

Елена Гоҳман

«И дам ему звезду утреннюю...»

Духовные песнопения



Саратовская государственная консерватория имени Л.В.Собинова
Международный Центр
комплексных художественных исследований
Фонд композитора Елены Гохман

Елена Гохман

«И дам ему звезду утреннюю...»

*Духовные песнопения
для мужского хора и камерного оркестра
(2005)*

**Партитура
(редакция А.Занорина)**

Саратов, 2026

ББК 85.31
Г 74

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

Гохман Е.

Г 74 «И дам ему звезду утреннюю...». Духовные песнопения для мужского хора и камерного оркестра (2005). Партитура (редакция А.Занорина). – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2026. – 76 с.

ISMN 979-0-706465-98-2

Елена Владимировна Гохман (1935–2010) является гордостью саратовской композиторской школы. Драгоценной частью её творческого наследия являются четыре оратории, включая последнюю из них – «И дам ему звезду утреннюю...».

Издание партитуры этого произведения открывает перспективу дальнейшей плодотворной жизни выдающегося произведения.

ББК 85.31

ISMN 979-0-706465-98-2

© Саратовская государственная
консерватория имени Л.В. Собинова, 2026
© Гохман Е., 2026
© Занорин А., ред. партитуры, 2026

Ораториальное творчество Елены Гохман

Гохман Елена Владимировна (1935–2010) – композитор, педагог, лауреат Государственной премии России. 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. Творческое наследие Е.Гохман охватывает практически все жанры музыкального искусства, однако на исходных этапах она испытывала преимущественное тяготение к сочинениям камерного плана (в числе показательных Фортепианное трио, Скрипичная и Альтовая сонаты, фортепианный цикл «Семь эскизов»), причём 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»), М.Цветаева (вокальные циклы «Бессонница» и «Благовещение»), Ф.Гарсиа Лорка (камерная оратория «Испанские мадригалы»). Тем не менее, особенно с начала 1990-х годов, самых серьёзных результатов композитор 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...») и масштабное музыкально-театральное полотно (балет-оратория «Гойя»). Названные произведения в силу глубины поставленных жизненно важных проблем и большой художественной выразительности в их разработке находятся на уровне лучшего, что было создано в нашей стране и за рубежом в конце XX – начале XXI века. Неизменными качествами музыки Е.Гохман всегда оставались органичное сочетание традиционных и авангардных приёмов композиторского письма, высокая духовность, красота и проникновенный лиризм художественного высказывания.

Хронологически и по всей своей сути относясь к поколению «шестидесятников», родившихся, подобно ей, в основном в первой половине 1930-х годов, но ярко и полновесно заявивших о себе как раз в 1960-е, она явно задержалась «на старте» и, в отличие от них, свою бурную творческую «молодость» пережила во второй половине 1970-х, то есть уже перешагивая по возрасту 40-летний рубеж. Однако сразу же следует подчеркнуть, что это отставание она с лихвой компенсировала впечатляющим и неуклонным восхождением в последующие десятилетия, когда одно за другим последовали произведения, открывавшие всё новые и новые ракурсы её многогранного таланта.

Впервые 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.

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 определённости 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. Это произведение стало определяющей вехой эволюции творчества Елены Гохман, обозначив его законченную зрелость. 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 мелодизм, разнообразие ритмов, богатство тембровой палитры. Недавние исполнения «Испанских мадригалов» в Саратове и других городах подтвердили их, что называется, неувядаемую свежесть. К счастью, неподвластным времени оказывается и многое другое из созданного Еленой Гохман.

Как и большинство произведений, написанных впоследствии, «Испанские мадригалы» сложились в нечто совершенно неординарное во всех отношениях. В том числе по своему жанровому облику. *Камерная оратория...* Внешне перед нами, действительно, *камерное* сочинение, поскольку использован скромный исполнительский состав: два солиста, женский хор, инструментальный ансамбль из семи музыкантов.

Но это именно *оратория* – по длительности звучания (около полутора часов), по масштабности содержания, по внушительной значимости фрескового стиля письма и, наконец, по причине оркестрального звучания кульминацион-

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

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

В двадцати номерах цикла охватывается всё существенное для «подлунного мира»: народ в целом и отдельный человек, природа и обрядовые мотивы, уходящее в глубь веков и рождённое сегодня, непритязательная бытовая сценка и углублённо-философское раздумье, праздничная картина и психологическое откровение.

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

И естественно, что всё это выливается в конце концов в мощное гимническое славение бытия. Такова чрезвычайно развёрнутая сцена «Колокола Кордовы» (№ 2), которой после относительно небольшой «Прелюдии» (№ 1) сразу же как кульминацией («вершина-источник») открывается линия захватывающего несравненным темпераментом праздничного половодья жизни.

Яркому претворению испанского колорита в оратории сопутствует органично сочетающийся с ним «русский дух». В таких случаях музыка стилистически резонирует тому, что в отечественном искусстве 1960–1970-х годов вылилось в целое направление под названием «*новая фольклорная волна*».

Свойственное данному направлению совершенно свободное, подчёркнуто оригинальное истолкование черт национального архетипа нашло у Е.Гохман преломление через особого рода «народный артистизм», с его броской нарядностью, исключительной прихотливостью ритмического рисунка и лихим задором интонационного выверта, характеризующего женщину «под хмельком» (№ 17 «Апельсин и лимон»), либо через поэзию девичества с его чистотой и таинством неизведанного, с прелестью нежно-серебристых тембров, с его играми, шалостями, хороводами, которые оттеняются мечтательно-лирическими настроениями, передавая таким образом обаяние и свежесть весны жизни (№ 4 «Топольки»).

*У реки, у реки
пляшут вместе топольки.
А один,
хоть на нём лишь два листочка,
пляшет, пляшет впереди.
Эй, девчонка, выходи,
попляши в саду зелёном,
подыграю струнным звоном.
Ах, как несётся речка!
Ах, ты моё сердечко!
Ах!*

Лирические настроения предстают в «Испанских мадригалах» в основном в двух контрастных гранях. С одной стороны, чувство возвышенное, утончённое, глубоко одухотворённое. И хотя оно вполне реальное, земное, подчёркнут в нём характер поклонения, воспевания. Чувство это пестуется в душе с величайшей нежностью, на самом бережном прикосновении, что скорее напоминает о состоянии забытья, когда человек находится во власти грёз. Такое находим, к примеру, в № 8 («Твои глаза»).

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

Другая грань – упоение любовной страстью. Она может быть 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 молчаньи.
Так плачет закат о рассвете.
Так песок раскалённый плачет
о прохладной красе камелий.*

В качестве дополняющих ракурсов находят себе место проникновенные лирико-философские излияния Поэта (баритон *solo*), интимные признания, поданные в возвышенном ключе, и обольщающая сила женской красоты, уверенной в неотразимости своих чар. Последний из этих ракурсов раскрывается в № 6 («Лола поёт саэты...») через чувственную роскошь широкой песенной кантилены, и это, можно сказать, исключение.

Исключение ввиду того, что лиризм «Испанских мадригалов» носит сугубо камерный характер, причём романсный характер высказывания зачастую сближается с нашими представлениями о *мадригале* и *мадригальности* (разумеется, в их современном истолковании). Более всего это качество высвечено в тонкости звуковой палитры, в нежной красоте мелодической пластики и в изысканной проработанности фактуры (в первую очередь имеется в виду сложная полиритмическая ткань инструментального аккомпанемента).

Смысловая траектория «Испанских мадригалов» выстраивается как многоэтапное повествование, ведущее от радостных упований и нежных грёз через столкновение с жестокими реалиями действительности к осознанию неизбежности жизненных крушений. В плане образной конкретики это выглядит так: цепь красочных картин и тонко поданных лирических настроений неуклонно оттесняется сгущённо-драматическими состояниями с выходом к подлинно трагедийным кульминациям.

Соответствующие метаморфозы открываются зреющими предвещаниями бедствий, нарастающей тревогой. Ещё нет видимых причин, но из глубин подсознания поднимается гнетущее беспокойство (№ 5 «Колокол ясный...»).

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

*Терпение, тополь!
Рухни на землю,
когда ты услышишь
стоны души моей,
мраком покрытой.*

Поначалу субъективно-индивидуальные, эти предчувствия приобретают затем общезначимый характер. В № 7 («Моя Андалусия») уже нет ничего от прежних утех жизни – 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 остигатной фигуры, специфическая тембровая окраска (выделяется сухое, колкое, пронзительное выстукивание ксилофона, и даже флейта в таком интонационном контексте звучит жёстко, отчуждённо).

Воспроизводимый здесь неумолимо нарастающий пресс беспощадной поступи доводится до ощущения кошмара вселенского апокалипсиса. Это особенно акцентировано тем, что хронику совершающегося преступления ведёт сопрано *solo* – её горестная речитация боли и страдания как бы изнемогает под бременем давящей звуковой массы. В вокализе присоединяющегося затем хора слышится распетый стон людской. Так через сопоставление *женских* голосов с бездушным массивованным 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 рои
вспыхнул чёрною радугой он.
Голосом смерти
задушен голос ярче гвоздик.
Захлебнулся слезами ветер,
и вокруг ничего не слышно –
ничего, кроме плача.*

Казалось бы, остаётся только одно: вновь и вновь совершать тризну по растоптанным надеждам, изломанным человеческим судьбам. Но жизнь на то и жизнь, чтобы бесконечно возрождаться – даже после самых больших потрясений. О том, насколько это удаётся, повествуется в завершающих частях оратории «Испанские мадригалы».

Вслед за напряжённо-томительным балансированием на зыбкой грани бытия и небытия, в затаённом ожидании среди призрачно-ирреальной тишины (инструментальная «Интерлюдия», № 14) намечается перелом: человек пытается залечить раны, воспрять к свету и радости. Но, к сожалению, уже не удаётся вернуть былую естественность, появляется некая 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 полузабытии, тешит себя человек щемящим воспоминанием о былом счастье (№ 18 «Канцона»).

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

Да, это только кажется, что рано или поздно всё вернётся на круги своя, что обязательно произойдёт возрождение поверженной жизни. Вот почему преследует мрачная тень печали и горечь несбывшегося, вот откуда надломленность и чувство непрочности всего на этой земле (№ 16 «Ночь на пороге...»).

Единственное обретение, единственный урок из происшедшего – это добытая дорогой ценой мудрость: не приходится ждать от нынешнего века добра и милосердия, нужно всегда быть настороже, в готовности к испытаниям, принимая суровую явь существующего миропорядка как неизбежную данность (№ 19 «Расстиляется море-время...»).

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

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

Для Поэта, как главного героя «Испанских мадригалов», круг бытия замыкается восхождением к Вечности, где соединяются все концы и начала, где нескончаемо звучит песнь-капель Времени и Пространства в их неизбывном струении и в их бесконечно манящей притягательности (№ 20 «Постлюдия»).

* * *

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 Елена Гохман находилась в стане оппозиции. Своё «инакомыслие» она с наибольшей откровенностью выразила в вокально-симфонической фреске «**Баррикады**» (1977).

Это произведение обнаружило в композиторе недюжинный политический темперамент, и за представленной здесь художественной публицистикой чуть ли не демонстративно высвечивалась оппозиция к тогдашнему идеологическому режиму.

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 те, кто обивал пороги высоких инстанций, надеясь на расправу с автором крамольного опуса.

Так, позднее стало известно, что тогдашний председатель правления Саратовской композиторской организации наведалься даже в местное отделение КГБ (Комитет государственной безопасности), настаивая на разбирательстве антисоветчины в «Баррикадах». Но когда он отнёс туда ноты и там почитали

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 предержащими и порой свято верующих, что их долг – покорно нести крест уничижения и низкопоклонства.

*Боже, царя храни,
Деспоту долгие дни ты ниспошли.
Сильный жандармами,
Гордый казармами –
Царствуй!*

С добавлением сатирического комментария:

*Царствуй на страх глупцам,
В царстве хищения
Мирно живи...*

Тогда-то и повисает над страной угрюмое затишье, в котором зарождается дух воли и мятежей. В подземных глубинах зреет смута, слышатся далёкие зовы. Всё более томительной, напряжённой и взрывчатой становится общая атмосфера. И вот уже не затаённо-подспудной, а вполне осязаемой оказывается вздымающаяся грозная сила. Над пенящимся морем жизни реют голоса буре-вестников, посланцев иной России.

Но тогда и власть отбрасывает вуаль ханжеского благочиния. Лик её искажается злобной гримасой, появляется хищный оскал, обнажаются черты тупого самодовольства, деспотичного своеволия, нетерпимости и агрессивности. Цепляясь за отживающее, она готова на любые меры.

*Всех, кто свободу
Ищет народу,
Бей и дави!
Бей и дави!*

В свою очередь, нагнетание подавления и жестокости вызывает активное противодействие, смысл которого – ответить силой на силу, злом на зло.

*Унижающих – унижить!
Обижающих – обидеть!*

Начинает раскачиваться гигантский колокол народной силы, пробуждающий ото сна, поднимающий на борьбу. Нарастает гул набата, зреют «гроздь гнева», перерастающие в неудержимый поток наступательной энергии. Вырастают баррикады, шествуют повстанческие колонны, раздаются призывные сигналы, кличи, воззвания. Всё пронизано духом суровой решимости, твёрдым маршевым ритмом, и это придаёт заряду волевой динамики собранность, сосредоточенность, не позволяя энергии выплеснуться неуправляемой стихией. При всём том царит бурное возбуждение, массой овладевает экстаз ниспровержения.

Что же происходит с хвалёным могуществом старого мира, казавшегося неприступным? В открытой схватке с всенародным движением тотчас обнаруживается, что то был колосс на глиняных ногах. Под напором огромной человеческой массы он быстро сникает, безвозвратно сходя со сцены. Забурлила всеобщая радость, грянул буйный пляс. Ведь есть что отпраздновать: в пламени битв достигнуто главное – люди распрямились, разогнули спины.

Были рабы – нет раба!

И как ответ на звучавший когда-то смиренный молебен во славу законившего 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 услужливостью, 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 Е.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 короткого музыкального времени (18 минут) 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 (резльтирующий пункт произведения – победоносное шествие Революции).

И, во-вторых, воссоздавая сюжет единой Революции, автор жёстко ограничил его сугубо действенной стороной, благодаря чему удалось с максимальной концентрированностью выразить сублимат, коренную суть рассматриваемой темы.

Уже в самом названии («Баррикады») ясно отразилось стремление композитора воплотить конфликтность и драматизм суровых классовых битв. В непримиримом антагонизме сталкиваются два мира – старый, уходящий и новый, восходящий. Воссоздано это столкновение на основе двух принципиально разграниченных интонационных сфер, взаимодействие которых проходит три последовательные, отчётливо различимые фазы с постепенным нарастанием драматической насыщенности и с обострением социального конфликта.

Первая фаза – резкоконтрастное *сопоставление* двух миров, в результате которого зарождается коллизия и происходит завязка музыкальной драмы.

Экспозиция образа старой России (начальный раздел) в достаточной мере характеризует исторически объективный подход композитора. Она стремится избегать карикатурности и пародийности, а также нарочито публицистических акцентов.

Логика такой объективности состоит в том, что Россия, угодливо гнувшая спину перед властью предержащими, 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 (*«Царствуи 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 свободолюбивой, в которой просыпается дух воли, бунтов и мятежей, посвящён второй раздел композиции (с 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 действительных эпизодов. Начиная с первого своего появления (*«В чёрном мраке душиной 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 токатной 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 *«грозда гнева»*. Зримо рисуется процесс собирания сил, активизация наступательной энергии.

Важнейшими факторами усиления напряжённости становятся интенсивная разработка вычленяемых мотивов, обильно и разнообразно используемые

имитационные сгущения, ритмическое сжатие тематизма, восходящие малотерцовые модуляции, основанные на понижении V ступени минорного лада (пример типичной цепочки: *e–g–b–cis–e*).

В ходе развития к «теме борьбы» присоединяется «тема 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 призывности (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 затишьи – перед ц.5). Но только теперь (третий раздел, ц.12) с образа срывается вуаль кротости и благолепия, и гимн-молебен звучит с тупым самодовольством (см. проведение темы перед ц.15).

Наибольшее искажение достигается в развивающих эпизодах (например – ц.14, на словах «*Всех, кто свободу // Ищет народу, // Бей и дави!*»). Здесь на смену трезвучной основе приходит опора на уменьшённый септаккорд с заостряющими его звучание внедрениями секунд (скажем, в т.6 до ц.15 в структуру аккорда *do–mi b–sol b–la* вводится *fa* и *la b*). Картину дополняют въедливые кластеры, жёсткие акценты «бухающих» ударных, цепенящие раздувания засурдиненной меди, «со злостью» скандируемые заклинания-заклятия хора или его же «хищные» глиссандирующие выкрики. Так возникает образ грозной и страшной силы, цепко держащейся за старое.

Это нагнетание жёсткости и подавления вызывает активную реакцию. Смысл её: ответить силой на силу, злом на зло (что отразится несколько позже в словах «*Унижающих – 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 однотоктного мотива, почти весь смысл которого сосредоточен в динамической волне «накат – откат».

Эффект длительно фиксируемого *ostinato*, как одного из самых сильнодействующих средств современной музыки, дополняется неотступным динамическим нагнетанием (от начального *piano* к завершающей максимальной силе звучности) и постепенным включением новых голосов и фигур-вариантов

с разрастающимся наслоением звуковых пластов, вплоть до абсолютного заполнения всей вокально-инструментальной фактуры.

Так буквально с физической осязаемостью воспроизводится раскачивание огромного символического колокола народной силы, пробуждающейся от вековой спячки, поднимающейся на борьбу. Возникают и ассоциации с раскручивающейся пружиной могучей энергии, постепенно вздымающейся из самого низкого и глухого регистра у контрабасов к предельно высокому и пронзительному 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, вслед за ними 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 контра-

пунктически 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 полиметро-ритмии зримо характеризует атмосферу непримиримого противоречия, разлома миров.

Важным музыкально-драматургическим приёмом в показе разрастания потока революционных сил является введение нового тематизма. Помимо активной разработки тем по функции своей сквозных для всей композиции («тема борьбы» и «тема буревестников»), автор вводит на третьей фазе развития группу совершенно новых мотивов. Среди них есть и фоновые, основанные на общих формах движения. Таков, к примеру, тематизм, вступающий на кульминации эпизода набата (ц.21), как бы открывающий шлюз длительно накапливаемой энергии, переводящий её в состояние революционного взрыва.

Интонационная характеристика восстания намечена здесь уже совершенно отчётливо: неудержимый поток бурной энергии, вскипающей волновыми накатами; стремительнейшее, почти лихорадочное маршевое движение с тотальной опорой на заострённые пунктирные ритмы; колоссальное напряжение драматического преодоления с трудным поступательным завоеванием новых мелодических вершин и тональных устоев (например, в ц.21 $c-fis-cis$); атмосфера героической приподнятости, ораторских жестов, призывных кличей (см. реплики баса и хора).

Намеченная в фоновом («подготовительном») материале революционная энергия словно в сгустках-ядрах сублимируется в подчёркнуто рельефных, плакатных темах, вырастающих на местных кульминациях. Одна из них – «тема баррикад» (ц.23) с её обнажённо-песенными контурами, по-агитационному «выпрямленными» интонациями, лапидарно-рублеными фразами-призывами, чеканностью открытого маршевого ритма, монолитностью хоровых унисонов, строгой графичностью и суровой жёсткостью гармонического строя.

Другая – «тема восстания» (ц.26) с характерной для неё настойчиво-сосредоточенной, «злой» фиксацией наступательных, бьющих, вколачивающих фраз, с «ощетинившимся» колоритом локрийского лада и угловатостью переменного размера ($6/4$, $3/4$, $5/4$), с пульсацией органного пункта на терции лада, что сообщает экспансивному потоку дополнительную энергию движения и даёт вместе с тем ощущение неустойчивости, а также с концентрирующими сгущения драматизма хоровыми имитациями.

Одно из средств воплощения конфликтности в «теме восстания» – включение полиметрического эффекта: оркестровая партия основана на кружащем,

идушем «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 задиристскими синкопами. Подчёркнуто упрощённому интонационному облику этого ядра грубоватую свежесть придают неожиданные скачки-соскальзывания на октаву вниз. Своеобразие такого рода частушечности и в её синтезе с необычайно стремительным плясовым ритмом оркестровой партии – упругим, мощным, обнажённо-топочущим, почти варваристским.

Инструментальный пласт несёт в себе и ещё одну функцию – вступая в сложное сопряжение с вокально-хоровым слоем (*c-moll* основного аккорда с внедрённой в него *IV#* в отношении к неопределённо-переменному *e–G*), он продлевает общее для произведения состояние напряжённости и борьбы, усиливаемое тревожной сигнальной переключкой труб и тромбонов. Так Революция совершает выплывание 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 coda (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 от-*

живший, // 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 (вначале – хор, затем – солист, вслед им – только оркестр и, наконец – хор и солист), с обновлением за счёт ритмического дробления и введения подголосочных линий, с модулированием каждой последующей строфы на полтона вверх, в постепенном фактурном насыщении и динамическом нагнетании к максимально мощному звучанию завершающих тактов.

Свежесть и впечатляющая сила включения материала коды настолько велика, что песенная тема воспринимается как совершенно новая (в этом смысле возникают ассоциации с неожиданным тематическим обновлением в коде финала бетховенской «Апассионаты»). На деле же оказывается, что это – несколько изменённая и модифицированная в открыто песенную форму «тема буре-вестников».

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 (с ц.5). Следующее вторжение баса (на второй фазе развития, с т.8 ц.12) закрепляет его пародийно-обличительную функцию и утверждает его в роли корифея, трибуна, поднимающего массы на борьбу.

Менее заметными факторами воздействия второй образной сферы на первую являются два. Это, с одной стороны, постепенное вызревание новой ритмоинтонационности в недрах старой. К примеру, на стыке первого и второго разделов (ц.5), где в тяжело и сумрачно нависающей тишине старого мира из самых глубин (нижнее *ti* 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, затайно, подспудно вызревала уже на второй фазе (ц.12), поскольку в глубоких басах в политональном (вначале *fis*, а затем *as* по отношению к главенствующему *F*) и полиритмическом разноречии непрерывно разрабатывается, перекачиваясь в малотерцовом диапазоне, основной мотив «темы борьбы».

Совершенно естественно, что воздействие уходящего мира на восходящий сведено к минимуму. Можно отметить, пожалуй, только один конкретный момент и два символических штриха.

Конкретный момент связан с предэкспозиционным изложением «темы буревестников» на первой фазе развития (оркестровая интерлюдия – т.9 ц.9). Проводимая в увеличении, в нижнем матовом регистре первой трубы, она служит эскизом к экспозиции, но главное – подёрнутая дымкой сумрачной и суровой элегичности, эта тема становится предвестием реквиема старому миру (недаром благодаря торможению ритма и архаизированной ладовой окраске она отчётливо напоминает основную тему I части кантаты Танеева «Иоанн Дамаскин»).

Первый из двух символических штрихов уже отмечался: нагнетание негативного потенциала в развитии образов уходящего мира на второй фазе развития приводит к яркой вспышке ответной реакции народного движения (эпизод набата). Второй штрих состоит в жанровом облике коды: в ответ на смиренный *гимн*-молебен, открывавший композицию, как манифест коренного обновления мира звучит в её конце революционная песня-*гимн* победившего народа.

Подробный анализ вокально-симфонической фрески «Баррикады» был проделан ввиду того, что это произведение в силу своих высоких художественных достоинств заняло особое положение среди огромного массива музыкальных опусов, связанных с разработкой революционной тематики. Имеются ввиду и спрессованность повествования, воспроизводящего событийную канву во всей полноте, и безупречная логика драматургического развёртывания, и исключительная рельефность воссозданных образов, и ярко выраженная аллюзийность (взаимодействие исторического «текста» и актуального «подтекста»).

Немного погодя гражданская тема ещё раз заявила о себе в творчестве Елены Гохман, но уже в совершенно ином наклонении, в балладе «Гренада», написанной для хора, струнных и ударных (1981). Во главу угла здесь поставлены чисто песенные образы, что было продиктовано спецификой избранного общеизвестного стихотворения Михаила Светлова, однако образы эти получают широкое, интенсивное, подлинно симфоническое развитие, которое увенчано совершенно неожиданным в контексте «демократического» сочинения завершением. Имеется в виду поразительная по вдохновению пространная *сонорная* кода, построенная на звонах, сигнально-фанфарных интонациях и сугубо слоговых возгласах «трубы» у множества голосов («Та-та-та»).

В отличие от рассмотренной выше вокально-симфонической фрески «Баррикады», композитор допускает здесь компромисс не только стилевой, но и, так сказать, идеологический. В 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 мирочувствия 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 советского времени.

Но в то же время она вынуждена констатировать, что «тачаночная» романтика исчерпывает себя. Вот почему происходящий слом идеалов порождает остродраматические ощущения. Внимание сосредоточено 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 гимнастических произнесениях.

*Новые песни придумала жизнь –
Не надо, ребята, о песне тужить.
Не надо, ребята, не надо, друзья!
Гренада, Гренада, Гренада моя.*

И всё-таки, это «пиррова победа». Не случайно в праздничное ликование настойчиво внедряются печальные предвещения, щемящие нотки, постанывающие реплики, а целое непрерывно вибрирует между светом и тенью, бодростью и тоскливостью, постепенно растворяясь в призрачной дали. Вот почему кода-возглашение – это одновременно и кода-прощание.

На выходе в 1990-е годы в творчестве Елены Гохман фиксировалось обретение опор меняющегося мирочувствия. Однако 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, рефлексизирующего психологизма (непрерывные мажоро-минорные мерцания, «рванные» ритмы партии органа) проступает светоч обновлённой веры, приближается миг благостного очищения, начинается 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 твоё!*

Однако в следующей части («Аве, Оза», стихи Андрея Вознесенского) молитвенность преобразуется в непрерывные взывания ключевой фразы, и в этом Аве 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 решить 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.*

* * *

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***, **V. *Finalis***. Их грани, как правило, отмечаются звучанием колоколов, которые выступают в функции вестника-предвещения и усиливают атмосферу священнодействия.

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

Jntroitus – протяжённейшая 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 благодно-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 истает в даях 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 (торжественно-императивные возгласания) 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 мýку всеобщего бытия (не случайно ключевой фразой здесь становится *Dies irae*). А когда вступает орган *solo* со всем присущим ему громогласием величественного *grandioso*, 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 стилиевой плюрализм используется здесь в целях наиболее эффективной обрисовки соответствующих образов и состояний.

То, что представлено в органном звучании – несомненный *неоклассицизм*. К этому стилиевому 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 хора 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 молитвословия «*Ave Maria*» – необъятная в широте своего дыхания кантилена удивитель-

ной, 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 Богородице: 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*», было бы достаточно для того, чтобы имя Елены Гохман могло войти в анналы мирового искусства. Эта оценка подкрепляется в данном случае тем, что композитор опирается здесь на всеобъемлющий сплав стилевых 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 вырубают вишнёвый сад, а с ним и красоту, поэзию жизни.

Вслед за писателем, усиливая и заостря 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 наслоения и сонорные нагнетания, грозовой набат низкой меди и беспощадным приговором обрушивающийся грохот литавр и большого барабана – всё это увенчивается фатальными репликами хорошо знакомого по балету «Гойе» и оратории «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 вызывания 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), к тому же 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...**» для мужского хора и камерного оркестра (2005). 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 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».

В первом разделе после торжественно-ритуального 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 изъязны 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 уничтожена будет
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 катастроф.

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...»

*Доктор искусствоведения,
залуженный деятель искусств России
А.И.Демченко*

COCTAB OPKECTPA

2 Flauti (I = Piccolo)

Clarinetto (B)

Fagotto

Tromba (B)

Timpani

Campane

Coro (Tenori, Baritoni, Bassi)

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabbassi

И дам ему звезду утреннюю...

Духовные песнопения для мужского хора и камерного оркестра

Гохман Е.В.

$\text{♩} = 64$

1

Camp. *mp*

Contrabbassi *pp*

11

Camp. *p*

C-b.

20

Camp. *mp*

C-b. *mf*

29

2

Camp.

Coro Solo Basso *mp*

У - слышь, Гос - по - ди, сло - ва мо - и

C-b.

37

3

Camp. *mp*

Coro Solo Basso

У - ра - зу - мей по - мы - шле - ни - я

C-b.

45

Coro мо - и. Ког - да я взы - ва - ю, у - слышь ме - ня, Бо - же

C-b.

54

4 Andante semplice

Coro пра - вды мо - ей solo

V-c. *mp*

C-b.

59

V-c.

64

V-c.

69

Camp. *mp*

V-c. *p*

77 **5**

Camp.

Solo Basso *mf* (Solo)

Coro к те-бе, Го-спо-ди, воз-но-шу ду-шу мо-ю При-зри на ме-ня и по-

pp При-зри на ме-ня и по-

V-c.

83

Coro ми-луй ме-ня и-бо я о-ди-нок и у-

ми-луй ме-ня и-бо я о-ди-нок и у-

89

Coro гне-тен. Скор-би серд-ца мо-е-го у-

гне-тен. Скор-би серд-ца мо-е-го у-

6 Più mosso $\text{♩} = 40$

96 solo *mp*

Coro мно-жи-лись Вы-ве-ди ме-ня из-бед мо-их из-бед мо-их вы-ве-ди-

Barit. *p*

мно-жи-лись Basso (div.) (M.)

103 rit. Solo Basso $\text{♩} = \text{♩}$

Coro ме-ня из-бед мо-их. К те-бе, Го-спо-ди, воз-но-шу ду-шу мо-ю

C-b. *pp*

109 7 $\text{♩} = 144$

Fl. *mf*

Cl. in B *mf*

Camp. *p*

V-ni I *mp*

V-le *mp* *cresc. poco a poco* *div.*

V-c. *div. mp* *mp* *div.*

C-b. *mp* *div.*

115 *poco rit.* 8 $\text{♩} = 70$ Tranquillo

Fl. *pp*

Cl. in B *pp*

Camp. *mf*

V-ni I *mp*

V-ni II *div. p*

V-le *mp*

V-c. *p*

C-b. *p*

120

V-ni I unis.

V-ni II unis.

V-le

V-c.

C-b.

125

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

130

9

V-ni I *poco f*

V-ni II *poco f* unis.

V-le *tutti* *poco f*

V-c. *div.* *poco f*

C-b. *poco f*

134 tutti

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

138

V-ni I

V-ni II

V-le solo

V-c.

C-b.

10

145

Solo (Baritono)

Coro

Tenori (tutti)

Basso (tutti)

У слышь ме ня, Го спо-ди

151

Solo

Coro

Tenori (tutti)

Basso (tutti)

Не от - вра ти ли - ца Тво - е - го от ме ня

Не от - вра ти ли - ца Тво - е - го

Не от - вра ти ли - ца Тво - е - го

156

Solo

Coro

от ме ня Вы ве-ди из пе - ча ли ду шу мо - ю

от ме ня

161

Tenori (tutti)

Coro

Basso (tutti)

Вы ве-ди из пе - ча ли ду шу мо - ю У - слышь solo

Вы ве-ди из пе - ча ли ду шу мо - ю У - слышь solo

V-c.

pp

11 Con amarezza ♩=50

167 Tenori I
За-чем, Гос_ по-ди

Tenori II
За-чем, Гос_ по-ди

от-вер-га-ешь Ты ду-шу мо-ю

от-вра-ща-ешь ли-цо Тво-ё

Coro

Bar.
Basso (M)

12

172 Camp.

от ме-ня

от-вра-ща-ешь ли-цо Тво-ё

от ме-ня...

Baritoni, Bassi unis.
mf

He o ставь.

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

p

tr

180 Camp.

ме ня Гос

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

188

Camp.

Tenori (unis.)
По спе ши на

Coro
по ди По спе ши на

Basso (unis.)

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

197

Camp.

по мощь мне Го

Coro
по мощь мне Го

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

204

Camp.

спо ди

Coro
спо ди

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

211 **14** ♩ = 84 Solo

Coro

У - ка - жи, мне, Го _____ спо - ди, пу - ти _____ тво - и _____ и на - у - чи ме - ня _____ сте - зям тво -

C-b.

225 **15**

Coro

им. При - зри _____ на ме - ня _____ и по - ми - луй _____ ме - ня _____ и - бо _____ я _____ о - ди - нок _____ и _____

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

237

Coro

_____ у - гне - тен _____ При - зри на стра - да _____ ни - е _____ мо - е _____

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

247

Coro

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

16

Con anima

Fl. ²⁵⁶ I *p*

Coro *mp solo*

У _____ слышь Гос _____ по - ди, у _____ слышь Гос _____ по - ди сло -

V-ni I *p*

V-ni II *p*

V-le *p*

V-c. *p*

C-b. *p*

17

un poco agitato

Fl. ²⁶⁶ *mf*

Cl. in B *mf*

Coro

и _____ у _____ слышь _____ Гос _____ по-ди

У - слышь у - слышь,

У - слышь у слышь,

Bar. *mf*

(M) Basso

V-ni I *mp*

V-ni II *mp*

V-le *mp*

V-c. *mp*

C-b. *mp*

poco a poco cresc.

276

Fl.

Cl.
in B

Coro

у - слышь у - слышь сло - ва мо и, у - слышь, Го

у - слышь у слышь сло - ва мо и, у - слышь, Го

у - слышь, Го

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

18

allarg. Più mosso ♩ = 112

286

Fl.

Cl.
in B

Coro

спо - ди

спо - ди

Bar.

Solo Basso

спо - ди Basso Что сле - ла - ет пра - вед - ник, (и - бо ты

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

p

p

p

p

298 Bar., Basso tutti

Coro го-во-ришь: я бо - гат и ни в чём не и - ме - ю нуж- ды.) Ког - да раз - ру - ше -

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

309 **19** Andantino con anima $\text{♩} = 70$

Coro Есть у них у-ста, Есть у них гла-за,

Есть у них у-ста, но не го-во-рят. Есть у них гла-за,

Tenori I, II divisi *p*

ны о - сно - ва - ни - я. (M) Bar., Basso (unis.)

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

321 **20**

Cl. in B

Coro и нет ды - ха ни я, ды - ха ни я в ус - тах их. *tr* *p* Есть у них у-ста,

но не ви - дят; и нет ды - ха ни я, ды - ха ни я в ус - тах их. *tr* *p* Есть у них у-ста,

Tenori (unis.) *p*

(M) Bar., Basso

331 *poco rit.*

Cl.
in B

Coro

есть у них гла-за

И нет, и нет ды ха ни я, ды ха ни я в у стах их.

есть у них гла-за

И нет, и нет ды ха ни я, ды ха ни я в у стах их.

Tenori I, II

Bar., Basso (unis.)

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c. *solo* *p* (tutti)

C-b.

21 *Meno mosso* *Con fervore, amarezza*

340 *tutti*

Coro

Есть у них у-ста, но не го-во-рят. Есть у них гла-за, но не ви-дят, и нет ды-

Есть у них у-ста, но не го-во-рят. Есть у них гла-за, но не ви-дят, и нет ды-

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

22 *Molto più mosso*
Marcato
♩ = 158

348

Coro

ха ни я, ды ха ни я в у стах их

ха ни я, ды ха ни я в у стах их.

Bar., Basso tutti *f*

Что сле - ла -

V-ni I *mp*

V-ni II *f*

V-le *f*

V-c. *mp*

C-b. *mp*

358 *f* solo

Coro
Ложь го-во-рит каж - дый сво-е-му ближ-не-му.
ет пра - вед ник,

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

368 *f* Bar., Basso tutti

Coro
ког - да раз - ру - ше - ны о - сно - ва -

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

378 (tutti) rit. . . .

Coro
У - ста льсти - вы
ни - я У - ста льсти - вы

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

23 L'istesso tempo

387 *mf* Tenori I-II

Coro

Вы - ве - ди ме____ ня____ из____ бед____ мо - их____ из____

mf Bar., Basso unis.

Вы - ве - ди ме____ ня____ из____

detache

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

p

391

Coro

бед____ мо - их,____ вы____ ве - ди____ ме - ня____ из____

бед____ мо - их,____ вы____ ве - ди____ ме - ня____ из____

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

p

394

Coro

бед____ мо - их____

бед____ мо - их____

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

398

Fl. I-II

Fl. *f*

Cl. in B *mf*

Fg. *f*

Tenori I-II unis. *f*

Bar. *f*

Basso *f*

Coro

У - по - ва ю на Спа - се ни е Тво - е,

У - по - ва - ю на Спа - се ни - е Тво - е,

У - по - ва - ю на Спа - се ни - е Тво - е,

V-ni I *mp*

V-ni II *mp*

V-le *mp*

V-c. *mf*

C-b. *mf*

403

Fl.

Cl.
in B

Fg.

Coro

Gос по - ди, на Спа - се - ни - е Тво е (M) у -

Gос по - ди, на Спа - се - ни - е Тво е (M) у -

Gос по - ди, на Спа - се - ни - е Тво е (M) у -

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

sub p

sub p

sub p

25

26

407

ritartando lunga $\text{♩} = 68$

Coro

слышь ме-ня, Гос-по-ди, спа-си, Гос-по-ди. И-бо не ста-ло пра-вед-но-го

слышь ме-ня, Гос-по-ди, спа-си, Гос-по-ди. И-бо не ста-ло пра-вед-но-го

слышь ме-ня, Гос-по-ди, спа-си, Гос-по-ди. И-бо не ста-ло пра-вед-но-го

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

413 Bar., Basso unis.

Coro
Го - ре жи - ву - щим на зсм - ле,

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

417

Coro
го - - ре, го - ре, го - ре жи -

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

421

Coro
ву - щим на зсм - ле, го - - - - ре

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

27

425 $\text{♩} = 56$

Timp. $\text{♩} = 56$

Bar., Basso tutti *marcato*

Coro

И не рас-ка я-лись о ни в де-лах рук сво-их так, что-бы

V-ni I

V-ni II

V-le tutti

V-c.

C-b.

429

Timp.

Coro

не по-кло-ня тся бе сам и зо-ло тым и до-лам.

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

432 28

Timp.

Bar. I-II (tutti)

Coro

И не ра-ска я-лись о ни в де-лах рук сво-их, так, что-бы не по-кло-ня тся

Basso

И не ра-ска-я-лись, и не ра-ска я-лись о ни в де-лах рук сво-их так, что-бы

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

436

Cl. in B

Timp.

Coro

Tenori I-II (tutti)

Basso

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

И не ра-

бе сам и зо ло-тым и до-лам

не по-кло-ня тся бе сам и зо ло-тым и-до-лам И не ра-ска

Solo *espress.*

tutti

Solo *f*

440

Cl. in B

Timp.

Coro

Var.

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

ска я-лись о ни в де-лах рук сво-их так, что-бы не по-кло-ня тся бе сам и

И не ра-ска я-лись о ни в де-лах рук сво-их так, что-бы не по-кло-ня тся

я-лись о ни в де-лах рук сво-их так, что-бы не по-кло-ня тся бе сам и зо-ло

455

Fl.

Cl.
in B

Fg.

Timp.

Coro

сво их И не ра - -

сво их И не ра - -

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

459

Fl.

Cl.
in B

Fg.

Timp.

Coro

ска - я - лись о - - - ни в у - бийст - - вах

ска - я - лись о - - - ни в у - бийст - - вах

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

463 33 Fl. picc. *p*

Fl.

Cl. in B

Fg.

Timp.

Coro
— СВО - ИХ
— СВО - ИХ

V-ni I *ff* *pp*

V-ni II *ff* *pp*

V-le

V-c.

C-b.

472 (8)

Fl.

V-ni I (8)

V-ni II (8)

V-le

V-c. *p*

C-b.

(8) 480

Fl.

Timp.

Coro

V-ni I

V-ni II

V-c.

C-b.

poco rit.

34

Allegro ♩ = 144

p marcato

mf Bar., Basso (tutti)

И о -

pizz.

mp

solo 3

tutti pizz.

mp

489

Timp.

Coro

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

мра - чи - лось солн - це и воз - дух, и не - бо скры -

501

Timp.

Coro

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

лось, и звез - ды не - бес - ны - е па - ли на зем - лю.

513 **35**

Coro
Го - ре, го - ре жи - ву - щим на зем-ле. Го ре, го ре, го ре,

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c. arco div.

C-b. pizz.

mp

526 rit. **36** ♩=60

Timp.

Coro
го ре И о-мра-чи - лось со-лнце и воз-дух, и

Tenori, Basso (tutti)

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c. arco

C-b.

534 **Viertel taktieren**

Timp.

Coro
не бо скры - лось, и звез-ды не-бес-ны-е па - ли на зем лю И - бо при-шел ве - ли - кий день гне - ва Е - го
Bar., Basso

Tenori I-II

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

mp

542 37

Timp. *ff* *mf*

Camp. *ff*

Coro *f* Bar., Basso (tutti)
И - бо при-шел ве -

V-ni I

V-ni II

V-le *mf*

V-c. *f* *mf*

C-b. *f* *mf*

546

Timp.

Coro
ли кий день гне ва Е - го, ве - ли - кий день

V-ni I *mf*

V-ni II *f*

V-le

V-c.

C-b.

550

Timp.

Coro
гне ва, день гне ва Е - го, и - - бо при - шел ве -

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

562

Fl. I-II

ff

Cl. in B

ff

Fg.

ff

Timp.

f

Camp.

f

Coro

Tenori I-II div.

ff

Go pe, ro pe

Bar.

Basso

Go pe, ro pe

tremolo

f tremolo

f tremolo

f tremolo

f tremolo

f tremolo

f tremolo

f tremolo

f tremolo

f tremolo

f tremolo

f tremolo

f

59

39

573

gliss.

ff

V-ni I

ff

V-ni II

ff

V-le

ff

V-c.

tutti
ff

C-b.

tutti
ff

40

579

gliss.

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

42

595 Adagio misterioso

rit.

Fg. *p*

Coro *mp* solo

В гря - ду - щий день бу - дет у - нич - то - же - на не - чес - ти - вость зем - ли.

C-b. *p*

43

610 Andante

Fg.

Coro *tutti mp* T. I-II, Bar. (unis.)

И смер ти не бу - дет у - же, ни пла - ча, ни бо - лез - ни у - же не бу - дет, не

V-ni I *pizz.*

V-ni II *p pizz.*

V-le *p pizz.*

V-c. *p pizz.*

C-b. *p pizz.*

44

Coro T. I-II, (unis.) T. I-II, Bar. (unis.)

бу - дет, и - бо пре - жне - е про - шло, пре - жне - е про - шло, про - шло, и смер ти не

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

635 T. I-II, (unis.)

Coro
бу-дет у-же, ни пла ча, ни бо-лез-ни у-же не бу-дет и-бо преж-не-е про-шло, про-шло, про-

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

646

Coro
шло, и-бо преж-не-е про-шло, преж-не-е про-шло, преж-не-е про-шло, преж-не-е про-шло и-бо

V-ni I arco

V-ni II arco

V-le arco

V-c.

C-b.

45 657 Tenori I-II (unis.)

Coro
смер-ти не бу-дет у-же ни пла ча, ни бо-лез-ни у-же не бу-дет и-бо преж-

Bar., Basso (unis.)
и смер ти не бу-дет у-же, ни пла ча, ни бо-лез-ни у-же не бу-дет, и-бо преж-

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

668

Coro

не - е, преж-не - е про-шло
преж-не - е про-шло

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

арго

арго

46

677

Fl. I

pp

Cl. in B

p

mf solo 1

В день, ког-да я взы-вал, ты у - слы шал ме-ня

mf solo 2

В день, ког-да я взы-вал, ты у - слы шал

Tenori I-II

mp

(M)

Bar. mp

Basso (M)

685

Fl.

Cl. in B

Coro

все-лил в ду шу мо-ю бод - рость

ме-ня

все-все - лил в ду шу мо-ю бод - рость

694 **47** $\text{♩} = 40$ *mf* Tenori I-II

Coro

Зна ю тво и де ла и лю бовь и слу-же

Bar., Basso *mf*

Зна ю тво и де - ла и лю бовь и слу-же ни е

V-ni I *pp*

V-ni II *pp*

V-le *pp*

V-c.

C-b.

702

Coro

ни е и ве ру и тер пе - ни - е тво - е и то, что по -

и ве ру и тер пе - ни - е тво - е и то, что по - след ни - е

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c. *pp* div.

C-b. *pp* div.

708

Coro

след ни - е де ла тво и боль ше пер вых

де ла тво и боль ше пер вых

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

48

Tranquillo

715

Fl. *p* *mp* Solo *p* *mp* Solo

Cl. in B *p* *p*

Coro

V-ni I

V-ni II

V-le *p*

V-c. *p*

C-b. *p*

49

ma poco più mosso

721 solo

Coro

Се,сто-ю у две-ри и сту-чу, ес-ли кто у-слы-шит го-лос Мой

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c. solo *p espress.*

C-b.

726

rit. 

Coro

и от во-рит дверь, вой ду-к не му и бу-ду ве-че рять с ним и он со мной

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

50

Andante
nobile

732

Cl. in B *p*

Coro *mf* solo

И дам е му 3vez -

V-ni I *mp* simile

V-ni II *mp* div.

V-le *mp* tutti

V-c. *mp*

C-b. *mp*

738

Cl. in B

Coro ду у трен - ню-ю

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

744

Fl. *f*

Cl. in B *f marcato*

Fg. *f*

Tr-ba in B *f* solo

Coro *f* Tenori I-II (unis.)
И _____ дам _____ е _____ му _____ 3ве3_

f Bar., Basso (unis.)
И _____ дам _____ е _____ му _____ 3ве3_

V-ni I *f marcato* arco

V-ni II *f* arco

V-le *f*

V-c. *f*

C-b. *f*

748

Fl.

Cl. in B

Fg.

Tr-ba in B

Coro

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

ду у

ду у

759

Coro

ff Tenori I-II

Всѣ жи - во - е

ff Bar., Basso

Всѣ жи - во - е

V-ni I

cresc.

f

V-ni II

cresc.

f

V-le

cresc.

f

V-c.

cresc.

f

C-b.

cresc.

f

tutti

tutti

768

Coro

да хва - - лит Гос - - по - - да.

да хва - - лит Гос - - по - - да.

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

774 *sp* **54** *ff*

Coro

Ал - ли - луй - я, ал - ли - луй - я Всё жи - во - - е да хва -

Ал - ли - луй - я, ал - ли - луй - я Всё жи - во - - е да хва -

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

784

Fl.

Cl. in B

Bg.

Tr-ba in B

Timp.

Camp.

Coro

лит Гос - по - да! Ал - ли - луй

лит Гос - по - да! Ал - ли - луй

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

793

Fl.

Cl. in B

Fg.

Tr-ba in B

Timp.

Camp.

Coro

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

я

я

798

Fl.

Cl. in B

Fg.

Tr-ba in B

Timp.

Camp.

Coro

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

8va

Нотное издание

Елена Гохман

«И дам ему звезду утреннюю...»

*Духовные песнопения
для мужского хора и камерного оркестра
(2005)*

Партитура
(редакция А.Занорина)

Редактор С.П. Шлыкова

Подписано к печати 17.06.2026 г. Гарнитура «Таймс». Печать «RISO».
Усл.-печ. л. 9,5. Тираж 50. Заказ 45.

Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова
410012, Саратов, проспект им. Петра Столыпина, 1