Таривердиев, А. Рыбников, Г. Gladков).

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

Второй стиливой пласт имеет сугубо современное, «авангардное» происхождение. С одной стороны, это сильнейшая, исключительно острая экспрессия, передающая душевные страдания Княжны, доходящие до грани нервного срыва и пароксизма отчаяния («разорванные» ритмические рисунки и резкодиссонирующие напластования струнных). С другой — угловато-жёсткая, нарочито брутальная характерность «лейтмотива денег», сопровождающего образ Доктора, и судорожная издёрганность гротескного выплясывания, через которое раскрывается отвратительная личина стяжательства (огрублённое звучание низкой меди).

Третий стиливой пласт связан с фигурой Рапсода. Он наблюдает за происходящим с чеховскими героями и отзывается на него комментариями с позиций нашей современности. Его «зонги» выдержаны в духе гитарной песни (он и сам на сцене с гитарой, и гитара введена в оркестр), но этот песенный слог предстаёт более строгим, возвышенным и неизмеримо более развитым по структуре, не раз модифицируясь в

утончённую романсовость. Введение подобных номеров высвечивает свойственное «Цветам запоздалым» соприкосновение со стилистикой мюзикла (в частности с «Шербургскими зонтиками» М. Леграна).

Особыми ресурсами в упрочении контактов с широкой аудиторией располагала лирика, которая по самой своей природе предрасполагает к душевной отзывчивости и общительности. В ряду различных преломлений данного феномена исключительное место занимает то, что мы определяем понятием *вокальная лирика*, под знаком которой прошли многие годы творчества Елены Гохман. Это словосочетание означало для 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.

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

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

Как и у ряда других композиторов того времени, многое в творчестве Елены Гохман 1960–1980-х годов было отмечено романтическими чертами (разумеется, то был романтизм в его современной версии). Самым существенным в этом отношении было всемерное утверждение всего, что связано с миром личности, что в том числе означало следующее: едва ли не всё просматривалось в призме подчёркнуто индивидуализированного, субъективного. Сказанное с особой концентрированностью предстало в вокальном цикле «Бессонница» (1988). Кроме того, здесь своего предела достигла трагедийная линия творчества Елены Гохман. Отчаяние, безысходность и лихорадочно-взрывные, но безнадёжные попытки противостоять кромешной тьме — так выглядела доведённая до крайней точки мученическая драма романтической личности.

Понятно, что то была критическая точка существования — бесконечно долго столь трудный час человеческой судьбы продолжаться не мог.

И в следующем после «Бессонницы» вокальном цикле «Благовещенье» (1990) были намечены пути преодоления психологического дискомфорта и мрака жизни. Важнейшей опорой в устанавливаемом 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.

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 *пост-модерн*. Его стилевые 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 гг.

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

Если в предыдущие десятилетия в творчестве Елены Гохман ведущими были камерные жанры, то с середины 1990-х гг. 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 Елены Гохман под таким названием выступает грандиозная композиция для солистов, хора, органа и большого оркестра, и подобное приходится наблюдать в мировой практике музыкального искусства, пожалуй, впервые. В ходе развёртывания данного повествования как бы перед взором Богоматери проходит путь её Сына: от Рождества к возмужанию, проповедям и деяниям, а затем через жестокие испытания к Вознесению. Этому замыслу, а также использованной здесь канонической латыни марианских песнопений, мессы и реквиема, соответствуют заголовки пяти частей, следующих *attacca*: *I. Introitus, II. Credo, III. Crucifixus, IV. Sancta Maria, V. Finalis*. Их грани, как правило, отмечаются звучанием колоколов, которые выступают в функции вестника-предвещения и усиливают атмосферу священнодействия.

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

Последняя оратория Елены Гохман — «И дам ему звезду утреннюю...» (2005). Это вновь, как и «Сумерки», большая трёхчастная композиция, требующая для своего исполнения отдельного вечера, но идущая на едином дыхании. Она созвучна «Сумеркам» и по своей смысловой фабуле (от упований через драматические перипетии к надежде), только в проблематике её ещё больше обострилось чувство катастрофичности современного бытия. Тем не менее, новая оратория весьма отличается от предыдущей. В первую очередь по самому облику: перед нами сочинение не светского, а несомненно сакрального наклонения, что подчёркнуто обозначением *Духовные песнопения*. Это начинается с текстовой канвы, которая опирается на избранные строки из православных канонических песнопений, псалмов Давида и «Откровения Иоанна Богослова». И музыка этого произведения целиком покоится на эстети-

ке и звуковых формулах русского православия, напрямую сближаясь с его религиозно-обрядовыми формами.

На завершающем витке художественной эволюции многое из «левых» устремлений отошло для Елены Гохман в прошлое. В данном отношении очень показательным является последнее из крупных произведений Елены Гохман — Партита для двух виолончелей и камерного оркестра (2009), дающая богатейший материал для осмысления художественной практики Постмодерна. Эта десятичастная композиция, суммирующая «номенклатуру» сюитных жанров разных времён и народов (Прелюдия, Пavana, Скерцо, Пастораль, Гавот, Пассакалья, Тарантелла, Жига, Ариетта, Постлюдия), в высшей степени концентрированно выразила устремление к тому эстетико-стилевому модусу, который лучше всего обозначить понятием классичность.

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

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

Тем не менее, подлинная её известность до сих пор локализована слушательской аудиторией родного города. И только изредка выходы вовне регистрируются в основном на её сайте в Интернете. Саратовская консерватория концертный сезон 2020/2021 осуществляла как «Год Елены Гохман». И завершился он проведением композиторского конкурса её имени, который в нынешнем году из регионального преобразован во Всероссийский, а также VII Международного форума «Диалог искусств и артпарадигм», посвящённого 85-летию композитора.

Вот то небольшое, что можно сделать для популяризации творчества выдающегося музыканта. И то, что делается в далёком Вилуйске в память Марка Жиркова, очень созвучно сказанному выше и вызывает

большое удовлетворение музыкальной общественности России: да воздастся нашим региональным светилам по трудам их!

Асатрян Анна Григорьевна,
*Институт искусств Национальной академии наук
Республики Армения,
Ереван, Республика Армения*

Оперное творчество Тиграна Чухаджяна

Аннотация. Оперы Тиграна Чухаджяна (1837—1898) «Аршак Второй», «Ариф», «Кесе кехва», «Леблебиджи Ор-Ор-ага», «Индиана» и «Земирэ» являются различными проявлениями внешне разного, но по внутреннему содержанию единого ракурса. Не повторяясь, композитор каждый раз предлагает различные коннотации. Оперы, отличающиеся друг от друга своими сценическими воплощениями и музыкальными решениями, одновременно наделены неизменными особенностями, обусловленными цельностью чухаджяновского стиля. Его мелодии льются свободно: богатство мелодики проявляется как в законченных номерах, так и в речитативных сценах. В основе музыкальной драматургии опер лежит сквозное развитие. Единству оперных форм способствуют непрерывное сквозное развитие и плавные переходы от одного эпизода к другому. Наряду с законченными номерами (ария, романс, дуэт, трио, квартет, дуэтино и пр.) Чухаджян создает непрерывно развивающиеся сквозные сцены и действия, что свидетельствует о его высоком драматургическом таланте и отточенной композиторской технике. Фигура Т. Чухаджяна уже при жизни вышла за узко национальные рамки, став явлением общевосточным. Т. Чухаджян — основоположник не только армянского и турецкого, но и ближневосточного музыкального театра в целом, а «Леблебиджи» турки считают своей первой опереттой. Деятельность Т. Чухаджяна сыграла большую роль в дальнейшем развитии турецкой музыки.

Ключевые слова: Тигран Чухаджян, оперное творчество, «Аршак Второй», «Ариф», «Кесе кехва», «Леблебиджи Ор-Ор-ага», «Индиана», «Земирэ».