

The background is a vibrant red with a low-poly, geometric aesthetic. Several white spotlights are positioned at various angles, casting beams of light that create a sense of depth and focus. The overall composition is dynamic and modern.

Диалог искусств и арт-парадигм

Статья. Очерки. Материалы

Том 82

**Саратовская государственная консерватория
имени Л.В.Собинова
Международный Центр
комплексных художественных исследований**

Диалог искусств и арт-парадигм

Статьи. Очерки. Материалы

Том 82

***По материалам XIX Международного форума
«Диалог искусств и арт-парадигм»
«SCIENCEFORUM PAN-ART XIX»***

**Посвящение Елене Гохман
К 90-летию со дня рождения**

28 ноября 2025 года

Саратов, 2026

ББК 85.03(0)
Д 44

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

Д 44 Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы. Том 82: по материалам XIX Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «*SCIENCEFORUM PAN-ART XIX*». 28 ноября 2025 года / Редактор-составитель А.И.Демченко. – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2026. – 406 с.

ISBN 978-5-94841-710-3 (Т. 82)
ISBN 978-5-94841-314-3

В томе 82 предлагаемого альманаха представлен первый блок статей российских и зарубежных участников XIX Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» («*SCIENCEFORUM PAN-ART XIX*»), который проводился 28 ноября 2025 года Центром комплексных художественных исследований Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова и был посвящён 90-летию со дня рождения Елены Гохман (1935–2010).

Широкий тематический спектр публикуемых текстов отражает различные направления многостороннего пространства научных изысканий участников данного творческого проекта, что подтверждает неувядаемую впечатляющую силу художественного наследия выдающегося композитора.

ББК 85.03(0)

ISBN 978-5-94841-710-3 (Т. 82)
ISBN 978-5-94841-314-3

© Саратовская государственная
консерватория имени Л.В. Собинова, 2026

Елена Гохман – Преамбула

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 показательны – Фортепианное трио, Скрипичная и Альтиновая 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 «Благовещенье»), Ф.Гарсия 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.

Со времён Петра I всё определяющее для культуры России так или иначе было сосредоточено в двух столицах – «первопрестольной» (Москва) и «северной Пальмире» (Санкт-Петербург). В полной мере это относилось и к композиторскому творчеству. В XX столетии классики музыкального искусства «дислоцировались» либо в Москве (начиная с Сергея Рахманинова, а впоследствии это были Арам Хачатурян, Родион Щедрин и Альфред Шнитке), либо в

Петербурге (начиная с Игоря Стравинского). Ряд композиторов-классиков начинали в Петербурге, а затем по разным причинам перемещались в Москву (Николай Мясковский, Сергей Прокофьев, Дмитрий Шостакович, Георгий Свиридов).

При всём том, не будем забывать, что на поприще музыкального искусства неустанно трудились и продолжают трудиться ныне композиторы из многих других, прежде всего консерваторских городов России, что ощутимо раздвигает масштаб панорамы музыкальной культуры нашей страны. Представляется, что наиболее значительным примером подобного рода является творческое наследие Елены Гохман, лучшие из произведений которой, несомненно, достигли высот подлинной классики...

По семейным преданиям, первый музыкальный звук она издала, только что объявившись на свет Божий. Не крик, не плач, а нечто довольно мелодичное, на что акушёр отреагировал большим удивлением и фразой: «*Будет музыкантом*».

За три дня до кончины, в разговоре со мной, при всей катастрофичности состояния, она делилась своим очередным замыслом. *«Если бы только встать на ноги. Эти невыносимые боли подтолкнули меня к жанру, о котором никогда и мысль не приходила – мистерия. Помнишь, я просила тебя сделать подборку слайдов о святом Себастьяне, и потом много раз просматривала эту “галерею”. Особенно Тициан. Подругу я попросила принести всё, что написано об этом мученике. И в голове уже крутится-вертится неотвязная тема»*.

Она попыталась пропеть мелодию...

Таковы были первая и последняя вехи её творческого пути. Теперь о других из начальных вех. С двух лет она подолгу стояла возле домашнего рояля, на котором отец каждый вечер разыгрывал клавиры опер и симфоний. Он был специалистом по дорожному строительству, преподавал в Политехническом институте и страстно любил музыку. Трёх лет она начала прикасаться к клавишам.

В четыре года сочинила первую бирюльку. В шесть на расспросы знакомых, чем она занимается, отвечала: «Буду композитором». В восьмилетнем возрасте из-под её пера появилась мелодия, к которой она вернулась ровно столетия спустя, сделав её темой Вариаций для скрипки, виолончели и фортепиано с подзаголовком *«Из детских воспоминаний»*.

Вслушиваясь в эту музыку, наполненную отзвуками Моцарта, легко представляешь себе атмосферу, царившую тогда в семье: отец за фортепиано, старший брат – скрипка, младший – виолончель.

Старший брат Альберт делал в искусстве заметные успехи, закончил музыкальную школу, но из-за болезни ног (ведь скрипачу приходится подолгу стоять) вынужден был оставить этот инструмент и переключиться на другую свою любовь – математику. Закончил университет и до конца жизни преподавал в нём. Музыка стала его прекрасным хобби: играл в любительском кварте-

те, собрал гигантскую коллекцию грамзаписей, не пропускал ни одного концерта – в общем, меломан до кончиков ногтей.

Младший брат Лев вырос в совершенно замечательного виолончелиста. В своё время занимался у таких мэтров, как С.Кнушевицкий и М.Ростропович, и сам в стенах Саратовской консерватории стал основателем большой виолончельной школы. Его исполнительскую манеру отличала прежде всего великолепная кантилена. Елена всегда восторгалась этим его несравненным качеством, которое стало характерным признаком и её музыки. Виолончельное *bel canto* – одна из важных примет многих её сочинений, квинтэссенцию чего мы слышим и в знаменитой «Элегии» для оркестра, и в пьесе для виолончели с фортепиано, которая носит показательное название – «Мелодия», и в одном из самых последних произведений с классическим названием «Партита», написанном для двух виолончелей с камерным оркестром.

Итак, было очень музыкальное детство. Затем началось отрочество с музыкальной школой и музыкальным училищем. Неизбежная муштра, связанная с пестованием необходимых навыков музыканта, и довольно прилежные занятия в общеобразовательной школе на долгое время отодвинули куда-то на задний план мечтания о композиторстве.

Конечно же, много импровизировала, кое-что записывала, однако всё это прятала от сторонних глаз и ушей, потому что пришло время стеснительности и мучавшего сознание ощущения, что всё это пустячное, не имеющее никакой ценности, особенно когда играешь и слушаешь Баха, Бетховена, Чайковского, Рахманинова.

Тем не менее, когда закончила музыкальное училище как пианистка и теоретик, и встал вопрос, куда и что дальше, сомнений как не бывало: нет, нет и нет, несмотря ни на что, только создание музыки. В Саратовской консерватории, которой всегда гордились как *«третьей в России и первой в провинции»*, отделения композиции тогда ещё не открыли, а Елена была очень и очень домашней девочкой. И всё-таки, преодолевая страхи, двинулась в столицу. То, что она скрывала от всех в Саратове, пришлось показать на вступительных экзаменах в Московской консерватории.

Мнение приёмной комиссии было единодушным: бесспорно одарённый человек. Каждый из тогдашних профессоров композиции был не прочь взять её в свой класс, но верх взял Ю.А.Шапорин, которому очень уж глянулась эта смуглянка. Елена, разумеется, и не подозревала о том, что у неё мог быть выбор. Распределили к Шапорину – значит так надо. И потом ей пришлось не раз отбиваться от настойчивых знаков внимания любвеобильного профессора.

Однако это мелочи. Главное – Москва захватила её бурлящей художественной жизнью. Музеи, выставки, театры, изобильнейшая концертная афиша. Ослепительные мировые имена, всесветно известные гастролёры (Саратов в те времена был закрытым городом), тьма нового, дотоле неведомого – этот шквал впечатлений, конечно же, сыграл свою неопределимую роль в становлении молодого музыканта.

И, разумеется, сама консерватория, где, как говорится, учат сами стены, где поминутно сталкиваешься с теми, кто уже составлял славу и гордость отечественной культуры, или с теми, кому предстояло составить это в недалёком будущем.

Один из них – Родион Щедрин. Когда она поступила в консерваторию, он был уже на IV курсе и занимался по композиции как раз в классе Шапорина. Закончив консерваторию, по просьбе наставника время от времени ассистировал ему. Вот так, уже старшекурсницей, во время отъездов Юрия Александровича, Елена получила несколько уроков у Щедрина. Были это не уроки, а просто встречи за роялем.

И по её признанию, в эти несколько мимолётных встреч она приобрела больше, чем за все пять лет обучения у Шапорина. Точность замечаний, необыкновенное чутьё на промахи и способность очень конкретным советом исправить их, плюс необыкновенная чуткость и деликатность, с которой всё это делается, – позже она не раз сетовала на то, что Щедрин так и не занялся музыкальной педагогикой, хотя его талант в этом деле был самоочевиден.

Самым близким из композиторов для Елены в те годы стал Альфред Шнитке – как это общеизвестно, уроженец Энгельса, в котором он провёл двенадцать лет детства. Когда она приехала учиться в Московскую консерваторию, Альфред был годом старше её и уже учился там. Узнав, что из Саратова приехала и начала учиться здесь какая-то Елена, он её отыскал, и у них установились тёплые отношения. Встречались они редко, но, встречаясь, он неизменно приветствовал её шуткой: «Я – Энгельс, ты – Саратов». И в дополнение к сказанному напевал начало мелодии песни Андрея Эшпая, популярной в те годы, со словами «*Мы с тобой два берега у одной реки*».

В своё время я воспользовался этим фактом, когда написал книгу под названием «*Два гения с берегов Волги*», на обложке которой значатся два имени: *Альфред Шнитке* и *Елена Гохман*, то есть имена двух самых крупных композиторов, имеющих отношение к Саратовскому краю. Кстати, когда мы формировали обложку этой книги, пришла мысль воспользоваться снимком из космоса, где запечатлены Саратов, напротив него Энгельс и соединяющая их ниточка моста.

Консерваторские годы промелькнули как мгновение. По возвращении в Саратов Елена сразу же была приглашена преподавать в консерваторию. Старшие коллеги посматривали на молодого композитора снисходительно. Каждый из них уже числился признанным, многие с почётными званиями и наградами, авторы симфоний, опер, крупных хоровых сочинений, а здесь – пара вокальных циклов, несколько сонат и никем не слышанный Фортепианный концерт. Елена чувствовала себя настоящей Золушкой, даже не помышляя о тех временах, когда её назовут лидером и без малейшего юмора в лицо будут величать гениальной.

Тем не менее, для снисходительности основания были. Да, её музыке вдоволь доставало серьёзности, драматического нерва и живой непосредственности. Однако не хватало той «изюминки», которая выделяет творца ис-

кусства *«лица необщим выраженьем»*. В её сочинениях тех лет что-то своё только угадывалось, но для знатоков ещё заметнее было идущее от Бартока, Хиндемита, Онеггера, Прокофьева и особенно от Шостаковича.

К счастью, Елена совсем не мучилась проблемой «самоопределения», не искала так называемой «самобытности» ради неё самой, а просто писала музыку так, как это выливалось из её музыкантского естества. И пусть, может быть, запоздало, но «своё» пробивалось всё более настойчиво и открыто.

В полный голос и с исключительной талантливостью оно заявило о себе в камерной оратории «Испанские мадригалы», написанной на пороге её 40-летия, в 1975 году. Камерная – потому что рассчитана для двух солистов, женского хора и всего-навсего семи инструменталистов. Оратория – поскольку по времени она занимает около полутора часов, общее звучание на кульминациях приобретает поистине оркестровую мощь и, наконец, ввиду концепционной глубины.

Сильнейшим импульсом, породившим эту глубину, стала поэзия Федерико Гарсиа Лорки. Когда в руки композитора попал томик его стихов, музыка полилась сама собой. Но когда были прочитаны свидетельства гибели поэта, эта музыка стала приобретать необычайную остроту переживания. Так сложилась повесть о солнечной и трагической Испании и о лучшем из лучших её сыновей. Главным действующим лицом стал Поэт (солирующий баритон), а «обертоном» далёкой страны – гитара.

Свойственный Елене Гохман интерес к испанской тематике начался с того, что она с юности вынашивала мечту написать что-нибудь на «Гренаду» Михаила Светлова, и через шесть лет после «Испанских мадригалов» появляется, наконец, её вокально-симфоническая баллада на эти стихи. В годы, когда уже безвозвратно меркли давно утраченные идеалы *«светлого царства коммунизма»*, эта музыка звучала и своеобразной погребальной одой, и воспоминанием о том лучшем, что когда-то несла в себе *«комсомольская юность моя»*, как пелось об этом в одной из песен советских времён.

Затем отзвуки Испании вновь и вновь напоминали о себе в её творчестве то введением в звуковую ткань гитары, то неуходящим пристрастием к стихам и трагической судьбе любимого поэта. Одним из таких отзвуков стала «Песнь о Гарсиа Лорке» в вокальном цикле «Твои шаги». И целая цепь подобных напоминаний появилась в сюите из четырёх вокальных интермеццо, которые перемежают сюжетно-событийную ткань балета «Гойя» и написаны именно на стихи Гарсиа Лорки.

Сам балет, созданный в середине 1990-х годов по канве одноимённого романа Лиона Фейхтвангера, стал большой главой не только для творчества Елены Гохман, но и для всей отечественной музыки тех переломных лет России. Колорит балета определяют полюсы красочных зарисовок испанской жизни и мрачных картин, связанных главным образом с дланью карающей инквизиции. И за этим с очевидной явственностью ощущались муки и надежды постперестроечного времени.

По своей жанровой специфике «Гойя» может быть определён как балет-оратория. С этого грандиозного хореографического полотна начинали свой отсчёт три оратории, написанные одна вслед за другой и составившие в отношении концепционной глубины и глобального размаха несомненную вершину творчества Елены Гохман.

Первой из них стала «*Ave Maria*» с её подзаголовком *Библейские фрески*. Написанная в 2000 году, она явилась прямым откликом на «сверхкруглую» дату в два тысячелетия, исчисляемую нами от Рождества Христова. Впервые в истории мировой музыки «*Ave Maria*» из гимнической вокальной или хоровой миниатюры превратилось в развёрнутое повествование, требующее для своего исполнения полнометражный концертный вечер. И разворачивается оно как сказание о судьбе Сына человеческого, увиденной глазами Пресвятой Богородицы: от Рождества через обретение истины, через проповеди и деяния, через тяжкие испытания и Голгофу к Вознесению.

Две следующие оратории очень созвучны по своему пафосу, суть которого нацелена на то, чтобы поведать о неразумии людей, о грозящей их земному дому опасности окончательной катастрофы и о ещё существующем шансе на спасение.

«Сумерки» (2003) обозначены как *Вокально-симфонические медитации*, и всё необходимое для его текстовой канвы композитор нашла у своего самого любимого писателя – Антона Павловича Чехова. Уже столетие назад до этой оратории он, как никто другой, был встревожен разрушительной стороной нынешней человеческой деятельности и её губительными последствиями. Но оратория Елены Гохман разворачивает его опасения в более широкую плоскость, побуждая слушателя задуматься не только об экологии жизненного пространства, но и об экологии человеческих душ, которым грозит пагуба чёрствости и тотального отчуждения.

Третья по счёту оратория – «И дам ему звезду утреннюю...» (2005). Её подзаголовок *Духовные песнопения* как нельзя более правомерен, поскольку она опирается на тексты псалмов Давида и отрывки из Апокалипсиса. Эти мучительные раздумья о неисходной греховности человека пронизаны стремлением вырваться из теней порочных слабостей и заблуждений, воспарить к благословенной премудрости Слова Божия.

И не случайно произведение написано для мужского хора, как бы возрождая старинные традиции церковного пения. Причём, в отличие от «*Ave Maria*», которое представляет собой сложный стилизованный симбиоз от григорианского хорала и полифонии Возрождения до культовой музыки эпохи Романтизма и авангарда, здесь всё опирается на современно трактованные каноны русского православного пения. И нелишне заметить, что каноны эти Елена впитала с молоком матери, Нины Николаевны Быстровой, которая происходила из рода саратовских священнослужителей, известных в губернии подвижников христианской веры.

Балет «Гойя» и только что названные оратории с полной осязаемостью зафиксировали тот поворот, который наметился в отечественной музыке ру-

бежа XXI столетия. Поворот к ясности и «новой простоте» образного строя, к уравновешенности и гармоничности мироощущения, к жизнеутверждающему складу, который доминирует вопреки катаклизмам и тяготам нашего неспокойного времени.

Со всем этим связан и выход к такому качеству, как классичность мышления, что означало при всей новизне тематики и её художественного воплощения прочную связь с традициями. Сказанное прекрасно иллюстрируют многие из последних произведений композитора, в том числе Партита для двух виолончелей и камерного оркестра и лирические строфы для тенора, хора и камерного оркестра «О чём поёт ветер» на стихи Александра Блока.

Только что прозвучавшие слова *камерный* и *лирический* в некотором роде дают главный ключ к творческой мастерской Елены Гохман и побуждают вернуться к предыдущим вехам её жизни.

Уже говорилось о *камерной* оратории «Испанские мадригалы», с которой для неё началось время зрелости и признания. А дальше среди множества сочинений последовали две *камерные* оперы – «Цветы запоздалые» и «Мошенники поневоле». По их заголовкам читатель легко догадается, что написаны они по произведениям её любимейшего Чехова. И как у писателя, определяющим здесь становится контраст, обычно выражаемый фразой «и смех, и слёзы», но как бы в перевёрнутом виде, что отражено в жанровых обозначениях этих театральных композиций: опера-элегия и опера-юмореска.

Отдельного разговора требуют вокальные циклы Елены Гохман. Почти все они представлены в сборнике, опубликованном московским издательством «Композитор». Циклы эти чрезвычайно многообразны по тематике, использованным поэтическим текстам и средствам выразительности (к примеру, в одном из них к традиционному составу для *голоса и фортепиано* присоединена флейта, в другом – виолончель).

И здесь, помимо Федерико Гарсиа Лорки, сильнейшим «огнивом» для композитора послужили стихи Марины Цветаевой. Её остро выраженный *лирический* нерв оказался необычайно созвучным Елене Гохман, что, в частности, нашло прямое отражение в «*Лирической тетради*». Один из таких циклов поименован словом, одинаково показательным для обеих этих женщин-творцов – «*Бессонница*». Именно за него Елена Гохман была удостоена высокого звания лауреата Государственной премии России.



Отец – В.А.Гохман



Мать – Н.Н.Быстрова



В возрасте 6 месяцев



С братом Альбертом в детстве



В возрасте 3-х лет



1952 г.



1953 г.



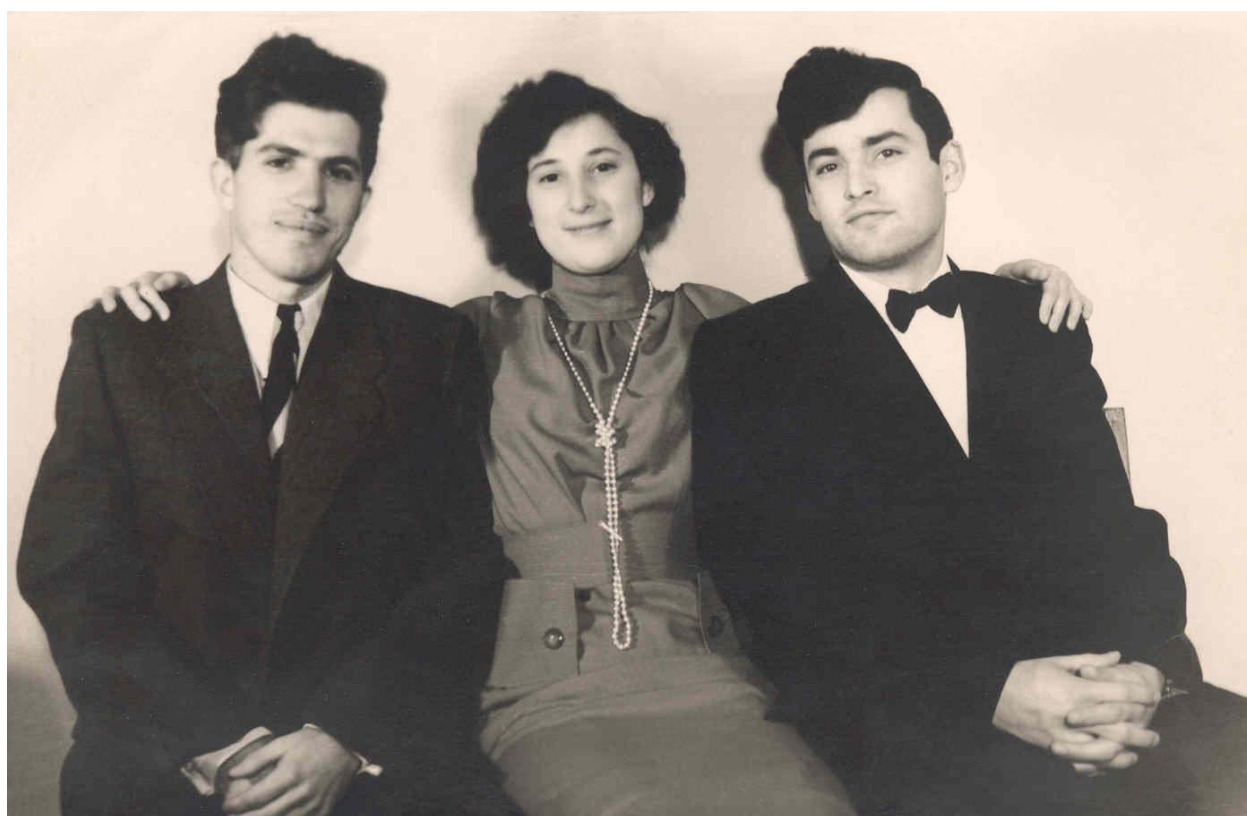
В Московской консерватории (1956)



На Волге (1958)



С матерью (1960)



С братьями (1960)



1960 г.



С племянником (1963)



Новый год (1965)



С Н.Аршиновой и О.Степанидиной (1969)



1970 г.



С дипломниками (1978)



С дипломниками (1978)



С А.Демченко (1978)



Анапа (1979)



На Набережной (1979)



На сельхозработах (1980)



Обложка книги «Избранные произведения Елены Гохман»



За работой (1983)



За роялем (1983)



За работой (1983)



Елена Гохман и Наталья Тарасова (1984)



1985 г.



После премьеры вокального цикла «Бессонница» (1988)



После премьеры оперы «Цветы запоздалые» (1992)



1995 г.



С коллегами (1995)



Балет «Гойя» (1996)



После премьеры балета «Гойя» (1996)



Телепередача, посвящённая постановке балета «Гойя» (1996)



1997 г.



Телепередача, посвящённая вокальному творчеству (2002)



2003 г.



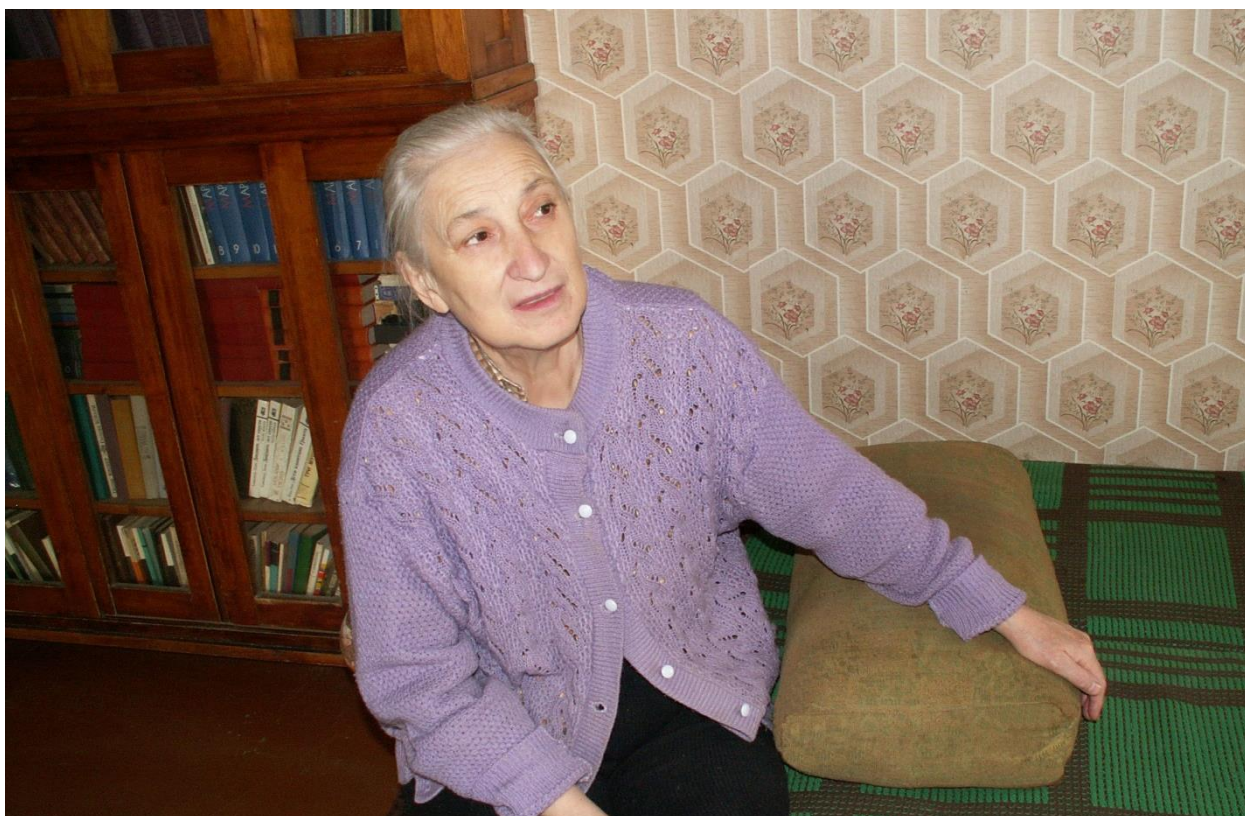
Юбилейный концерт (2005)



С председателем Союза композиторов России В.Казениным (2005)



С ректором Саратовской консерватории А.Скрипаем (2005)



2009 г.



С племянником (2009)



Дома за инструментом (2009)



Авторский концерт (2010)

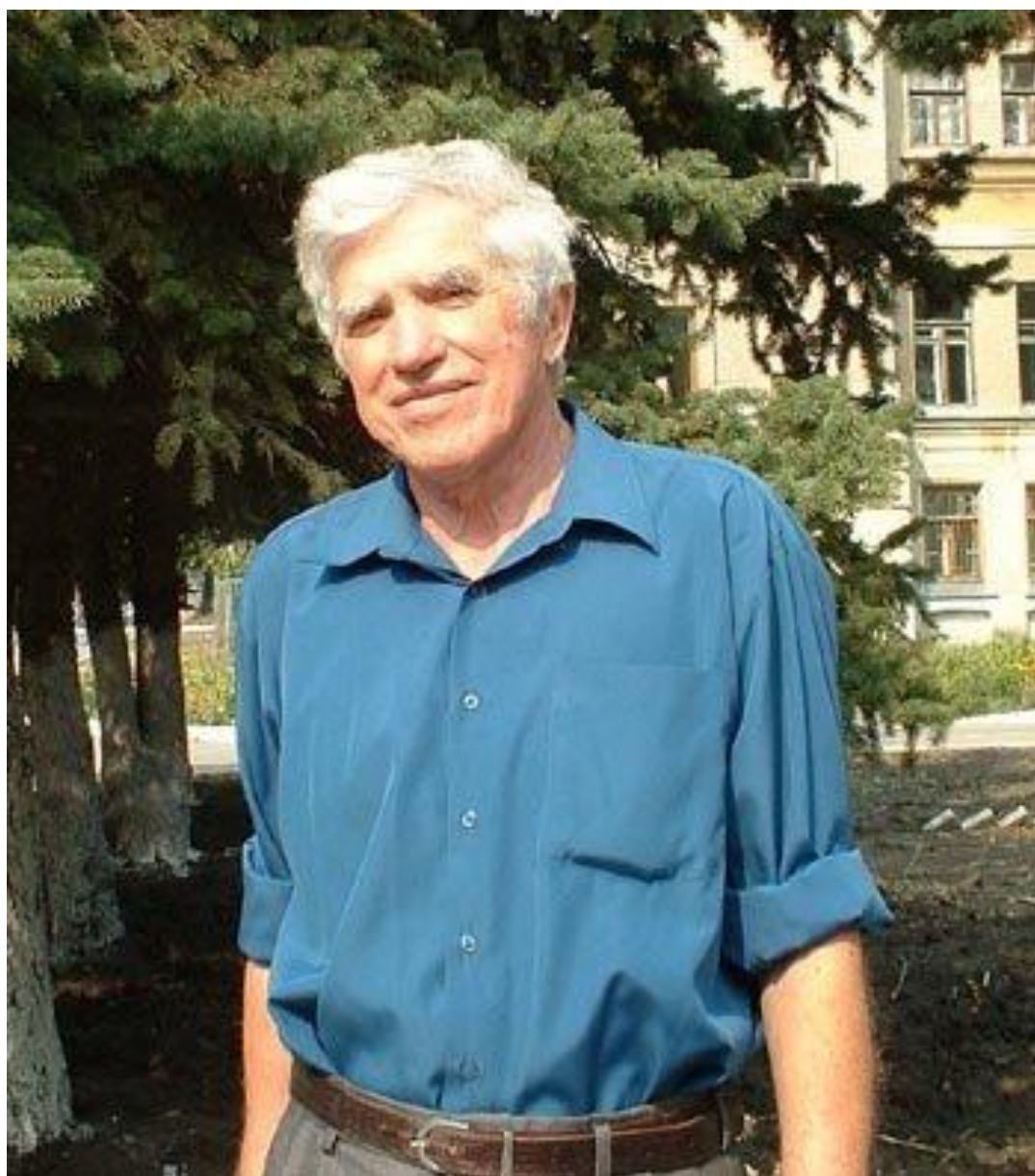


Авторский концерт (2010)



«Испанские мадригалы», Тамбов (2015)

Несколько страничек прошлого



Елена Владимировна в начальный период своего музыкального образования встретила с замечательными педагогами. В их числе был И.А.Тютманов, у которого она, в частности, писала выпускную работу в Саратовском музыкальном училище по «Князю Игорю» Бородина. Правда, по игре на фортепиано начало вышло для неё не слишком гладким. В Центральной музыкальной школе она оказалась (к слову, вместе с А.Таракановым –

ныне народным артистом России и заведующим кафедрой специального фортепиано Саратовской консерватории) в классе А.О.Сатановского, хорошо известного в городе пианиста и дирижёра. Будучи стеснительной и несмелой, она не нашла общего языка с «грозным» учителем. Я помню, как он выходил с ней после очередного урока из класса и, обращаясь ко мне (я иногда водил её на урок), только разводил руками. Так и пришлось им расстаться, и Лена несколько позже попала в руки «понимающих» её характер Н.З.Фельдштейн и М.Г.Рафалович, у которых добилась, на мой взгляд, немалых успехов. Добавлю, что в Московской консерватории она оказалась в классе Ю.А.Шапорина, где с ней, кроме него, занимались Р.К.Щедрин и особенно Н.Н.Сидельников – это по композиции. По другим предметам я вспоминаю Н.П.Аносова по чтению партитур и М.Н.Соколова по фортепиано.

Учителя – это один из источников развития и становления Елены Владимировны как композитора и вообще музыканта. В большой мере предопределением к занятиям и любви к музыке послужила домашняя атмосфера. Толчком к формированию музыкальной ауры в семье изначально послужила овладевшая нашим дедом А.И.Гохманом идея-фикс выучить своих детей музыке. Случилось это в конце позапрошлого века, когда он окончил в Петербурге Горный институт, жил там и, по словам нашего отца, страстно увлёкся итальянской оперой. Так что с рождением первого (из шести) ребёнка был куплен рояль петербургской фирмы «Бекк» (не путать с «Беккер»), с которым, кстати, оказалась связана почти вся творческая деятельность Елены Владимировны (некоторое время тому назад этот редкий инструмент она передала Саратовскому краеведческому музею).

Постепенно дедушкой, а затем и отцом, была приобретена целая коллекция всякого рода фортепианных переложений, а также клавиров популярных опер. Часть этой коллекции перешла уже в нашу семью, и помню, что самой потрёпанной оказалась «Аида», а наиболее сохранившимся – «Пророк» Мейербера (возможно ввиду весьма массивного переплёта, хотя в те далёкие времена Мейербер был весьма популярным композитором). Полностью свои мечты деду осуществить не удалось. Во времена Первой мировой войны и революции семье по разным причинам пришлось переехать в Саратов и столкнуться здесь с большими трудностями материального порядка. Но всё же нашему отцу удалось года четыре проучиться на скрипке у В.В.Зайца, чего ему хватило на всю жизнь для того, чтобы вполне сносно играть в любительских симфонических оркестрах (при Доме учёных и в Автодорожном институте) и струнных квартетах. Кроме того, он почти самостоятельно научился играть на рояле несложные вещи. Так что мы с детства знали многие популярные мелодии из опер и оперетт (к тому же нас частенько водили и в оперный театр), а также другую известную музыку. На рояле всегда, как я помню, лежали малого формата ноты из серии «Музыка массам». При жизни деда успела окончить Ленинградскую консерваторию по классу арфы его младшая дочь Фрида, к сожалению, погибшая во время Ленинградской блокады.

Музыкальную традицию, заложенную дедом, продолжили наши родители – отец Владимир Акимович и Нина Николаевна (в девичестве Быстрова). В трудные годы Великой Отечественной войны всех нас троих детей отдали в Центральную музыкальную школу. Я по причине некоторого нездоровья после её окончания вынужден был оставить профессиональные занятия на скрипке, а Лена и Лёва получили высшее музыкальное образование: она в качестве музыковеда и композитора, он как виолончелист.

Сначала мы с отцом играли скрипичные дуэты Плейеля, Мазаса и др., а затем, по мере подрастания младших детей, добрались до «чтения» Фортепианного квартета Шумана. Не отсюда ли у Льва Владимировича такое пристрастие к камерной музыке? Но вскоре Лена и Лёва перешли в высокие музыкальные сферы, а мы с отцом так и остались играть дуэты Плейеля, время от времени проектируя автомобильные дороги (специальность отца) и блуждая по кривым в пространстве Римана – правда, не того Римана, который составил знаменитый музыкальный словарь, а выдающегося немецкого математика (это стало моей специальностью)!

Кантилена Елены Гохман

Периферийный композитор... Эпитет сугубо географический, хотя часто его интерпретируют как синоним понятия «провинциальный», эстетически второстепенный. Между тем в «глубинке» порой возникают такие художнические самородки, сравнительно малая известность которых обусловлена лишь неблагоприятными условиями довольно замкнутой среды, а иногда и личной скромностью, отсутствием суетного честолюбия. Долг музыковедческой науки и критики – не дать таким дарованиям заглухнуть в безвестности. Этот долг мы и хотим исполнить, рассказывая о Елене Владимировне Гохман.

Она родилась и выросла в интеллигентной семье с большими культурными традициями. Ее дед, А.Гохман, был крупным специалистом-строителем, одним из создателей Саратовского политехнического института, доцентом которого стал и В.Гохман, автор ряда известных учебников по автодорожному делу, отец будущего композитора. Оба преподавателя-инженера в свободное время с удовольствием играли клавиры любимых опер, переложения симфоний. Мать Елены Владимировны, Н.Быстрова, выходец из семьи сельского священника, тоже обладала незаурядной музыкальностью и безупречным вкусом. Музыкальные склонности родителей унаследовали трое детей. Семья нередко музицировала: отец на альте, сыновья на скрипке и виолончели, дочь на фортепиано. Впоследствии один из братьев, А.Гохман, стал крупным университетским математиком (в круг его профессиональных интересов входят и проблемы связи математики с музыкой). Другой брат, Л.Гохман, ныне известным виолончелистом, доцентом Саратовской консерватории Сама Елена в 1957 году окончила Саратовское музыкальное училище, в 1962 – композиторский факультет Московской консерватории по классу Ю.Шапорина. С того же года она преподает теоретические дисциплины в Саратовской консерватории. Жизнь ее небогата событиями. Перефразируя В.Маяковского, скажем: она композитор – этим и интересна.

В творчестве Е.Гохман отдала дань различным жанрам, в том числе массовой песне, детской, прикладной, театральной музыке.

Но свои темы, собственный стиль она обрела прежде всего в крупных работах – оперных, ораториальных, симфонических, камерно-инструментальных и камерно-вокальных. К какой же тематике тяготеет саратовский автор? Тут и гражданственная «музыкальная публицистика», и лирика, и юмор. Однако по порядку. Начнем, как в «старые добрые» времена, с гражданской тематики. Правда, сегодня говорить о ней в искусстве стало едва ли не дурным тоном. И всё же отметим, что в творчестве Е.Гохман по-своему

отразились процессы, происходившие в нашем обществе в последние десятилетия. Композиторское мировосприятие не только регистрировало исподволь зревшие катаклизмы, но и предвосхищало, говоря тютчевским слогом, «минуты роковые».

На раннем этапе (60-е годы) Е.Гохман создала пять романсов на стихи турецкого поэта Назыма Хикмета о горькой трагедии разлуки с Родиной, о гордом мужестве непокорства драматическим жизненным обстоятельствам. В первой половине 80-х написана хоровая баллада «Гренада». Стихи М.Светлова, родившиеся в 1926 году, вдохновили композитора романтическим пафосом, сохранившимся и в интерпретации композитора. Совсем не спекулятивные, оба произведения, однако, не противоречили официальной идеологии своего времени. А вот вокально-симфоническая фреска «Баррикады» (1977) на слова русских революционных поэтов оказалась не ко двору в дремуче-застойное время. Впрочем, понять ее не сумели тогда не только противники, ополчившиеся буквально на все, начиная с концепции (почему гимн царю-батюшке звучит так красиво, а музыка революции – столь устрашающе?) и кончая исполнительским составом (хор, солист, медно-ударный оркестр). Не сумели поддержать фреску и те, кто отнесся к ней сочувственно. Да, нам понадобились годы, открытия и прочтение заново Б.Пастернака, В.Гроссмана, А.Солженицына, чтобы осмыслить по-новому события минувшего и, в частности, разобраться в сочинении землячки.

Е.Гохман создала произведение о революции, отразившее и её трагичность, и её неизбежность как народно-массового возмездия несправедливой власти. Вместе с тем композитор удачно избежал лобовой разоблачительности, что и разгневало блюстителей сугубо классовой точки зрения на события истории. Впрочем, Е.Гохман не скатилась и к другой крайности – царепоклонству, сегодня у иных столь же глупооголтелому, сколь былой воинствующий нигилизм в отношении всего прошлого.

Большое место в творчестве нашего автора занимают произведения, характеризующиеся тонким психологизмом, глубоким лиризмом: опера «Цветы запоздалые» по А.Чехову, Элегия для трубы и камерного оркестра, «Лирическая тетрадь» на стихи А.Ахматовой, М.Цветаевой и С.Нерис, романсы на тексты А.Апухтина, фортепианные пьесы «Эпиграф», «Эпиталама» и другие.

Наконец, ещё одна важная тема в творчестве Е.Гохман – юмор. Она неистощимо изобретательна в приемах «шаржированной банальности» (Квинтет-буфф для медных духовых). В тонах добродушной лукавой игры решена Сонатина-парафраза для фортепиано и ударных, каждая из трех частей которой со множеством «сюпризных» эффектов отдает дань «великим теням» музыкального прошлого (соответственно названиям – «Бетховен», «Моцарт», «Гайдн и Россини»). Разящая ирония господствует в «Эпиграмме» из фортепианных «Эскизов» с её разбитными, кривляющимися, явно карикатурными ритмами и интонациями.

С точки зрения стилистической эволюции, творчество Е.Гохман можно разделить на три периода. Условно назовем их академическим, эксперимен-

тальным и белькантным. Академический охватывает 60-е – первую половину 70-х годов. Такие произведения, как уже упомянутые Пять романсов на слова Н.Хикмета (1964), Трио (1967), Скрипичная соната (1969), Сюита для баяна (1971), Альтовая соната и Пять хоров на стихи А.Блока (1972), хотя и отмечены повышенной колористичностью, вкусовой изысканностью, проблёскивающими «зарницами» драматизма, в то же время отличаются языковой «умеренностью», традиционностью. Экспериментальный период (1975–1977) сравнительно краток. Но в эти годы написаны капитальные произведения: камерная оратория «Испанские мадригалы», названная выше фреска «Баррикады», Концерт для оркестра «Импровизации». В них резко возрастает экспрессивность высказывания, отсюда и обращение к «крайним» средствам выразительности. Композитор, в частности, применяет приемы из арсенала новейших композиционных техник. Сегодня даже в Саратове этим никого не удивишь, а тогда у нас они действовали на многочисленных «хранителей устоев», как красная тряпка на быка!

«Белькантовый» период начался с оперы «Цветы запоздалые» (1978). Разумеется, речь здесь о своего рода необельканто: идущая из глубины веков оперная кантиленность вбирает в себя черты кантиленности современной, рожденной национально окрашенным пением «бардов», творчеством таких композиторов, как Микаэл Таривердиев. Конечно, эпизоды, которые можно назвать белькантовыми, встречались в творчестве Е.Гохман и ранее, например, в произведениях экспериментального периода («Элегия» из «Импровизаций»; «Три вокальные миниатюры на слова поэтов Возрождения» – 1976). А в сочинениях последнего времени композитор не отказывается от языковых поисков (скажем, коллажно-полистилистические эффекты в Квинтете-буфф и в фортепианных «Эскизах»). Так что названия, которые мы дали периодам творчества Е.Гохман, связаны с их стилистическими доминантами. Отметим также, что белькантовое начало у саратовского автора чем дальше, тем в большей мере становится неким воплощением её поющей души.

Сравним два кульминационных сочинения разных периодов – камерную ораторию «Испанские мадригалы» и вокальный цикл «Бессонница» (1988). В обоих случаях воплощены концепции, образы и поэтика горячо любимых композитором авторов – соответственно Федерико Гарсиа Лорки и Марины Цветаевой. Причём можно говорить не только об убедительном музыкальном эквиваленте стихам дорогих сердцу Е.Гохман поэтов, но и о нахождении подлинно своего через чужое.

Оба произведения остроконфликтны. В «Испанских мадригалах» конфликт разворачивается в двух планах – объективном (чарующая красота Испании и деформирующая её облик одиозная политическая сила) и субъективном (душа поэта, объятая дыханием смерти и мужественно идущая путём преодоления бытийного ужаса). В «Бессоннице» конфликт сублимируется во внутреннем состоянии человека: он трепещет перед разверзшейся бездной и пытается спастись от обступающих страхов, отыскивая в себе высшие духовные начала.

«Нет покоя, мира и неги в красоте Испании, этой жгучей, обугленной, чрезмерной, иногда непомерной красоте, разбивающей себе голову об стены, ослепнув от собственного блеска», – писал Гарсиа Лорка [1]. Е.Гохман отдаёт щедрую дань этой «непомерной красоте». Вспомним хотя бы богатство народно-диатонических ладовых оттенков в вокальных мелодиях таких номеров оратории, как «Лола поет саэты», «Топольки», в хоровых партиях номера «Ты проснись, невеста»; вспомним и звучание характерных для Испании тембров гитары, кастаньет, колокола, флейты (например, затейливые изгибы фигураций у гитары и задорные трелевые раскаты флейты в «Колоколах Кордовы»). Отдадим должное и искусным имитациям этих тембров другими голосами, инструментами и приёмами звукоизвлечения.

А «жгучие», стилизованные в ориентальном духе фиоритур в «Моей Андалусии», глиссандирующие пассажи сопрано, не то свистящие, не то стонущие, в «Касыде о плаче»? Впечатляет и состояние душевной прострации, воплощённое в «Прелюдии»: завораживающая мерность ритма, монотонное кружение мелодии в рамках тритона (специфически неустойчивый локрийский лад), холодноватая звучность фортепиано, вибратона, флейты, колоколов.

Образ смерти запечатлён в девятом номере камерной оратории, названном «Чёрная жандармерия». Это пассакалья, развитие в которой целеустремлённо движется к мощной кульминации. Вся музыкальная ткань пронизана зловеще-тупыми, настойчиво вдалбливаемыми остинатными ритмическими фигурами, механически-вращательными мелодическими оборотами в узком диапазоне.

Жёсткость гармонического языка, тембры (ударных и фортепиано) придают фактуре черты «скелета», что соответствует и традиционным метафорическим представлениям о «пустоглазой» и «безносой» и вместе с тем воссоздает духовный облик кровавых убийц времён диктатуры Примо де Ривера. Чёрная тень интонаций смерти возникает и в частях «Эллипс крика», «Расстиляется море-время».

Герой Гарсиа Лорки предстаёт как типично трагедийный, ибо «трагический герой создается не одним только страданием, но и сопротивлением страданию...» [2]. Отсюда – «крик, вырывающийся из груди там, где кончаются слова и терпение» [3]. В «Испанских мадригалах» Е.Гохман интонация «крика» выражена чрезвычайно многообразно: причудливо ритмованные стонущие малые секунды в «Касыде о плаче» [4], *glissandi*, терпко диссонирующие, размашистые интервалы – тритон («Плач гитары», «Колокол ясный»), нона («Апельсин и лимоны», «Чёрные луны»), септима (тот же «Плач гитары»). Интонация «крика» вписывается и в некоторые экзотические ладовые образования – цыганский («Плач гитары»), «индонезийский» или «яванский» лады («Колокол ясный», «Чёрная жандармерия») – благодаря остроугольности рельефа, схематизации мелодического контура, лихорадочной переменности метра или, напротив, неуклонной твёрдости маршевого ритма, динамике *ff*. Нередко экспрессия неистовой горестности подчеркнута даже началом мелодии с вершины-источника при совпадении её с самой высокой динамической

«точкой». Национально окрашенная колокольность становится «грозовой» («Плач гитары», «Эллипс крика», «Расстиляется море-время»), а флейта истерически визжит («Ночь на пороге»).

Роль белькантовых эпизодов в «Испанских мадригалах» сравнительно невелика. Исключение – «Канцона» с её обобщенно широким, пластичным и чувственно красивым певческим штрихом. Она играет в камерной оратории роль своего рода «катарсической передышки».

Иное наблюдаем мы в вокальном цикле «Бессонница». Он перекликается с ораторией – на такую перекличку провоцирует психологическая родственность поэтических натур Гарсиа Лорки и Цветаевой (о ней, в частности, красноречиво свидетельствуют переводы стихов испанского собрата, мастерски и вдохновенно выполненные «неистой Мариной»). Само название цикла [5] – поэтический символ постоянно бодрствующей души. Отсюда и доминирующий настрой – внутренняя взрывчатость и одухотворённая нервность.

Разрядки напряжения редки, хотя и впечатляющи («Живу, не видя дня» – скорбная протрация, «Свете тихий» – просветленный финал). Однако здесь, в вокальном цикле Е. Гохман, кантиленное пение господствует. Драматургический же контраст связан со столкновением двух жанровых пластов: мелоса оперного типа и церковного речитирования, псалмодирования. Оперная белькантовая мелодика предстаёт как олицетворение мечты, грез о счастье. Она преобладает в номерах-ноктюрнах – «Прекрасная моя беда», «Ах, если бы двери настезь», «Откуда такая нежность», «Два солнца стынут», «Ночь». Несколько особняком стоит уже упомянутый финал. Неторопливость, плавность движения медленного вальса сообщают ему несколько сентиментальную, но до глубины души трогательную экспрессию – казалось бы, давно забытый колорит душевности, теплоты чувства. В номерах «Соперница» и «Донна Анна» воплощен так называемый «патетический» стиль бельканто. Псалмодирующий же речитатив фиксирует в «Бессоннице» состояния душевной смятенности, дисгармонии. Псалмодия в номерах «Ах, если бы двери настезь», «Воспоминанье», «Два солнца стынут», «Ночь» многообразна и активно взаимодействует с кантиленой.

Конфликт в вокальном цикле разворачивается не только по вокальной «горизонтали», но и в «вертикальном» соотношении сольной и фортепианной партий. В последней, в свою очередь, раскрывается ещё одна контрастная пара лейтмотивов, не называемых прямо, но как бы содержащихся в контексте: внеличный «рок» и глубоко субъективная «дрожь» (своего рода модификация известной бетховенской пары – «молящего» и «противящегося»). Образ «рока» явлен в панихидно-хоральных аккордах («Ах, если бы – двери настезь...», «Воспоминанье» и другие номера цикла), в облике траурного марша («Дон Жуан», «В лоб целовать»). Всюду он связан с ситуациями неизбежного трагизма судьбы человека, попавшего в капкан неблагоприятных жизненных обстоятельств. Однако порой («Где-то в ночи», «Ночь») хорально-панихидный комплекс преобразуется в хорально-гимнический, что ощущается как некое «ликование ужаса».

«Ритмы дрожи» впервые появляются в «Прекрасной моей беде». Далее лейтмотив обретает призрачный оттенок, звучание отчасти перекликается с фактурой шубертовского «Города». Именно «ритмы дрожи» сообщают музыке цикла трепетную одухотворённость и в то же время служат постоянным «сейсмографом», предвещающим атмосферу нового «нервного срыва».

Однако повторим: при всей многосоставности и многоярусности конфликта, воплощённого в «Бессоннице», в цикле господствуют пение, кантилена, белькантовость. Правда, образ мечты как бы зажат в клещах жизненных трагедий и катастроф. Лишь в финале лирика мечты изливается свободно. Красота спасет мир?

Так или иначе, дорога поисков привела Елену Гохман к стилистике, соединяющей глубину и серьёзность содержания, высокий профессионализм с интонационной общительностью. Что ж, такой симбиоз открывает перед композитором большие перспективы.

Во всяком случае, уже созданные и, хочется надеяться, новые, последующие сочинения автора «с периферии» привлекут внимание широкой аудитории не только в родном городе.

Примечания

1. Гарсиа Лорка Ф. Избранные произведения в 2-х томах. Т.1. М., 1975, с. 459.

2. Бентли Э. Жизнь драмы. М., 1978, с. 261.

3. Там же, с. 259.

4. Этот прием живо напоминает «повторение до одержимости одной и той же ноты, часто сопровождаемой верхними и нижними аподжатурами» (Де Фалья М. Канте Хондо – В сб.: «Де Фалья М. Статьи о музыке и музыкантах. М., 1971, с. 54). Фалья возводит этот приём к заклинательным формулам и к тем речитативам, которые полагает «доисторическими».

5. Из одноимённого цветаевского цикла Е.Гохман использовала только несколько разделов: «Руки люблю целовать», «Черная, как зрачок», «Вот опять окно», «В огромном городе моём – ночь». Остальные стихи заимствованы из других поэтических сборников Цветаевой.

Елена Гохман – инструментальные композиции

Творчество Елены Гохман начиналось с самого раннего детства, поскольку уже тогда музыка вошла в её существование, и маленькая Елена твёрдо знала, что будет музыкантом и только музыкантом. Более того, примерно к десятилетнему возрасту она внутренне осознала, что главным делом её жизни станет сочинение музыки. Правда, долгое время она таила это в себе, импровизировала и кое-что записывала, только оставаясь наедине, а свои нотные записи прятала от сторонних глаз.

Из этих записей она «обнародовала» только одну, и то полстолетия спустя, когда в 1992 году создавала **Вариации** для скрипки, виолончели и фортепиано с подзаголовком «Из детских воспоминаний». Примерно так же когда-то поступил поздний Дмитрий Дмитриевич Шостакович, воспользовавшись в Сюите на стихи Микеланджело темой, сочинённой в детстве, чтобы передать незамутнённый образ бытия, нескончаемого в своём течении. Такую же озарённость отзвуками счастливой поры жизни можно почувствовать и в Вариациях Елены Гохман.

Тема, положенная в основу этого произведения, по контуру своему очень моцартовская, и многое в её развитии созвучно приёмам и образности венских классиков. Эта светлая, изящная, остроумная вещь с корректными «поправками» на строй чувствований современного человека осязаемо подтверждает то, что исходной доминантой творческого самосознания начинающего композитора была венская классика. И доминанта эта, с присоединением того, что шло от любимой ею музыки Михаила Ивановича Глинки, так или иначе навсегда осталась неизменным внутренним устоем её художественного генотипа.

Итак, начиналось её художественное становление очень рано, можно сказать, с младенческих лет. Последующий обзор инструментальных композиций проведём по линии укрупнения: от единичного инструмента до большого симфонического оркестра.

Поначалу, как это нередко бывает в эволюции композиторского творчества, безраздельно господствовали сочинения для фортепиано. Самым значительным из них стали «**Семь эскизов**» (1985), в которых сосредоточен настоящий компендиум контрастов, что было важнейшей приметой стиля Елены Гохман 1970–1980-х годов. Энергичнейшее манипулирование контрастами начинается с «игры слов», которую позволила здесь себе композитор.

Не ограничившись буквой Э (*Э-скизы*) она даёт головоломную цепочку подзаголовков пьес с неизменным начальным *эпи-*: № 1. **Semplice** (**Эпиграф**),

№ 2. *Con moto* (Эпиталама), № 3. *Piacere* (Эпизод), № 4. *Nobile* (Эпистола), № 5. *Energico* (Эпиграмма), № 6. *Con anima* (Эпитафия), № 7. *Allegramente* (Эпилог).

Опираясь на эту лексикографическую канву, автор, подобно исследователю-психологу, тщательно анализирует, из чего соткан «герой нашего времени». И приходит к выводу, что он очень разный, многоликий.

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

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

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

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

Невероятно сильные перебросы из крайности в крайность возникают не только между соседними пьесами, но и внутри пьес. Для примера достаточно указать на стык пьес № 3 (Эпизод) и № 4 (Эпистола).

Первая из них – авангардная по письму, жёсткая, экспрессионистски заострённая. Средствами сонорно-кластерных напластований, звуковых «клякс» и резких регистровых сломов создаётся своеобразный триллер: нагнетание страхов, ужасов, кошмаров, погружение в пучину подсознания, притягивающую своей загадочностью, непостижимостью, запредельностью. И вместе с тем эта «чёрная дыра» не может не пугать своей неподвластностью разуму, своим зловещим демонизмом, падением в бездну иррационального.

Вторая пьеса (Эпистола) – классически благородная, возвышенная в своей элегической мечтательности. В её контуре угадывается шопеновская

Прелюдия *e-moll* (она воспроизводится в характере свободного коллажа). Но спокойное течение этой медитативной лирики, наполненной светлой меланхолией, неоднократно прерывается вторжениями джазовой импровизации. Вновь упомянув этот вид искусства, можно сделать вывод о заметном участии соответствующих форм музицирования в формировании стилевого комплекса музыки Е.Гохман.

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

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

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

С другой стороны, сумрачная «разъедающая» медитация, напряжённейшее биение мысли, стремящейся пробиться к истине и снесаемой мучительными, неотвязными вопросами, которые так и остаются без ответа (Эпитафия). Воспринимая подобные философско-трагедийные раздумья, невольно вспоминаешь древнее изречение: *во многих мудрости много печали*. И в данном случае имеет смысл заметить, что вслушиваясь в этот острорефлексирующий монолог, в эту подчёркнуто личностную речитацию, наполненную жгучей, экспрессивнейшей ностальгией, самую близкую ассоциацию находишь в *канте хондо* («глубокое пение», характерное для определённого рода испанского фольклора), соприкосновение с которым помогло так выразительно передать исповедь мыслящего и страдающего духа.

Подобные сближения позволяют говорить о присущей Елене Гохман органичности контактов с этим национальным элементом, что позволило убеди-

тельно обрисовать соответствующий колорит как в «Испанских мадригалах» (1975), так впоследствии и в балете «Гойя» (1996).

* * *

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

Крайние части связывает лишь то, что всё в них нацелено на самое активное действие – в остальном же они даны в предельном размежевании. В одном случае (I часть) это бурлящая лава жизненной борьбы, вскипающая порывами-бросками волевых преодолений, захватывающая той одержимостью, которая граничит с самосжиганием – таким образом, перед нами парафраз на «драматического» Бетховена.

В другом случае (финал) это брызжущее веселье, забавы в манере Гаргантюа и Пантагрюэля, стихия пересмешичества, густо пересыпанного перцем искромётных выпадов, пикантно-грубоватых бурлесков и дерзких острот на грани дозволенного.

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

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

Использование обострённых контрастов могло вызывать и эффект их вольной игры с различным смысловым наполнением этой игры.

«**Мелодия и Арабеска**» для виолончели и фортепиано (1983) даёт пример всего-навсего единичного контраста, но контраста подчёркнутого буквально «по всем статьям», начиная с акцентированного стиливого противостояния: неоклассицизм, причём в ракурсе едва ли не нарочитого «ретро» – «модерн» и опять-таки в особом наклонении так называемой лёгкой музыки или концертно-танцевальной эстрады.

«Мелодия» пленяет пластикой кантилены, текущей плавно, нестесненно, широко до бескрайности. Возвышенный строй чувств (вплоть до прекрас-

нодушия) находит себя в светлой элегичности, дарящей ощущение душевной отрады, настроение благоденствия духа.

«Арабеска» построена как инструментальный диалог, изобретательный до изошрённости, напоминающий весёлую имитацию дуэли – дуэли остроумия, взаимного розыгрыша, в которой уколы партнёра парируются с лёгкой насмешливостью, с обилием неожиданных выпадов, интригующих сюрпризов.

Оружием здесь служит непредсказуемость, пикантная шутка, острый жест. Всё основано на недомолвках, едва уловимых намёках, воспроизводимых с элегантной небрежностью, неотразимым светским шармом и вместе с тем эффектно, броско, в зрелищной манере. Причём создаётся это очаровательное скерцо как бы из ничего (чрезвычайно живая подача общих форм движения и непрерывные блики синкопированного ритма).

В силу присущей Елене Гохман установки на демократизм, из стремления «навести мосты» к широкой слушательской аудитории, композитор использовала те специфические возможности, которые предоставляла разработка комедийного начала.

Юмор как выражение душевного здоровья и живого ощущения жизни всегда был близок ей, ресурсами музыкального воплощения смеховой культуры она располагала с избытком. Надо признать, что этой способностью в отечественной музыке, кроме неё, располагал, пожалуй, только Родион Щедрин, что ярко проявилось по преимуществу в его раннем творчестве (фортепианные пьесы типа «Юморески», концерт для оркестра «Озорные частушки», отдельные сцены оперы «Не только любовь»). В наибольшей степени данное качество её дарования преломилось в таких сочинениях, как «Квинтет-буфф» и опера «Мошенники поневоле».

«Квинтет-буфф» (1981) написан для пяти медных духовых инструментов, и этой цифре в порядке юмористической детали соответствует даже число частей. Помимо названия *буфф*, замысел композитора поясняет и подзаголовок *Театральный дивертисмент*. Уподобление маленькому комедийному спектаклю начинается с обозначения частей: *Увертюра, Вариация, Адажио, Вальс, Финал*.

В музыкальную ткань этой сюиты в характере коллажа неоднократно вводятся легко узнаваемые фрагменты из классических балетов и оперетт в их бурлескной трансформации. Театральность состоит и в том, что каждый из пяти инструментов как бы выступает в роли того или иного персонажа со своими индивидуальными чертами.

Зрелищность присуща и самим музыкальным образам, с их подчёркнутой яркостью, броскостью. Всему этому соответствует общий характер звучания, с его шумной и пёстрой тембровой палитрой, с обилием юмористических штрихов (*glissando* тромбона, «квакающий» эффект трубы *con sordino* и т.п.).

Вся серия зарисовок представляет собой как бы «натурные съёмки» на воздухе, идущие под аккомпанемент духового оркестра. Добродушно шаржированные жанры так называемой садовой музыки сопровождают все этапы

массового гулянья – помпу официального торжества, аттракционы, развлечения и, конечно же, танцы.

* * *

При всё демократизме своих художественных устремлений время от времени Елена Гохман испытывала живой интерес к новейшим композиторским техникам (серийность, алеаторика, пуантистика, сонорика, кластеры и т.д.), с их нестандартным использованием. Пик авангардных исканий пришёлся у неё на вторую половину 1970-х годов и свою кульминацию они получили в концерте для симфонического оркестра «**Импровизации**» (1978).

В этом сочинении композитор экспериментирует особенно активно, очень индивидуально и свободно используя такие техники, как серийность, сонорика, кластеры, пуантилизм, алеаторика, коллаж, полистистика и принципы хэппенинга – всё, что входило тогда в обиход отечественного музыкального искусства. Причём характерно, что Е.Гохман предпочитала применять авангардные техники не в «экстремальном», а, так сказать, в адаптированном качестве – к примеру, серийность насыщая выпуклым интонационным рельефом и тоникальностью, алеаторику «нанизывая» на чётко организованный тематический контур, сонорику наполняя сильнейшей экспрессией и т.д.

И опять-таки приходится заметить, что в своё время смелостью и радикализмом партитура «Импровизаций» произвела на саратовских ценителей музыки ошеломляющее впечатление, вызвав со стороны консервативно мыслящих коллег обвинения в формализме и антидемократичности. С годами страсти поутихли и стало понятно, что композитор сделала здесь бросок на передний край той проблематики, которой жила тогда так называемая урбанистическая цивилизация.

Кроме всего прочего, Елена Гохман предложила в этом сочинении свой вариант разработки жанра *концерта для оркестра* – жанра нового, который сформировался только к середине XX века и 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 переключки этих четырёх оркестровых групп (струнные, деревянные и медные духовые, ансамбль ударных и клавишных инструментов).

В результате возникает своего рода «театр тембров», музыкальное представление, где «актёрами» выступают буквально все инструменты, поскольку у каждого из них есть своё *solo*. И, в согласии с названием произведения, здесь господствует импровизационность, которая состоит в совершенно свободном развёртывании материала, в неожиданных поворотах музыкального сюжета, а также в интенсивном использовании сотворчества исполнителей, многократно импровизирующих по предложенной канве.

Концерт написан с размахом: три чрезвычайно развёрнутые симфонические фрески общим звучанием свыше 40 минут очерчивают триаду основополагающих смысловых ракурсов, которые сугубо условно можно обозначить

как *драма – лирика – юмор*. Опираясь на новые технические ресурсы, композитор выстраивает чрезвычайно нестандартную концепцию. Три части концерта – три резко сопоставленные между собой грани современного мира.

I часть («Интрада») воспринимается как взгляд с высоты птичьего полёта, а ещё точнее – своего рода аэрофотосъёмка бурной, динамичной жизни крупного современного мегаполиса. Но ещё в большей степени здесь передан некий суммарный ритм цивилизации XX века как века больших энергий, машин, двигателей. Это поток властный, подчиняющий себе. Подчиняющий и даже подавляющий по причине своей неотступной, неукоснительно выдержанной пульсации, своего экспансивного напора.

Кроме того, грозная поступь этой индустриальной армады несёт с собой исключительную жёсткость, колючий излом и ту особую угловатость, которую порождает стихия механического движения. Господствуют принципы рационалистического планирования, регулирующего включение и выключение групп «производителей» (медные, деревянные, струнные инструменты), их взаимодействие, концентрацию их усилий и снятие напряжений по принципу «прилив – отлив».

Всё вместе взятое определяет внутренний смысл и цель урбанистического конвейера жизни: подхлестывая человека безостановочным ритмом, выжимать из него то, что может служить так называемой полезной деятельности, «целесообразному» функционированию, отбрасывая за ненадобностью собственно человеческое, подминая его. Вот почему происходящее напоминает временами огромный давящий пресс или гигантскую мясорубку.

К чему это может привести, показано в среднем разделе части, написанном только для ударных инструментов. Подобную музыку можно воспринимать как некий «заповедник чудес» с его мистической атмосферой магии, таинства. Однако скорее всего здесь обрисована возможная перспектива развития «технотронной эры», а именно – растворение в космической материи, которой свойственны загадочная фантастика звёздных мерцаний и вместе с тем абсолютный холод и слепой хаос. Возможно, в каком-то отношении это можно расценивать как прогресс, но с точки зрения человека и человеческого это явный исход в Ничто.

В финале «Импровизаций» тот же мир предстаёт в совершенно другом обличье. «Буффонада» – таково название части, и это именно так. Перед слушателем проносится шумная и неопишимо пёстрая круговерть лиц, «персонажей», карнавальных масок, происходит масса забавных происшествий, разворачивается настоящий фейерверк всевозможных затей, выдумок, юмора, балагурства.

Это материализуется через ворох тем, прорастающих одна из другой, к тому же с их непрерывным преобразованием. Причём первая из них, ведущая по драматургической функции, представляет собой 12-тоновую серию и в своём озорстве как бы подтрунивает над «учёной» додекафонией.

Многое основано на изобретательнейшей игре инструментальных тембров (господствуют характеристически трактованные духовые), и особую зна-

чимость приобретает принцип организованной алеаторики (нанизывание импровизационных рисунков на чётко прописанный тематический стержень той или иной партии либо группы инструментов).

Однако это комедийность особого рода. Она близка к тому, что в подзаголовке балета И.Стравинского «Петрушка» обозначено как «*Потешные сцены*». Как и там, здесь есть приметы балаганного действия, а музыка соответственно не просто нарядная, но и цветистая по краскам, и в ней нередко мелькают «занозистые» частушечные мотивы. Присущий ей скомороший дух даёт временами ощутимо «скоромный» оттенок, и в лихом выплясывании оркестровой массы обнаруживаются настораживающие метаморфозы и подтексты.

В угаре безудержного веселья терпкая шутка и бойкое комикование незаметно переходят в густо приперченный «солёный юмор», злое пересмешичество и глумливое ёрничество, а разбитной тон, задиристость и грубоватый напор оборачиваются подчас развязностью, разнузданным освистыванием, крикливым нахрапом.

Но, в конечном счёте, суть дела заключается даже не в балансировании между достаточно приемлемым и неприглядным, а в том, что этот «пир горой» в любом своём варианте олицетворяет сиюминутную суету сует, каждодневную сутолоку и «базар» жизни. Если подобная стихия затягивает в свой водоворот, человеку грозит внутреннее опустошение, возникает реальная опасность разменяться по мелочам, потеряться в подобной ярмарке тщеты.

Крайним частям концерта для оркестра «Импровизации» противостоит его средняя часть «Элегия». Выступая символом гуманизма и высокой духовности, она в равной степени сопротивляется отчуждению от человеческого, которое зафиксировано в I части, и «заземлению» жизни, которое отмечено в финале.

Здесь всё предстаёт в качественно ином измерении. Поднимаясь над сугубо актуальным, человек устремляется к вечным истинам бытия, вбирая опыт столетий, связанный с категориями мудрости, красоты, благородства. Общечеловечески трактованное философское раздумье неразрывно сливается с возвышенным лирическим чувством – проникновенным, глубоко наполненным, выделяющимся той просветлённой печалью, которую когда-то называли божественной меланхолией. Вдохновенная песнь души льётся поистине нескончаемо, открываясь в своём бескрайнем длении всё новыми гранями и оттенками.

Однако сразу же приходится оговориться, что даже в таких состояниях герой концерта не обретает законченной цельности и гармоничности. В среднем разделе этой лирической поэмы возникают наплывы смятения, внутренней борьбы, даёт знать о себе неистребимая привычка всё подвергать сомнению, задаваться «проклятыми» вопросами, рассекать живую ткань скальпелем рефлексии (экспрессивнейший диалог речитативов солирующих струнных с «комментариями» всего массива смычковых инструментов на буквально режущей кластерной сонорике).

И, кроме всего прочего, в сопоставлении «Элегии» с окружающими её частями рождается осознание почти трагического факта: как бы ни было величаво и прекрасно вечное, непреходящее, жить только им невозможно – рано или поздно оно неизбежно отодвигается «зlobой дня», прозаическими заботами повседневности.

И немного воспоминаний по поводу этой музыки. Уже приходилось упоминать, что во время учёбы в Московской консерватории у Елены установились дружеские отношения с Альфредом Шнитке. Потом они виделись изредка, в основном встречались в Москве во время концертов Альфреда, когда она специально приезжала на премьеры его произведений. И когда он приехал с авторскими концертами в Саратов в 1981 году, после первого из этих концертов мы устроили у Елены Владимировны большое чаепитие.

Во время этого чаепития, после наших поздравлений его с прошедшим концертом, Елена сказала: *«Ты знаешь, я вот была всегда такой консервативной, больше склонной к классике, но, услышав несколько твоих авангардных вещей, решила тоже попробовать свои силы в радикальном наклонении. В том числе написала концерт для оркестра под названием “Импровизации”»*.

Альфред тут же откликнулся: *«Покажи. Ноты есть? Звукозапись есть?»* Запись была с премьерного исполнения в филармонии, ноты в соседней комнате. В течение 40 минут он внимательнейшим образом слушал эту большую композицию. Относительно I части Альфред сказал, что в ней обрисована пугающая перспектива перехода техногенной эры в космическое инобытие. Это было очень близко моим представлениям, и я позволил себе заметить, что подобное у него самого впечатляюще передаётся во Второй симфонии.

По поводу финала «Импровизаций» он восхитился, поскольку это оказалось для него очень неожиданным. *«Никогда бы не подумал, что на основе премудрой додекафонии можно написать такую бурлеску – ярко комедийную, ярмарочно пёструю, и как ты её назвала “Буффонада”»*. Он встал, подошёл к роялю и по памяти наиграл двенадцатизвучную серию, которая в этой части варьируется на все лады.

Потом Альфред начал воспроизводить тему «Элегии», но остановился. *«Нет, не буду портить. Лена, мы только что слышали запись. Согласись, что это не лучшее исполнение – пожалуйста, сыграй сама»*. Елена села за рояль и проиграла 15 минут этой музыки. И он с грустью сказал ей: *«Лена-Лена, мне такой музыки никогда не написать»*. Это говорил человек, который уже тогда для многих был кумиром, гением, высшим авторитетом.

Затем он прибавил: *«Мы же знаем, что со времён Вагнера существует такое выражение – бесконечная мелодия, когда это длится, длится, длится. И ты бесконечно длишь, это у тебя редкий Божий дар»*. Внутренне я всецело присоединился к этой оценке особого мелодического дара Елены Владимировны. И уже позже, вспоминая его слова, очень сожалел, что он не дожил до 2000 года, когда она написала ораторию «Ave Maria». Кульминацией в этом огромном полотне стал гимн Богоматери – бескрайняя мелодия, пропеваемая

солистами и хором на одном дыхании. Если бы Альфред дожил и услышал это, думаю, он поразился бы ещё больше.

По всей видимости, тяга к авангардному экспериментированию была у Е.Гохман на тот момент настолько сильна, что сразу после «Импровизаций», в том же 1978 году возник их «двойник» – **Триптих** для камерного оркестра, в котором «лирическое отступление» отстраняющего характера с соответствующим тому обозначением «Интермеццо» помещено между драматургически опорными «Хоралом» и «Бурлеской».

В первой из этих частей есть то, что связывается в нашем представлении с понятием человечности: тонкость и хрупкость душевной организации, эмоциональная трепетность, взволнованная исповедальность. И есть некая фатальная сила – внеличная, неумолимо-суровая, требующая безоговорочного подчинения. Человечность бьётся в тисках её подавляющих предписаний, пытается отстоять себя и в конце концов вынуждена ради выживания идти на компромисс, склоняясь перед идущими извне вердиктами.

Подобно рассмотренному выше финалу «Импровизаций», гротесковая скерцозность последней части Триптиха также превращает шутку в сарказм, а свойское подтрунивание – в обличение. Вот почему конечный смысл «Бурлески» состоит в дерзком высмеивании военщины – в том, чтобы посредством тяжеловесного комикования передать «весёлый кошмар» солдафонской бравады.

* * *

Дополним сказанное об инструментальных композициях, в рассмотрении которых акцентировался вопрос обострённых контрастов, более общими наблюдениями на этот счёт уже на материале и других жанров.

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. Исходя из этого, композитор чутко прослеживала малейшие колебания состояний своих героев, детально исследовала сложные перипетии их взаимоотношений.

Одна из явно романтических черт состояла именно в остроте и неожиданности контрастов, заставляющих вспомнить, к примеру, контрасты в шумановском фортепианном цикле «Карнавал», но ещё более резкие и непредвиденные. Что только не противопоставлялось в музыке Е.Гохман тех лет:

- полная душевная умиротворённость и дерзкое буйство проявлений;
- восторженность, наивность, простодушие и абсолютная разuverенность, пугающий мрак дьявольщины;
- высоты духовности и нарочитый примитив;
- ярость, ожесточение и бессилие, изнеможение и т.д. и т.п.

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

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

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

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

Альт как инструмент-философ в Сонате Елены Гохман

Самым ярким и точным тембральным воплощением альта в камерной музыке конца прошлого столетия, несомненно, является «лебединая песня» Дмитрия Шостаковича — его Альтовая соната, написанная в 1975 году. Философский контекст сочинения, явные автобиографические отсылки [2] и «прощание» с миром посредством аллюзии к «Лунной сонате» Л. ван Бетховена очень гармонично передаются именно альтовым звучанием. Став настоящим событием в мире альтовой литературы, Соната Шостаковича во многом подтолкнула композиторов к активному использованию альта в сочинениях с философским, мистическим, религиозным подтекстом [3].

Но несколькими годами ранее, в 1972 году, в Саратове уже рождается произведение, во многом предвосхищающее открытия Шостаковича — Альтовая соната Елены Гохман. Являясь *«авторским монологом, допускающим множественность исполнительских, исследовательских и слушательских интерпретационных версий»*, это сочинение поднимает проблему, также раскрытую Дмитрием Дмитриевичем посредством альтового тембра [1, 163]¹.

Соната для альта и фортепиано Елены Владимировны Гохман интересна как с концептуальной, так и с инструментальной точки зрения. В ней затрагиваются глубокие философские вопросы, отражающие взаимодействие человека и судьбы. Альт предстаёт как инструмент, способный совместить два противостоящих друг другу пласта жизни: предопределённость в лице судьбы и гибкость, изменчивость в лице человека. Прежде всего, он представлен как *инструмент-философ*, ищущий разрешения сложных диалектических вопросов.

Сфера философских размышлений отображена в речитативных эпизодах альта. Монолог инструмента представляет внутренние переживания человека, связанные не с личностными преходящими проблемами, а с решением серьёзных мировоззренческих вопросов. С такого монолога альта начинается Соната. Во вступлении — *Patetico* — после короткого «удара» аккорда фортепиано альт звучит решительно и твёрдо, но внезапным «падением» до *subito piano* и последующим постепенным динамическим подъемом создает настроение смятения и тревоги.

¹ Следует отметить, что Соната Е.В. Гохман написана в контексте общих тенденций камерного альтового репертуара последней трети XX столетия, составляя единую линию развития с Сонатами для альта соло Ф.С. Дружинина и М.С. Вайнберга, Сонатами для альта и фортепиано Г.С. Фрида и Д.Д. Шостаковича.

Patetico (♩ = 94)

Viola

Piano

Постепенно воля человека крепнет, он утверждает в своём решении, что передают уверенные интонационные ходы, переходящие в чётко очерченную мелодическую структуру. Голос альты теперь звучит певуче, но настойчиво, придавая мелодии властный характер благодаря пронзительной тембральной окраске верхнего регистра.

meno mosso

rit.

Самым ярким проявление философской направленности композиторской мысли становится эпизод *Recitativo* в средней части сонаты — выразительный монолог альты, изложенный в свободном, импровизационном характере. Сдержанная настороженность в начале этого «размышления» подчеркивается резкими суровыми аккордами фортепиано.

Viola

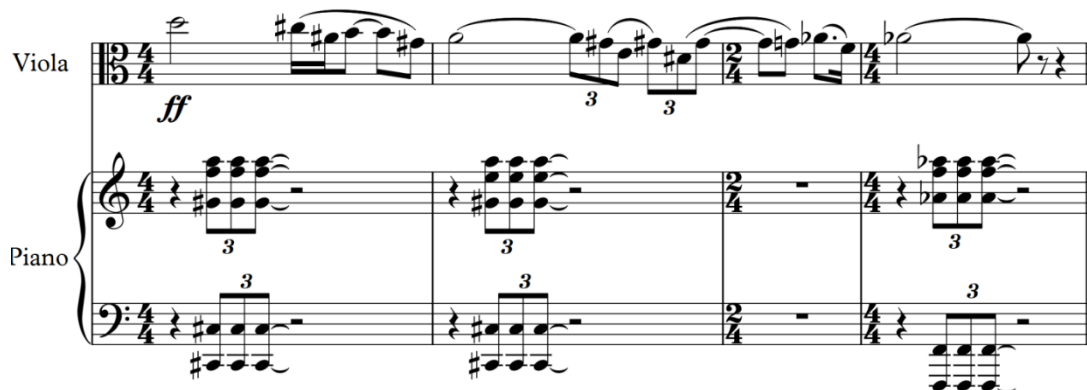
Piano

Vla.

Pno.

Центральное место в средней части сонаты принадлежит заключительной теме интродукции. В отличие от сдержанного, скорбного проведения во

вступлении, здесь этот образ предельно драматизируется, а мужественно-патетический характер звучания альта в кульминации придает ему трагический оттенок.



Монологические альтовые эпизоды дают возможность исполнителю представить собственное прочтение музыкальных интонаций и высказаться в контексте *rubato*. Несмотря на то, что речитативные разделы характеризуются импровизационным началом, своеобразной каденционностью, их целью является не демонстрация технических и выразительных способностей солиста, а свободная передача личного отношения к происходящему, реакция на внедрение судьбы в жизнь человека, представленное в музыкальном тексте суровыми триолями фортепиано. Данные эпизоды выявляют в звучании альта терпкие краски, наделяя его голос то интонациями сомнений и раздумий, то решительностью и смелостью.

Судьба в данном сочинении представлена ритмической фигурой — триолью шестнадцатыми и восьмая, которая, развиваясь, трансформируется в дуоль — две шестнадцатых и восьмая — и в том или ином виде проходит в различных частях и эпизодах, объединяя весь цикл.

Этой ритмической комбинации в устах судьбы свойственна безапелляционность, жёсткость, конструктивность, неумолимость. Альтиновое звучание при её передаче отличается холодностью и напряжённостью.

Сфера выразительности альтового тембра также расширяется за счёт включения в сочинение саркастических и звукоизобразительных эпизодов, демонстрирующих колористические способности инструмента. Колкие, язвительные реплики альта *pizzicato* (или летучее *staccato*) «передразнивают» подражающее этому приёму фортепиано.

Viola

pizz.

p

p

Piano

p

f

Данный эпизод требует от исполнителей абсолютно идентичного произношения реплик, несмотря на различную природу инструментов. Для достижения подобного соответствия необходимо отталкиваться скорее не от приёма исполнения, а от конечного итога звучания в конкретном концертном зале.

Альт также подражает ударным инструментам, сухо и чётко «отбивая» судьбоносную ритмическую фигурацию. Данный приём рождает холодное, суровое, собранное звучание инструмента, что является полной противоположностью его вокальной природе. Таким образом, раздвигаются рамки привычного представления о характерных возможностях инструмента.

Allegro molto (♩ = 160)

Viola

pp

Piano

sp legato

V-la

P-no

Совершенно противоположное тембрально-характерное впечатление оставляют хроматические опевания восьмыми, наполняющие музыкальное пространство ощущением тревоги.



Таким образом, альт в сочинении Елены Гохман передаёт различные характеры, транслируя противоположные образы жёсткой судьбы и философских размышлений человека. Инструмент в содружестве с роялем успешно преподносит саркастическую сферу и передаёт звукоизобразительные эффекты, но, несмотря на это разнообразие, ведущим остаётся именно представление альта как инструмента-философа.

Одной из самых ярких интерпретаций Сонаты для альта и фортепиано Елены Гохман стало исполнение Анатолия Григорьева и Татьяны Кан. Они представляли это произведение не только в Саратове, но и в Москве на авторском концерте Елены Владимировны в Доме композиторов (Союз композиторов России) в 1991 году накануне вручения автору Государственной премии России.

Собственный опыт исполнения этого произведения мною на авторском концерте Елены Гохман в 2017 году (партия фортепиано — Татьяна Нечаева); концерте, посвящённом музыке саратовских композиторов в 2022 году и, наконец, на очередном юбилейном вечере в 2025 году (партия фортепиано — Эвелина Зорина) позволяет в полной мере оценить воздействие музыки как на слушателя, так и на исполнителя. Несмотря на то, что сложные гармонические соотношения, постоянные смены знаков альтерации и неистовый характер сочинения не допускает ослабления слушательского внимания на протяжении всего выступления, исполнение Сонаты всегда становится ярким и долгожданным событием. Приобщаясь к музыке Елены Владимировны, чувствуешь свою сопричастность к миру волнующих идей, которые не только по-настоящему затрагивают глубины души, но и провоцируют на рефлексию, размышления о вечных вопросах.

Литература

1. Пономарева Е.В. Музыкальные пространства Елены Гохман. Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы. Том XXII: по материалам VII Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «SCIENCEFORUM PAN-ART VII». 20 апреля 2021 года / Редактор-

составитель А.И. Демченко. — Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2021. — С. 261-267

2. Соколов И.Г. По направлению к альтовой сонате // Музыкальная академия. — 2006. — № 3 (698) С. 42-47.

3. Шевцова А.В. Специфика тембрального воплощения образно-эмоциональной сферы альтовой сонаты Дмитрия Шостаковича / PHILHARMONICA. International Music Journal. — 2023. — № 1. DOI: 10.7256/2453 613X.2023.1.39731 EDN: CHZYUD URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=39731

Два послания из восьмидесятых

Этюд первый. Перебои смысла

«Семь эскизов для фортепьяно» Елены Гохман – это загадочный, многослойный текст. В координатах его покровного карнавального пространства, предполагающего свободное перевёртывание «верха» и «низа», оказались и другие, далеко не карнавальные тенденции и приметы.

Ярчайшая из них – идея мифологического путешествия, в *смысловом* отношении более всего соответствующая лосевскому определению мифа как «чудесной личностной истории» [7, 578], а в *структурном* – выведенной К. Леви-Строссом генеральной оппозиции биологического и социального мира [6]. В сочинении Гохман она предстаёт как сопряжение культурного и природного, то есть хорала и монодии. Это отношение открывает целый сонм всевозможностей, поскольку каждый компонент демонстрирует феноменологию оборотничества, поворачиваясь то «лицевой», то «изнаночной» стороной.

Светлейший и чистейший облик хорала возникает в первой части. Параллельное, «ленточное» скольжение аккордов, воодушевлённых воздушными, невесомыми арпеджиато, создаёт волшебную сонорную окраску звуков. Отсутствие даже намёка на функциональные тяготения (преобладают секстаккордовые структуры с мягко примыкающими к ним секундами) привносят первую отсылку к «явному интертексту» [10]. Это музыка К. Дебюсси. Свойственные ей бесчисленные параллельные аккордовые цепочки рождены мышлением сонорными категориями. Данный указатель укрепляет свои позиции в конце пьесы, где, как и в фортепьянных прелюдиях Дебюсси, вводится заключённое в скобки и предварённое многозначительным многоточием название.

Сразу же заметим, что хотя эта тенденция концовочных заголовков распространяется на весь цикл, она вызывает обманчивые ожидания, создавая первую, но далеко не единственную «текстовую аномалию» (М. Раку). В дальнейшем не появится ни малейшей отсылки к музыке Дебюсси. Тем не менее, высокая смысловая функция начального хорала словно оставляет божественную «отметину» на лице лирической героини цикла, обретающей творческий дар свыше. Жизнеобеспечивающая генерация хорала возобновляется в четвёртом номере, где возникает вторая отсылка к «явному интертексту» – на этот раз к творчеству Шопена, через цитирование хорального аккомпанемента его четвёртой фортепианной прелюдии.

Во втором, третьем, пятом и седьмом номерах «выворачивающийся наизнанку» хорал превращается в кластер. Даже если он появляется на мгновение, его молниевидный проблеск узнаётся по яркой вспышке. В самом мощ-

ном разрушительном виде эта тенденция представлена в третьем номере, основанном на исключительно разных видах кластеров как представителей сонористической музыки. По классификации А.Л. Маклыгина, сюда включаются пятна («краткие кластеры»), полосы («соединения в единое целое двух и более однородных линий»), россыпи («мелкоритмическая группа точек») и другие фигуры кластерной природы [9, 394–398].

Жанр монодии в своём продуктивном облике вводится в пронизанный светом грёзы второй номер. Здесь моментально узнаётся интимнейшая гохма-новская интонация, протягивающая тонкую нить от шубертовской песенности к легко узнаваемым песенно-романсовым, вплоть до бардовских, признакам музыки века.

Вероятно, так происходит от того, что композитор желает сделать доступной для восприятия исключительно утончённую субстанцию. Её почти невозможно обрисовать, поскольку бесконечно трудно выразить невыразимое. И всё же это продолжается недолго. Постоянные и учащённые внедрения кластера лишают монодию естественного широкого дыхания. Она начинает ритмически ускоряться, а в кульминации и вовсе свёртывается в формулу.

В четвёртой пьесе монодия восстанавливается. Однако в ситуации единовременного контраста с шопеновским хоральным аккомпанементом ей становится всё более и более тесно и дискомфортно. И наконец, происходит подмена её гибкой пластики единообразной, почти чеканно-пунктирной ритмической фигурой.

Только в шестой пьесе, которая оказывается символическим ответом на первую, хорал и монодия гармонично воссоединяются. Сворачивается чудо, обретающее смысл благодарения Всевышнего за ниспосланный творческий дар. Казалось бы, вот она, истинная и желанная цель, достигнутая в результате сложных перипетий и испытаний! Тем не менее, в мир пиетета и благодарения внезапно вторгается последняя, седьмая часть, которая оборачивается свято-татством, кощунственным антимиром с его бесцеремонно пританцовывающей эпидемией глупости, несообразности и уродства. Хорал превращается в примитивные разложенные аккорды аккомпанеента, а мелодическая линия не попадает в шаг его ритмической сетки. Как же так? Ведь цель мифологического путешествия – осуществляемая через разрушение гармонизация!

С невыразимой печалью выясняется, что концепция цикла не разрешает противоречия, которое относится и к природе (монодия), и к культуре (хорал), и к их взаимодействию. И всё-таки, что произошло?

Попытаемся приблизиться к объяснению причин, подходя к ним с разных сторон, чтобы общая картина обрела доказательную аргументацию. Три этапа процесса индивидуации, заданной в начале мифологической концепции, с огромной долей условности можно соотнести с теми свадьбами, смысл которых откомментирован и в психоаналитических, и в религиозных исследованиях.

В аналитической психологии, кроме спекулятивного понятия «алхимическая свадьба», довольно часто внимание учёных привлекает противоположность полов, «разделённых логическим противоречием, но своим взаимным

притяжением как бы дающим обещание единства и делающим его возможным... Рождающаяся в соединении противоположностей двойственная сущность – Ребис – представляет символ самости. Она означает психическую целостность» [14, 299].

Итак, первая свадьба (в обычном земном значении) предстаёт во втором номере, название которого в переводе на русский означает «Свадебная песнь». Действительно, как уже упоминалось, здесь буквально расцветает царство монодии, которая звучит от лица лирической героини, воплощающей юнговский архетип девы накануне замужества. Поэтому и атрибутика музыкального языка опирается на свойства доверительной, окрылённой, восторженной интонации в моментально узнаваемом индивидуально-стилевом модусе, выработанном композитором ещё со времён оперы «Цветы запоздалые» (1979 год) и даже раньше.

И всё же насколько диссонантно представлено во второй части мужское начало! Пьеса открывается пятикратным повтором острого кластерного пятна. Поначалу оно выполняет роль небольшого вступления, но в дальнейшем бесцеремонно внедряется в основную тему, в фактурных перебросках резко активизируется и в итоге вытесняет её. Возникает и прогрессирует ситуация борьбы, в ходе которой монодия свёртывается и в многократных повторах застывает на одном месте, а кластер настойчиво и жёстко завершает пьесу. Единство оказывается невозможным, а индивидуация – несостоятельной.

Вторая свадьба (в творческом значении) затевается в четвёртом номере. На этот раз в качестве символического «жениха» выступает благородный хорал из четвёртой прелюдии Шопена, а в качестве «невесты» – узнаваемая гошмановская монодия. Тем не менее, их взаимодействие, казалось бы, настроенное на взаимопонимающее согласие, не приводит к искомой целостности.

Только в шестой части (в значении мистического брака человеческой души и Божества) непротиворечиво совмещаются хорал и монодия, поскольку образ Бога в душе героини прорастает в её благодарственном жесте. Монодийные разводы заполняют все слои фактуры, а хорал выступает в роли ствола, обвиваемого ветвями и побегами пышнодревой монодии. Теряя романтическую порывистость, она обретает молитвенно-сдержанный тон.

Вернёмся к обозначенной в начале «текстовой аномалии» как к пусковому сигналу механизма игры. Если уже исходная оппозиция «хорал – монодия» наделяет каждый её компонент противоположными возможностями, то и весь процесс циклообразования, основанный на сшибке полярных состояний, на постоянстве изменений, обретает игровую «пружину». В самом смысле слова «игра», по меткому замечанию М. Эпштейна, лежит «священный трепет и не просто движение, а как бы движение самого движения» [12, 300]. Мерцающий свет игровых акций сюиты настолько многомерен, что может быть соотнесён со всеми категориями игр, предложенными Р. Кайуа в книге «Игры и люди»: *agon*, *alea*, *mimicry* и *ilinx* [4, 54–64].

Тип *agon* (состязание) наполняет второй номер, где в поединке монодии и кластера победу одерживает кластер, то есть мужское начало. Третьим но-

мером режиссирует тип игры *alea*, поскольку происходит отречение героини от собственной воли и ожидание «приговора судьбы». В четвертой части активизируются признаки игры *mimicry*, ибо здесь появляется желание героини играть чью-то роль, пульсируют воображение, стремление к интеграции, непрерывная выдумка.

Наиболее мощно предстаёт тип игры *ilinx*, организующий пятую и седьмую части. Явный интертекст пятой части – песенка умного поросёнка по имени Наф-Наф из широко известного мультфильма по сказке «Три поросёнка». В отличие от своих недалёковидных братьев, он «дом свой строит из камней», и поэтому убеждён, что «всех умней». С уничтожающим сарказмом Елена Гохман переворачивает смысл «положительного намерения» строительства этого прочного дома. Такой обыденный дом явно не для неё, потерявшей свой настоящий отчий дом, который сохранился только в её сердце, и с тех пор словно ставшей бездомной странницей. Опираясь на средства экзистенциальной игры, она акцентирует противоположный полюс – бесчинство и разрушение. Гротескный натиск навязчивой мысли заполняет всё пространство пьесы.

В седьмом номере атрибутика *ilinx* даётся через головокружение, впадение в транс, состояние оглушённости. В бесконечную круговерть попадает буквально всё, вплоть до композиционного решения, сочетающего несочетаемое – признаки рондо и концентрической формы, а в итоге происходит обвал композиции. Образуется тот контекст антифинальности, о котором говорил и который культивировал в своём творчестве А.Г. Шнитке. В причудливом репертуаре игровых позиций интертекстуальные инкрустации начинают перемешиваться, словно маячки, сигнализирующие о присутствии постмодернистского слоя концепции с единственной, но весьма существенной оговоркой. Одним из важнейших постулатов постмодернизма становится «Смерть автора» и в целом подмена понятия «автор» на «скриптор» (пишущий).

В цикле Гохман авторская позиция, напротив, необычайно сильна. Признаки постмодернизма как веяния времени (восьмидесятые годы – расцвет постмодернизма, особенно на Западе) фигурируют в Эскизах не в значении генерального метода, а в качестве многочисленных приёмов текстологического устройства. Одним из компонентов такого устройства является «бриколлаж» (К. Леви-Стросс), то есть «складывание кусочков опыта на манер калейдоскопа, где каждый такой кусочек представляет собой определённый образ-символ, заимствованный из прошлого, но в целом кусочки создают всегда новую картинку» [5, 65], выступая в роли знаков. «Знак допускает и даже требует, чтобы определённый план человеческого был инкорпорирован в эту реальность, то есть знак... кому-то адресован» [6, 126–127].

Первый знак бриколлажного калейдоскопа появляется в третьей части. Здесь, как упоминалось, используется набор многочисленных видов кластера как инобытия хорала. Если в первой части хорал обладал исключительной целостностью, то в третьей действует раздробленная цепочка, цель которой – показать угрозу раздробленности как перспективу возможностей. Адресатом

этой ситуации становится лирическая героиня, с которой стряслось что-то ужасное (название части – Эпизод).

В четвёртом номере взаимодействие хорала и монодии перебивается неоднократно бриколажными вкраплениями регтайма и джазовых гармоний, что меняет общую картинку, поскольку завершение пьесы явно связано с воздействием этих внедрений.

В седьмой номер неоднократно вклиниваются фрагменты (кусочки) тематизма, выражающего неуверенность и растерянность героини. На её пути постоянно возникает ещё один интертекстуальный фрагмент Танца Анитры из григоровского «Пер Гюнта». Он отсекает саму возможность пропуска героини в этот мир, обретая мощь угрожающей и преграждающей силы. Впрочем, и вся дробящаяся, распадающаяся структура седьмой пьесы афиширует деконструкцию, превращая её в лабиринт ризоматического типа, из которого нет выхода.

Крупный циклический разворот Эскизов опирается на ещё один постмодернистский приём – игру смысла и нонсенса.

смысл	нонсенс	смысл	нонсенс	смысл	нонсенс
№ 1, 2	№ 3	№ 4	№ 5	№ 6	№ 7

Из схемы очевидно, что нонсенс постоянно наступает на смысл и в итоге вытесняет его. Внешний мир – «жизнь, как она есть» – оказывается бесконечно чуждым лирической героине и буквально отторгает её.

*Там всё другое – люди, вещи, стены,
И нас никто не знает – мы чужие,
Мы не туда попали... Боже мой!*
А. Ахматова

И наконец, обозначим координаты «тайного интертекста» (М.Раку). По Лосеву, это «развёрнутое магическое имя» [7, 579]. Название всего цикла – эскизы. Каждая часть начинается на букву «Э» (Эпиграф, Эпиталама, Эпизод, Эпистола, Эпиграмма, Эпитафия, Эпилог). В своей книге «Избранные страницы творчества Елены Гохман», завершая анализ «Семи эскизов», А.И. Демченко пишет: «Воспринимая подобные философско-трагические раздумья, невольно вспоминаешь древнее изречение: во многой мудрости много печали» [2, 25].

Продолжим: «...кто умножает познания, умножает скорбь; Суета сует, сказал Екклесиаст, суета сует, – всё суета. И предал я сердце моё тому, чтобы познать мудрость и познать безумие и глупость: узнал, что и это – томление духа; потому что во многой мудрости много печали; и кто умножает познания, умножает скорбь» (Книга Екклесиаста, или проповедника [1 – 2, 17 – 18]).

Как известно, имя сына Давидова начинается на букву «Е», которая в русском языке произносится как «Э». Оно и оказывается развёрнутым магиче-

ским именем. Это указывает на то, что автор «Семи эскизов» одновременно и великий мистификатор, и трагическая фигура, жизнь которой была обречена на одиночество и проходила на пределе, на обломках и руинах чуждого ей реального мира. Жизнь, какой она была когда-то и какой могла бы быть теперь – вот формула мировосприятия Елены Гохман, не вписывающаяся в контекст современности.

Этюд второй. «Рванные» строфы

Для обрисовки сложного диалога поэта и композитора в вокальном цикле Елены Гохман «Последние строфы» на стихи Ф. Тютчева ещё раз обратимся к модели текстологического устройства, предложенной М. Раку и основанной на разграничении «центрального», «явного» и «тайного интертекста» [10].

Создавая свой цикл, Елена Гохман избрала поздние стихотворения Тютчева. Два из них входят в знаменитый денисьевский цикл. Третье – чуть более раннее – интерпретируется так, словно и оно является неотъемлемой частью того же цикла. Уже в таком подходе узнаётся неординарность авторской точки зрения на тютчевские стихи, которые относятся к явному интертексту.

Если охватить общие свойства гохмановского прочтения, то сразу же бросается в глаза очень вольное обращение со стихами. В последних преобладает строгая строфика как своего рода «панцирь», не позволяющий прорваться наружу сильному и напряжённому потоку внутреннего страдания автора.

Для самого поэта фактор сдерживания имел принципиальное и специально оговариваемое значение. Вот что он писал по этому поводу: «... вы знаете, как я всегда гнушался этими мнимо-поэтическими профанациями внутреннего чувства, этого постыдного выставления напоказ своих язв сердечных..., Боже мой, Боже мой! да что общего между стихами, прозой, литературой, целым внешним миром и тем... страшным, невыразимо невыносимым, что у меня в эту самую минуту на душе происходит...» [11, с. 448–449].

Для иллюстрации нарушения тютчевского условия приведём оригинал стиха и его интерпретацию композитором во втором романсе цикла. У Тютчева стихи не имеют названия. Гохман даёт им заголовок «Ночная звезда».

Тютчев

*Ещё томлюсь тоской желаний,
Ещё стремлюсь к тебе душой –
И в сумраке воспоминаний
Ещё ловлю я образ твой...
Твой милый образ, незабвенный,
Он предо мной везде, всегда,
Недостижимый, неизменный,
Как ночью на небе звезда...*

Гохман

*Ещё томлюсь тоской желаний,
Ещё стремлюсь к тебе душой
и в сумраке воспоминаний
ещё ловлю я образ твой,
образ твой, образ твой.
Твой милый, милый образ,
он предо мной, образ милый,
он предо мной,
твой образ незабвенный,
везде, всегда он предо мной, предо мной.
Твой милый образ, он предо мною,
Он предо мной везде, всегда,
недостижимый, неизменный,
как ночью на небе звезда.
Как ночью на небе звезда,
как ночью на небе звезда.*

Строгий тютчевский тон Гохман выдерживает в четырёх начальных строках. Дальше всё кардинально меняется. Обилие дополнительных повторов, выключение, а затем возвращение отдельных слов драматизируют высказывание, превращая его в раскалённый поток, готовый затопить всё, что встречается на пути.

Так в тютчевскую сдержанность врывается страстное волнение, подобное заклинанию, рождённое стремлением во что бы то ни стало не просто «ловить образ твой», но вернуть, и не образ, а живого человека. Речь сбивается, запутывается, из мужской она в центральном тексте превращается в женскую с её неостановимой стихийностью. Соответственно расширяется интонационное поле, снабжённое однонаправленными широкими скачками (септима → кварта, секста → кварта), воспринимающимися как магические процедуры по возвращению к жизни умершей женщины.

В явном тютчевском интертексте два семантических центра стиха «я» и «ты» действуют исключительно в одном типе отношений между ними. Эта разлука, связанная с постепенным удалением «ты» от «я». В двух первых строках дистанция между ними ещё небольшая. Затем, когда «ты» превращается в «образ твой», она увеличивается и, наконец, становится недостижимой в последней строке, где «образ твой» трансформируется в «звезду».

Однако в центральном тексте интонационная напряжённость провоцирует потрясение всего существа. Пространство, координируемое соотношением «низ – верх», искривляется, в нём всё обретает вектор, разворачивается вдоль, линией магнитного притяжения – то есть верх стремится вернуться вниз, уменьшить дистанцию между «ты» и «я».

Особенно это чувствуется в репризном разделе трёхчастной формы центрального текста. На словах «как ночью на небе звезда» преобладает ровное псалмодирование, инкрустируемое небольшим восходящим скачком и возвращённое на первоначальные позиции.

Поэтому выделяется не тютчевская дистанционная установка, а тенденция возвращения «женской» души в прежние, привычные и любимые земные координаты. Гибкость смены позиций женского высказывания поразительна, на редкость тонка и изменчива.

Обратимся к явному интертексту первого романса, где, разумеется, композитор меняет тютчевский заголовок «Последняя любовь» на свой – «Прощальный свет». Стихотворение Тютчева выражает двоящееся понимание любви, которая есть «и блаженство и безнадежность». В явном интертексте возникают оппозиции «индивидуализм – смирение», «страсть – покорность неизбежному». В ритмической структуре стиха исследователь С.Н.Бройман находит сочетание двух разных основ. Это четырёхстопный ямб как атрибут силлабо-тонической системы и дольник – принадлежность архаического фольклорного жанра заклинания [1, 162–163].

Отсюда проистекает комплементарность разных жанровых установок – элегии и заклинания. Автор отмечает: «1–2 строки каждой строфы – элегические, 3–4 – заклинательные. Субъект элегии – «мы», субъект заклинания не имеет выраженных форм лица – он безличен» [1, 163]. В итоге взаимодействия двух жанровых знаков у Тютчева в последней строфе осуществляется их синтез.

Центральный текст Елены Гохман обнаруживает интереснейшую тенденцию. Казалось бы, жанровая модуляция от элегии к заклинанию соответствует той позиции автора, которая обнаружилась во втором романсе. Однако во всей первой строфе преобладают нежные элегические краски, крещендирующие в 3–4 строках, где Тютчев вводит заклинательные приметы. Более того, мягкая, стелющаяся интонация, бережно опевающая долгие звуки, является отсылкой к той самой сокровенной авторской интонации, которая «на крыльях» шубертовской песни осуществляет «полёт» к русскому романсу XIX–XX веков.

Во второй строфе эта тенденция укрупняется, поскольку динамика и диапазон распева увеличиваются. Гласные звуки расширяют звуковысотную шкалу, что усиливает ощущение действенности любовного чувства.

Третья строфа подхватывает устоявшуюся тенденцию, но со слов «О ты, последняя любовь!» всё меняется, ритмика нервно дробится, активизируется речитация, а при дополнительных повторах фразы «О ты, последняя любовь!» включается, наконец, стихия заклинательности. Там, где у Тютчева происходит разделение элегических и заклинательных примет, у Гохман преобладает элегический тон. Там, где происходит их синтез, у Гохман на первый план проступает заклинательность. Она, как сомнамбула, скользит по поверхности тютчевского стиха, упорно прочерчивая свою линию.

При последнем дополнительном повторе фразы «О ты, последняя любовь!» и её обрыве в конце акцент переносится на боль, открывающую саму

сущность любви и нежелание расстаться с нею. Ещё активнее дробится ритмика, речитация обретает отчаянный характер, неоднократно включается риторическая фигура креста, усиливается тонально-гармоническая неустойчивость, уводящая из до-диез минора в сферу бемольных тоналностей. Стихия заклинательности взрывает окончание цен трального текста. И только в коде, звучащей без слов, наследуя начало романса, героиня словно окольцовывает, обнимает, замыкает в себе любимого, который в жизни так и не дал ей брачного кольца. Теперь это кольцо обретает символическое выражение.

Третий романс, где вместо тютчевского заголовка «Накануне годовщины 4 августа 1864 года» появляется название «Последний отблеск», предстаёт в центральном тексте без завершающей строфы.

Явный интертекст, как показывает Ю.М.Лотман, основан на двух семантических центрах – «я» и «ты» – с двумя версиями взаимодействия: «разлука («завтра день молитвы и печали») или свидание («ты видишь ли меня?»)» [8, с.180]. Исследователь фиксирует постепённое расширение пространства, идущее от строфы к строфе: от земного (первая строфа) через космическое (вторая строфа) к универсуму уже без пространственных координат (третья строфа) [8, 180].

В центральном тексте перечёркивается тютчевский пятистопный ямб. После сдержанного начала со слов «Друг мой» начинается «гохманиада» – своего рода ворожба, повторяемая четыре раза.

1. «Друг мой» – интонация нисходящей квинты, направленная не снизу вверх, а сверху вниз (перевоплощение мужской реплики в женскую, ниспадающую).

2. «Друг мой милый, видишь ли меня?» – вновь осуществляется спуск с неба (верх) на землю (низ) через длительное последовательное нисхождение.

3. «Друг мой милый, видишь ли меня?» – усиливается настойчивость повтора включением восходящей септимы, которая, впрочем, завершается нисходящим (слабым) секундовым окончанием.

4. «Друг мой милый, видишь ли меня?» – появляется распев в узком диапазоне, основанный на заморожённом повторе одной интонации.

Во второй строфе аналогичный четырёхступенчатый повтор совпадает с фразой «Вот тот мир, где жили мы с тобою», а последняя строка «Ангел мой, ты видишь ли меня?», несомненно, переходит от «я» к «ты». Распев здесь приобретает более широкий размах. В конце активизируется зигзагообразность скачков, фиксирующих тревогу и напряжение «ангела», подающего сигналы о том, что он не только видит, но волнуется в желании поменять координаты своего пребывания и надеется на это, поскольку строфа заканчивается не в ля миноре, а в одноимённом ля мажоре.

Ангел должен сегодня сжалиться

И помочь перейти черту.

В.Полозкова

Поэтому исключение последней строфы из центрального текста, где у Тютчева «звучит вопрос, на который не может быть дано ответа» [8, с.187], становится закономерным, поскольку для Гохман «отказ от надежды на гармонию» [8, с.188] неприемлем. Вместо третьей строфы появляется эпилог, которому не нужны слова. Это вокализ, тематизм которого заимствован из начала и особенно коды первого романса. Основанный на волшебной гохмановской интонации, он звучит как утешение. Поэтому в бессловесный эпилог подключаются жанровые знаки колыбельной, то есть женской самоотдачи через несказанную жалость к слабостям, боли и страданию любимого. «Нет совершенных, нет вполне защищённых, и любовь не только находит эти слабости, но и сама ищет их, нуждается в них, чтобы быть вполне любовью, чтобы жалеть, чтобы преизбыточествовать в давании и самоотдаче», – пишет М.Эпштейн в своём замечательном исследовании «Sola amore» [13, с.53], приводя проникновенную строку из стихов У. Йейтса: «Несказанная жалость спрятана в сердце любви».

К тому же в цикле вместе с эпилогом появляется второе кольцо, очерчивающее уже пространство всего произведения со своеобразным ёе смысл недодачи и даже упрёка, то это большое кольцо от самой любящей связывает «ты» и «я» воедино и навсегда уже вне временны х координат, на просторах вечности. Абрис кольца демонстрирует и тональный план цикла: первая часть – cis-moll, вто-рая часть – e-moll, третья часть – a-moll, четвёртая часть – cis-moll. И это – вновь усилие женской природы, поскольку «русские слова «окружение», ... «глажение», «скольжение» своим выразительным звучанием как бы вбирают в себя женское» [13, с.226].

*Закольцованы, как в цепочке
И, как звенья, литы и жёстки,
Мы столкнёмся в конечной точке.
На решающем перекрёстке.*

В.Полозкова

В центральном тексте обнаруживаются многочисленные отступления от первоисточника, то есть «явного интертекста», квалифицированные М.Раку как «текстовые аномалии». Следовательно, анализ интертекстуальных отсылок требует обнаружения «тайного интертекста», в значении которого могут выступать несколько произведений [10].

Одним из скрепляющих элементов центрального текста оказывается всепроникающая остигнательность фортепианного сопровождения. Появляется особый хронотоп – образ дороги, отсылающий вместе с интонационными вкраплениями к шубертовской теме пути, на котором встречаются испытания, преодоление коих открывает тайну приобщения к вечной, неумирающей любви.

Вторая координата «тайного интертекста» – это цикл романсов ор. 73 Чайковского. Соприкосновение последних романсов Чайковского и Гохман обнаруживается в общем тональном решении (ля минор), но главное – во

вплетении основных звуков вокальной партии романса Чайковского «Снова, как прежде, один» в оstinatное сопровождение романса Гохман «Последний отблеск». Кроме того, интонационное включение из романса Чайковского в вокальную партию романса Гохман происходит при обращении к другу. У Чайковского на словах «Друг, помолись за меня» звучит ключевая интонация произведения (до – си – ля – до – си – ля – до). У Гохман – несколько более отдалённая, но узнаваемая и отсылаемая к Чайковскому интонация (ре – до – си – до – ре – до – си – до – до) возникает на словах «Ангел мой, ты видишь ли меня?». И, наконец, в обоих романсах два предложения демонстрируют нарастающий динамический уровень звучания. Правда, у Чайковского напряжение охватывает второе предложение, а у Гохман начинается в первом, но неизмеримо возрастает во втором.

Все эти ремарки усугубляются ещё одним обстоятельством. Ю.М.Лотман подчёркивал парадигматическое значение в стихотворениях Тютчева оппозиции «верх – низ» при направлении движения снизу вверх как «перемещении из области сжатых границ в сферу их расширения» [8, с. 189–191]. Эту тенденцию уловил в одном из своих поздних стихов Александр Кушнер.

*Всё кажется, что Тютчев расплатился
За нас своим страданьем и тоской –
И вот к плечу, как лист ольхи, прибился
Его листок со строчкой стиховой.
Всё кажется, что мы чуть-чуть умнее
Его, благодаря его беде,
Его тоске смертельной и затее
Жить на два дома: здесь и на звезде.*

В центральном тексте между «низом» и «верхом» отношения осложняются: «я» находится внизу, «ты» вверху, однако «ты» превращается в «мы», поскольку женское прочтение стиха подразумевает включение в «ты» не только тютчевской героини (Елены Денисьевой), но и автора центрального текста – Елены Гохман. Здесь они действуют в полном соответствии, создавая ощущение, что речь идёт не о «ты», а от этого трепетного, нежного и жалеющего «мы», которое испытывает стремление спуститься вниз, чтобы соединиться со страдающим «я» и утешить его. И опять-таки, в центральном тексте Е.Гохман избирает особый тембр, о котором пишет А.И.Демченко: «... сугубо лирический тенор, причём желательно, чтобы в исполнении он приближался к полуфальцетному или так называемому микрофонному пению» [3, с. 187–188].

Столь редкий и очень любимый Еленой Гохман тембр скорее всего становится медиатором между «низом» и «верхом», приглушающим слишком сильное переживание сдвоенного «ты» и превращающим его повышенную экспрессию в заморожённое, сомнамбулическое высказывание, прячущее всю боль и напряжение глубоко внутрь и омывающее его волнами утешения, тихо-

го и скорбного сострадания. Этот невероятный единовременный контраст го-хмановской души, противопоставленной самой себе – едва ли не самое удивительное открытие вокального цикла композитора, показывающее истинную бездонность её внутреннего мира и мировосприятия в целом.

С каждым приближением к творчеству Елены Гохман в нём оказываются залежи таких сокровищ, которые вызывают к их обнаружению и опознанию пучка смыслов, таящихся в них. Поэтому продолжение их поисков становится не только объективно правомерным, но и неизбежным, поскольку хотя бы однажды прикоснувшись к этой музыке, уже невозможно оторваться от тех глубоких «образов-омутов», которые там пребывают навеки.

Литература

1. Бройман С.Н. Русская лирика I – начала века в свете исторической поэтики. Субъективно-образная структура. – М., 1997. – 310 с.
2. Демченко А.И. Избранные страницы творчества Елены Гохман. – Саратов, 2010. – 83 с.
3. Демченко А.И. О вокальной музыке Елены Гохман // Елена Гохман. Вокальные циклы. – М., 2010. – 193 с.
4. Кайуа Р. Игры и люди. Статьи и эссе по социологии культуры. – М., 2007. – 362 с.
5. Козолупенко Д.П. Миф на гранях культуры. – М., 2005. – 210 с.
6. Леви-Стросс К. Неприрученная мысль // Первобытное мышление. – М., 1994. – 384 с.
7. Лосев А.Ф. Диалектика мифа // Из ранних произведений. – М., 1990. – 655 с.
8. Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. – СПб., 1996. – 848 с.
9. Маклыгин А.Л. Глава 11 – сонористика (разделы 1–8) // Теория современной композиции: Учебное пособие. – М., 2005. – 624 с.
10. Раку М. «Пиковая дама» братьев Чайковских: опыт интертекстуального анализа // Музыкальная академия, 1998, № 2, с. 9 – 21.
11. Тютчев Ф. Стихотворения. Письма. – М., 1957. – 626 с.
12. Эпштейн М. Игра в жизни и искусстве // Парадоксы новизны. – 414 с.
13. Эпштейн М. Solo amore. Любовь в пяти измерениях. – М., 2011. – 490 с.
14. Юнг К.Г. Aion. – М., 1997. – 330 с.

Таинства «Семи эскизов»

Семь дней недели, семь цветов радуги, семь нот... Число семь практически во всех древних культурах наполнено мистическим смыслом. Так, в шумеро-семитской традиции просматривалась связь между семью божествами и планетами солнечной системы, а в верованиях древних египтян семерка являлась символом вечной жизни и творения. В античном мире священное число семь служило атрибутом солнечных богов и символом небесной гармонии. В скандинавских легендах и сказаниях народов славянской традиции, в культурном наследии Китая и Японии, ритуалах индейцев и в древних персидских обрядах семерке придавалось сакральное значение. Особый смысл семи характерен для буддизма, индуизма и ислама.

Число семь пронизывает Библию: от семи дней Сотворения Мира через многочисленные семикратные повторения тех или иных явлений в библейских историях к символизму семерки в иудейских и христианских обрядах и ритуальных предметах. «...Как обстоит дело с магическим числом 7? Что можно сказать о 7 чудесах света, о 7 морях, о 7 смертных грехах, о 7 дочерях Атланта – Плеядах, о 7 возрастах человека, 7 уровнях ада, 7 основных цветах, 7 тонах музыкальной шкалы или о 7 днях недели? Что можно сказать о семизначной оценочной шкале, о 7 категориях абсолютной оценки, о 7 объектах в объеме внимания и о 7 единицах в объеме непосредственной памяти? Вероятно, за всеми этими семерками скрывается нечто очень важное и глубокое, призывающее нас открыть его тайну» [4, с. 96].

Какая тайна скрыта в «Семи эскизах для фортепиано» Елены Гохман? Авторские названия с начальным «эпи-», ненавязчиво появляющиеся после каждой из пьес, только усиливают ощущение загадочности. «Опираясь на эту лексикографическую канву, автор, подобно исследователю-психологу, тщательно анализирует, из чего соткан “герой нашего времени”. И приходит к выводу, что он очень разный, многоликий» [1, с. 42]. Почему именно семь эскизов рисуют портрет современника? В поисках возможного варианта ответа обратимся к одной из старейших и лучших в мире книг по психологии – Каббале, учению, которое позволяет человеку понять и изменить себя.

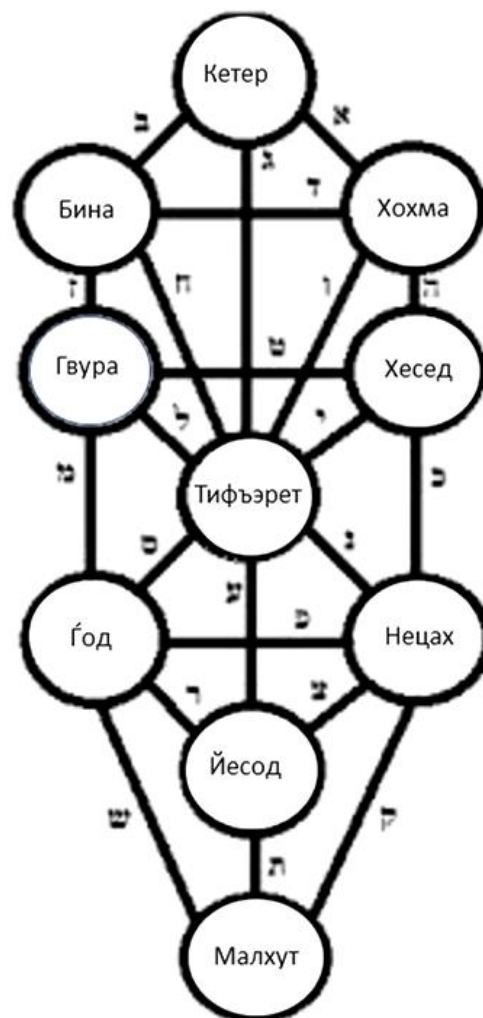
По мнению каббалистов, слово «семь» – «шева» (ивр.) происходит от того же корня, что и слово «швуа» – «клятва»: семерка символизирует ответственность человека за свои поступки, его духовность. Каббала – древнее мистическое учение, зародившееся в иудаизме и распространившееся далеко за его пределами – выделяет семь личностных качеств («сфирот»), изначально присущих каждому человеку. Сбалансированность сфирот является обяза-

тельным условием построения гармоничного Древа Жизни – универсальной матрицы мироздания и одновременно модели человека. Многочисленные кабалистические школы и направления вносили свои коррективы в схему Древа Жизни, однако его структура и концепция практически не изменились.

Центральной категорией Древа Жизни является «сфера» (множественное число – «сфирот») – уровень проявления божественного в мире или определенное качество в духовной структуре человека. Существуют различные учения, проводящие параллели между сфирот и этапами Сотворения Мира, библейскими персонажами, планетами, стихиями, камнями, цветами радуги, органами человека, чакрами. Воспользуемся исключительно психологическими характеристиками сфирот, развивая и гармонизируя которые, личность выстраивает свой микро- и макромир.

Древо Жизни состоит из десяти сфирот.

Древо Жизни²



Три верхние относятся к ипостаси божественного и отделены от семи нижних, характеризующих внутренний мир человека. Как луч света, проходя

² Написание понятий и имён передаёт, по возможности, их произношение в иврите. Знак ģ читается, как английский h.

сквозь призму, расцветивается палитрой радуги, так высший свет расщепляется в человеке на семь душевных качеств. Для их совершенствования, что предполагает психологическую работу над собой, существует, в соответствии с Каббалой, период из семи недель в годовом цикле обрядов и праздников.

Древо поделено на правую–левую стороны и центр:

правая сторона – мужское начало, активное, творящее, распространяющее свое влияние, направленное вовне;

левая сторона – женское начало, ограничивающее, критикующее, направленное вовнутрь;

центральная линия – их сочетание, баланс, гармония.

Верхние сфирот³:

Кетер – внешняя сила, желание создать;

Хохма – озарение, творческая идея;

Бина – расширение знания, рациональное объяснение творческой идеи.

Семь центральных сфирот соответствуют психологическим характеристикам личности.

1. Хесед (ивр. «милосердие»). «Это не только сефира милосердия и любви... это также момент экспансии божественной субстанции, которая распространяется бесконечно» [3, с. 247]. Центральным понятием сферы является любовь – первозданная, абсолютная, совершенная. Человека характеризует безграничное и бескорыстное желание дарить от чистого сердца, изначальное намерение распространять добро.

2. Гвура (ивр. «героизм», «сила»). «...Сефира зла и страха... и все направления женственности – от Гевуры» [3, с. 426]. Центральным понятием сферы является закон – умение обозначить границы и ввести чувства в рамки, владение собой. В данной сфере прослеживается противоположная Хеседу тенденция – критическое начало, призванное остановить неконтролируемую энергию распространения. Мыслитель XVI века Маѓараль из Праги объяснял идею ограничения эмоций по аналогии с изготовлением какого-либо предмета: каждый первичный материал (каменная глыба, например) изначально стремится к бесконечности, только удары молотка способны ограничить, определить, что именно будет изготовлено. Так и человеку требуется «духовный молоток», чтобы успешнее планировать, больше успевать, регламентировать свою деятельность. Понимание рамок – прав и возможностей – способствует умению их отстаивать.

3. Тифъэрет (ивр. «красота», «великолепие»). «Сефира красоты и гармонии... Это – Гармония Правила и Свободы» [3, с. 426]. Центральным понятием сферы является правда – душевное здоровье, баланс между отдачей и границами, между материальным и духовным. В эту сферу спускаются векторы из Хеседа и Гвуры, символизируя продолжение диалога между ними без

³ В основу описания сфирот положены лекции А.Берга, А.Эйтана, Й.-Л.Нахамсона, А.Гендлера.

нейтрализации их основных качеств. Действительность разнообразна и многогранна, а правда обязана выдержать испытание многообразием. Человек должен принять себя, научиться жить со своими внутренними противоречиями, не нейтрализуя их, но старательно нивелируя их крайние проявления. Сбалансированность данной сферы выражается в мирном сосуществовании контрастных начал, гармонии между ними.

Последующие сфирот символизируют дальнейшее развитие личности, осознавшей существование противоположностей, достигшей гармонии между ними.

4. Нецах (ивр. «вечность», «победа»). «...Сефира Прочности, Стойкости, постоянного Терпения. Нас ожидает Испытание. Однако другие толкователи утверждают, что это Победа» [3, с. 663]. Центральное понятие сферы – победа – символизирует подъем на другой уровень, стремление личности вырваться из рутины. Для успешного достижения цели, по Каббале, человеку необходимы два условия. Первое – постоянство, непрекращающееся поступательное движение, терпение и уверенность в себе. Второе, не менее важное условие успеха – наличие антагониста, создающего сопротивление, того внутреннего голоса, который сомневается: а сможешь ли? Только через преодоление физических или духовных ограничений возможен прорыв, особая мощь, выводящая за пределы доступного к достижению победы.

5. Год (ивр. «слава»). Сфира «великолепия, величия и славы» [3, с. 690]. Год – это мгновение, «когда раскрывается вечность... Унизься и возвысишься» [3, с. 690]. Центральными понятиями сферы являются благодарение и скромность. Человеку необходимо осознавать свое место в жизни, в социуме, укреплять свою самооценку путем внутренней работы, быть благодарным за то, что ему дано в жизни. Скромность порождает внутреннюю гармонию, основанную на уважении, а не на потребности что-либо доказывать и возвышаться за счет других.

6. Йесод (ивр. «основа»). «Йесод – это капля, вытекающая из стрелы, чтобы произвести дерево и плод, это душа мира, ибо есть мгновение, когда мужская сила, производя на свет, соединяет между собой все состояния бытия» [3, с. 733]. Йесод – сфира, центральным понятием которой является перерождение, существенная трансформация личности до основания, до мелочей. Основа скрыта от глаз, как фундамент дома или основание дерева, но она оказывает истинное влияние, тихое и глубокое, прорывающееся в сердце и изменяющее жизнь человека. Каждое творческое начинание, рождение нового происходит в тайне, чтобы сохранить его от проявлений внешнего мира – передача духовного наследия должна быть дискретной. Пришло время для гармонизации всех душевных сил, соединения идеалов с действительностью, воплощения мечтаний и перевода их вовне. Йесод – драматическая сфира, в которой ключи от всего Древа: своеобразие всех сфирот концентрируется здесь, чтобы после трансформации продолжить свое движение вниз, в реальный мир, в Малхут. Нестыковки, несоответствия, ошибки в предыдущих сфирот, отсут-

ствие баланса между ними на стадии перехода могут привести к неожиданным результатам.

Завершающий посыл.

7. Малхут (ивр. «царство»). «Царствие этой земли во всей своей озаряющей простоте» [3, с. 630]. Малхут – конечный адрес: целостная личность, как следствие всего предыдущего развития, выходит вовне, в мир, чтобы реализовать свой потенциал. Если энергия света, проходя через все уровни, остается чистой и гармоничной, то человека отличает самоуважение, благородство, гармония. Отсутствие баланса между сфирот приводит к ущербным результатам. Каббалисты сравнивают Малхут с зеркалом, в котором отражаются все качества человека. Малхут – та селективная действительность, которую человек себе выстраивает в результате внутренней работы.

Попытаемся представить Древо Жизни нашего современника путем проекции каббалистических семи сфирот на пьесы цикла «Семь эскизов для фортепиано» Е. В. Гохман.

Пьеса № 1 (Эпиграф) – Хесед.

Первый эскиз создает образ первозданного света, чистоты и духовности. Завуалированность тональных признаков и метрической основы, эффект перебора струн и хоральность фактуры усиливают вневременной характер музыки.

Пьеса № 2 (Эпиталама) – Гвура.

В звучащей тишине после первой пьесы пять жестких аккордов («удары молотка») громко и уверенно провозглашают наличие «границы». Им противостоит нежная, красивая мелодия, по стилистике приближенная к эстрадной песне. Развиваясь, она становится более страстной, динамичной, захватывает высокий регистр. Начальные резкие аккорды в сопоставлениях с мелодией постепенно теряют свою силу: ослабляется их динамика, они перемещаются в высокий регистр, превращаясь в квинты. Происходит борьба в душе человека между страстью и попыткой установить границы. Именно в способности совладать с неконтролируемым потоком эмоций и проявляется, по мнению древних каббалистов, сила. Герой слаб, силы воли оказалось недостаточно – он терпит поражение в борьбе с самим собой. Прозрачное звучание квинт в конце пьесы воспринимается как слабое напоминание о намерении ввести чувства в рамки.

Пьеса № 3 (Эпизод) – Тифъэрет.

Осознание собственной слабости, неспособности справиться с внутренними страстями порождает в человеке страх потери контроля, что компенсируется выходом отрицательных эмоций: грубостью, утрированной наглостью, гипертрофированным самомнением, пренебрежением к иным чувствам или людям. Пьеса открывается стремительным взлетом от одного звука к двум резким аккордам – выплескивается наружу затаенный гнев. Аккорды, перекликающиеся с началом второй пьесы, но более мощные по структуре и динамике, приобретают негативную окраску. По контрасту с ними возникает образ, напоминающий неземную лирику первой пьесы, но тоже претерпевший изменения: «вневременные» аккорды с переборами звучат ослаблено в низком ре-

гистре и дважды блокируются короткими форшлаговыми мотивами-бросками. Третье проведение, более развернутое, в хоральных аккордах которого прослушивается щемящий напев, грубо сметается агрессивной силой.

Третья пьеса цикла (по аналогии с Древом жизни – Тифъэрет) включает в себя образные сферы двух первых пьес цикла в их контрастности и противоречивости – таков внутренний мир человека, такова правда жизни. Однако центр, призванный объединять различные психологические качества в мирном сосуществовании, демонстрирует картину, полную прямых столкновений, в результате которых ограничивающее начало (Гвура) блокирует развитие и распространение более созерцательного начала (Хесед), приводя к его сжатию, свертыванию. Энергии объединения, заключенной в данной сфере, оказалось недостаточно для гармоничного сосуществования противоположностей.

Пьеса № 4 (Эпистола) – Нецах.

Не достигнув равновесия контрастных качеств, не сумев принять и сбалансировать их, герой обращается к вечным ценностям (Нецах – «вечность»): начало четвертой пьесы вызывает ассоциации с прелюдией ми минор Шопена. Человек пытается выйти на более высокий уровень путем упорного целенаправленного движения к цели – размеренная пульсация аккордов, на фоне которой развивается гибкая нежная мелодия, на короткое время создает ощущение стабильности. Однако «сползающие» аккорды теряют устойчивость, а их ритмическая равномерность нарушается коротким синкопированным фрагментом в джазовом стиле. Так появляется образ-антагонист, внутренний голос, провоцирующий, дразнящий, призванный стимулировать развитие. И действительно, возвратившись, мелодия обретает лирическую наполненность и страстность, но на кульминации вновь напоминает о себе джазовый мотив, более развернутый, активный. После такого динамичного вторжения антагониста возврат к основной теме требует определенных усилий, от мелодии остается лишь одна интонация, которая, повторяясь, угасает. Сил для прорыва вверх оказалось недостаточно, внутренний голос лишь ослабил инициативу.

Пьеса № 5 (Эпиграмма) – Ѓод

Человек не в состоянии управлять своими эмоциями, сбалансировать их. Раздираемый противоречиями, он предпринял попытку выйти на другой уровень и вновь потерпел неудачу. Пришло время осознать свое место в социуме, научиться принимать себя и быть благодарным за то, что дано. Недоразвитие этих качеств приводит к взвинчиванию Эго: человек начинает ощущать себя центром мироздания («Нам не страшен серый волк»), оскорблять, обвинять всех в своих неудачах, самоутверждаться за счет унижения окружающих. Пятая пьеса напоминает inferнальный галоп. Атмосфера эпатажа и гротеска создается стремительным потоком, из которого выныривают на поверхность то интонации детской песенки, обретающие угрожающий характер, то агрессивные форшлаговые броски, перекликающиеся с блокирующим мотивом из третьей пьесы.

Пьеса № 6 – (Эпитафия) – Йесод

После разгула Эго наступает прозрение, спадает маска и человек остается наедине с собой, со своими тяжелыми раздумьями. Символично, что пьеса, соответствующая сфере Йесод (основа), начинается с основ – восходящего звукоряда. Семь звуков, окрашенных суровостью фригийского лада, аскетично повисают в пространстве... Второе их проведение приводит к октавному повторению начального звука, который выливается в пронзительную по глубине исповедь героя. Речитативность мелодии, фактура, проникнутая имитациями, лишь усиливают ощущение трагического диалога с самим собой.

Энергии жизни в сфере Йесод оказывается недостаточно, чтобы сбалансировать все противоречия человеческой природы, и, как следствие, наблюдается уход в себя, депрессия, внутренняя смерть. «...В самый последний момент, когда жизнь – поверхность на поверхности – уже покрыта налетом опыта, ты знаешь всё: тайну, мощь и славу, знаешь, зачем родился, почему умираешь и как по-другому всё могло сложиться. Ты мудр. Но высшая мудрость в этот момент заключается в том, чтобы знать, что ты узнал слишком поздно. Понимаешь всё, когда уже нечего понимать» [3, с. 739].

Пьеса № 7 (Эпилог) – Малхут.

«Бог, чтобы выдуть мир, как выдувают стеклянную колбу, должен был сжаться, чтобы вдохнуть, а затем с протяжным и светящимся свистом явить десять сефирот... Но свечения сефирот необходимо собрать в ёмкости, способные выдержать их блеск. Сосуды, предназначенные для хранения высших сефирот – Кетер, Хохмы и Бины, – противостояли их сиянию, но в случае с низшими сефирот – Хесед, Ход, Нецах, Йесод – свет и вздох вырвались сразу и с огромной силой, сосуды разбились. Осколки света разлетелись по Вселенной, из них родилась грубая материя» [3, с. 252]. «Грубая материя» внешнего мира в седьмой пьесе представлена энергичным, стремительным токкатно-джазовым потоком. Ритмические перебои в сочетании с быстрым темпом создают ощущение суетливости и спешки (спешка, по мнению каббалистов, порождается неуверенностью в себе). «Не чувствовать себя и свои реальные потребности, потому что нет времени! Не чувствовать присутствие Творца и Его любовь, потому что работать надо! И быстро, и много!.. Хотя над чем угодно...» [2, с. 181]. Малхут становится кривым зеркалом Древа Жизни: вместо отражения личности в полноте всех ее качеств – сфирот, на первый план выводятся неразрешенные противоречия сферы Тифъэрет, трансформированные под влиянием урбанизированной действительности (резкие синкопированные аккорды и вкрапления призрачной хоральной темы). Конфликт между желанием распространять добро и ограничивающими рамками, между сердцем и умом, чувствами и логикой на данном этапе неразрешим. И всё же наш герой, ищущий и сомневающийся, слабый и противоречивый, несет в себе сферу милосердия в надежде открыть миру ее первозданный свет. «Теперь я знаю, что собой представляет Закон Царства, в котором нашла убежище Мудрость, двигаясь ощупью, чтобы обрести утраченную ясность ума. Истина Малхут –

единственная истина, сверкающая в ночи сефирот, и так есть потому, что Мудрость замечает в Малхут, что она обнажена, и открывает, что первая тайна – это не существовать или существовать всего мгновение, которое является последним» [3, с. 739].

Драматургия цикла «Семь эскизов для фортепиано» Е. В. Гохман по аналогии со структурой каббалистического Древа Жизни:

Функция	Сфира	«Семь эскизов»
Основная эмоция пространства	Хесед – милосердие, свет, добро	Эпиграф – свет, добро
Первичная эмоция ограничения	Гвура – сила, закон, ограничение	Эпиталама – ограничение не достигнуто
Первичная эмоция равновесия	Тифъзрет – красота, уравнивание контрастов, гармония	Эпизод – столкновение образов распространения и ограничения, равновесие не достигнуто
Вторичная эмоция пространства	Нецах – вечность, победа	Эпистола – победа не достигнута
Вторичная эмоция ограничения	Год – благодарение, принятие	Эпиграмма – эпатаж, гротеск, обвинение
Вторичная эмоция равновесия	Йесод – основа, творчество, перерождение	Эпитафия – депрессия, духовная смерть
Эмоциональный сосуд действия	Малхут – царство, зеркало	Эпилог – мегаполис, кривое зеркало

Обращение к каббалистической теории Древа Жизни позволяет выстроить одну из возможных концепций цикла «Семь эскизов для фортепиано», понять его внутреннюю логику, связать воедино многочисленные контрастные образы. «Герой нашего времени» пришел в этот мир, чтобы распространять свет и добро, изначально присущие ему (первая пьеса – Эпиграф – наиболее цельная, выдержанная в едином настроении). Остальные сфирот – душевные качества нашего современника – недостаточно развиты, поэтому, первое же испытание – самодисциплиной – человек не выдерживает (Эпиталама). Эпизод становится драматургическим центром цикла, отражающим предельное обострение конфликта: вместо принятия контрастных начал и их гармоничного сосуществования, источники распространения блокируются силами ограничения. Эпистола и Эпиграмма – два послания: первое – вверх, в вечность, надежда на прорыв, второе – вниз, с высоты своего Эго, гротескная гримаса безысходности. Эпитафия – последнее послание самому себе, трагедия осмысления. Эпилог – своеобразное отражение конфликта в кривом зеркале и его проекция во внешний мир.

Древо Жизни нашего современника несовершенно и негармонично: сфирот не выдерживают испытания светом и растрескиваются. «Растрескива-

ние сосудов – это серьёзная катастрофа. Нет ничего менее пригодного для жизни, чем неудавшийся мир» [3, с. 252].

Литература

1. Демченко А. Избранные страницы творчества Елены Гохман. – Саратов: Аквариус, 2010. – 84 с.
2. Свирский Е. Путь Дерева Жизни. Серия «Тора и психология». Т.2. – Й-м: Дварим, 5780 (2020). – 420 с.
3. Эко У. Маятник Фуко. – К.: «Фита», 1995. – 752 с.
4. Miller, George A. The Magical Number Seven, Plus or Minus Two// The Psychological Review, 1956, vol. 63, pp. 81 – 97.

«Семь эскизов» для фортепиано Е.Гохман: загадка автора

Один из характерных приёмов современной художественной прозы – кодирование текста произведения сразу в нескольких системах сюжетообразования, обеспечивающее его прочтение на различных уровнях понимания, о чём Ю. Лотман писал в связи с романом Умберто Эко «Имя розы»: «Поистине можно вообразить себе целую галерею читателей, которые, прочитав роман Эко и встретившись на своеобразной “читательской конференции”, убедятся с удивлением, что читали совершенно различные книги» [4]. Такой метод типичен и для современного композиторского творчества, обнаруживающий себя в совмещении двух противоположных типов художественного сознания – индивидуально-творческого и традиционалистского, мера и соотношение которых в рамках персональной художественной системы определяют индивидуальные особенности авторского мышления.

Любое современное произведение, если это не авангардный (отвергающий традиции) опус, может быть прочитано с позиции двух смыслопорождающих кодов – *общекультурных*, получающих отражение в использовании известных апробированных моделей, в самих себе заключающих некий устойчивый смысл, и *личных*, за которыми стоит эксклюзивная и подчас парадоксальная организация смысловых структур, часто курируемых словом, входящим в произведение в виде названий, «немых» подтекстовок музыкального текста, эпиграфов, посвящений и т.п. При этом противоречия кодов не возникает в силу того, что диалектика *всеобщего – индивидуального* свойственна музыкальной композиции с момента осознания авторства этим видом творческой деятельности.

«Семь эскизов» для фортепиано Е.В. Гохман – яркий пример двойной кодировки смыслов произведения. Культурный код в этом произведении обнаруживает себя в композиции сюитного типа, восходящей к романтической музыкальной традиции. А.И. Демченко конкретизирует эту связь через общность с «Карнавалом» Р. Шумана, проявляющуюся в «остроте и неожиданности контрастов», позволяющих передать портрет «героя нашего времени», «очень разный, основанный на сложной светотеневой гамме, на резко выраженных антитезах» [2, с. 23–24]. Культурной модели близко восприятие этого произведения Е.И. Вартановой, усматривающей «внутреннюю органику этого цикла» в скрытом «под покровом интеллектуализированной экспрессии ... состоянии, граничащем с восхитительной мозаикой жизни, уподобленной вращению разноцветных стёклышек в детском калейдоскопе» [1, с. 17]

Личный код проявляется через слово – семь подзаголовков, образующих отдельную смысловую структуру произведения: «Эпиграф», «Эпиталама», «Эпизод», «Эпистола», «Эпиграмма», «Эпитафия», «Эпилог». Это оригинальное авторское изобретение сразу же привлекает к себе внимание, даже несмотря на расположение подзаголовков, аналогично Прелюдиям К. Дебюсси, после пьес и в скобках как необязательных наименований, и воспринимается как загадка автора, прежде всего благодаря узловой частице «эпи», что подчеркнул в определении данной структуры и А. И. Демченко: «головоломная цепочка ... с неизменным начальным “эпи-”» [2, с. 23].

В пространстве культурной модели «головоломный» ряд имён получает ортодоксальную расшифровку, соответствующую построению сюитной композиции на основе антитез, хотя идея контраста не просматривается в словесном ряду как ключевой принцип её организации. Лишь «эпиграмма» и «эпитафия» соотносятся между собой как явно противоположные понятия, чего не скажешь об остальных смежных парах. Контрасты порождаются музыкальным материалом, в отсвете которого и словесный ряд может показаться продиктованным этой идеей.

Попытка разгадать собственный смысл «головоломки» уводит от культурной модели. Ключ, вскрывающий её смысл, обнаруживается в скрытой в ней «графике» солнца как протомодели лабиринта (Рис. 1), которая могла получить изобразительное истолкование и как схемы солнечной системы в виде огибающей центр спирали или концентрических колец. Такая структура приближается к проекции Млечного Пути, который и был тем главным космическим объектом, по образу и подобию которого строились древнейшие земные лабиринты, где «нет ни перекрёстков, ни развилок», но «начиная от входа, путь неуклонно ведёт к центру» [5].

Модель Млечного Пути – небесной дороги богов – согласуется с пониманием лабиринта как символа пути, в свете которого «эпи»-центр, скрепляющий словесную структуру цикла, обретает значение линии поступательного движения во времени, имеющей начало и конец (вход и выход). Даже число «семь» не случайно для произведения как неразрывно связанное с топосом лабиринта («Классический одноуровневый лабиринт содержит 7 различных троп...» [5], – на рис. 2 представлено изображение «семиповоротного лабиринта»), поэтому оно наделяется не только прагматическим значением, отражающим количественную структуру цикла (в котором могло быть больше или меньше частей), но и сакральным смыслом. Немаловажно для цикла и то, что в космологической эзотерике лабиринта семь его троп символизируют семь чакр, в соответствии с древнейшими мифологическими представлениями о единстве человека и космоса и гармонии мира, рождающейся через соотнесение земли и неба. Тем самым идея пути, заложенная в символике лабиринта, который в цикле Гохман предстаёт как авторская смысловая структура, приобретает экзистенциальное значение *своей* линии жизни.

Таким образом, название цикла, с его системой подзаголовков, словно говорящее «это – лабиринт», вводит в авторское пространство и очерчивает

его собой. Переключение в это личное измерение произведения из плана культурной модели связано с её глубинной перестройкой – преобразованием объёмного мозаичного пространства, складывающегося из отдельных «мазков» (такой принцип организации согласуется с названием «эскизы» в пространстве культурной модели) в линейно развёртывающийся сюжет. В соответствии с древнейшими моделями лабиринтов, он столь же схематичен, «эскизно» (также в соответствии с названием цикла) намечен. Однако вхождение в личное измерение опосредовано романтическим контекстом, способствующим более гибкому и, главное, зримому переключению «шумановской» несюжетной модели в сюжетно организованное смысловое пространство.

«Эскизность» лабиринтного пути в фортепианном цикле граничит с обобщённостью программы «Прелюдов» Ф. Листа, вдохновлённой той же идеей пути («Чем иным является наша жизнь, как не серией Прелюдий к тому неведомому напеву, первую торжественную ноту которого возьмёт смерть?» [3]), а её приложение к «Семи эскизам» обнаруживает неожиданные интонационные и функциональные аналогии, что укрепляет в мысли о наличии скрытого интертекстуального дискурса в произведении.

Цикл начинается, подобно «Прелюдам»: лейт-интонация «Эпиграфа» – восходящая кварта – повисает в конце пьесы, аналогично листовскому «вопросу» о смысле бытия, который и в собственном контексте играет роль эпиграфа. Так же как у Листа «любовь образует волшебную зарю всего существования» [3], событийным началом цикла является «Эпиталама», с её секвентными приливами и отливами, передающими само дыхание чувства. Затем, словно следуя листовской программе («... но в чьей судьбе первое блаженство счастья не было разрушено бурей, смертельное дыхание которой развеяло прекрасные иллюзии, роковая молния разбила алтарь...?» [3]), вторгается «разрушительный» «Эпизод», с резкими нагнетаниями звуковых лавин (от *pp* к *fff* в пределах такта) и «ударными» кластерными атаками. Так же и в «Прелюдах» Листа картина бури традиционно (согласно её композиционной функции) именуется «эпизодом».

Однако на этом связи с листовской программой, уводящей к пасторальной идиллии и итоговым героическим провозглашениям («... чья душа, жестоко израненная, выйдя из таких бурь, не стремится утишить свои воспоминания в блаженном покое сельской жизни? Однако человек не смиряется с длительным наслаждением благословенной негой, которая сперва так очаровала его на лоне природы, и “когда труба пропела сигнал тревоги”, он спешит на опасный пост, какая бы война ни звала его в свои ряды, чтобы вновь обрести в борьбе всю полноту самосознания и обладания своими силами» [3]), исчерпываются. Дальнейшее развитие переключается в «шопеновский» контекст, воссозданный через трансформированную цитату Прелюдии ми минор, подобно тому, как «листовский» след высвечивается в интонации вопроса «Эпиграфа».

Интертекстуальный переход от «Прелюдов» Листа к «Прелюдиям» Шопена, не прерывая истолкования жизненного пути как ряда прелюдий, создаёт

поворот к трагедийной развязке. Эта «подмена» прочитывается как поиск идентификации лирического героя «Семи эскизов», внутренняя сущность которого в момент катастрофы («Эпизод») обнаруживает не листовский героический потенциал, но шопеновскую ранимость и хрупкость («душа, жестоко израненная» у Гохман не может «выйти из ... бурь» без потерь).

Второй виток символической спирали пути (от «Эпистолы» к «Эпилогу») обнаруживает знаки драматургии, характерной именно для Прелюдий Шопена, основанной на контрасте вокально-речевого и моторного интонирования. Этот контраст организует и внутреннее пространство отдельных «эскизов», и внешнее, между пьесами: так, quasi-импровизация на тему Четвёртой прелюдии Шопена, тихое «эпистолярное» размышление (послание?), перебивается вторжением джазовых ритмоинтонаций, разрывающих начальную интонемию «Эпиталамы», обесценивая сокровенную музыку души (ответ?); злая «Эпиграмма», построенная на колких «перепевах» песенки Трёх поросят («Нам не страшен серый волк»), соседствует со скорбной «Эпитафией», в которой слышатся кластерные отголоски «катастрофы» из «Эпизода»; а весёлой теме «Эпилога», в безостановочном движении которой воплотилась идея *regretum mobile* самой жизни, равнодушной к чужим «катастрофам», контрастирует замутнённая диссонантными наплывами начальная интонация 6-го обиходного гласа (использованного Чайковским в последней пьесе «Детского альбома»), как бы с трудом пробивающаяся на поверхность сквозь шум бытия, усиленный всё теми же кластерно-ударными атаками.

Вход в личный контекст «Семи эскизов» открывается через тему, которая в творчестве Е.В. Гохман получила претворение на правах авторской монограммы. В полном виде представляющая собой оборот опевания, эта интонация, безошибочно улавливаемая слухом в любом варианте (вариациях на три звука), содержит в себе свёрнутый код секвентных нарастаний, столь характерных для лирических кульминаций-откровений более поздних сочинений Е.В. («Гойя», «Ave Maria», «Сумерки»), появление которых можно сопоставить с разрешением длительно накапливаемого напряжения в «золотую секвенцию» у Вивальди. Эта интонация сформировалась и получила широкое претворение в «Испанских мадригалах», где цепочка её преобразований, охватывая гигантский цикл (№№ 1, 4, 6, 10, 12, 16, 17, 19), прочерчивает трагическую «линию жизни» поэта и одновременно становится выражением стремления автора вместе со своим героем пройти его «крестный путь».

В «Семи эскизах» монограмма подаётся завуалировано – её введение в «Эпиграфе» не может соперничать в листовской интонацией вопроса, акцентируемой на каждой сильной доле, – она как бы невзначай вплетена в «колокольную» ткань пьесы, помещённая на слабое время и такта, и тематического «ядра» – после кварты, в зону вариантного продолжения, словно автор не хотел привлекать к ней внимания. Однако её присутствие в «Эпиграфе», который, как жанр, имеет ключевой смысл для всего произведения, осознаётся как знак, подтверждающий личный характер сочинения.

С точки зрения авторской идеи лабиринта очень важно, что монограммой отмечены самые значимые моменты «хождения» в лабиринт – входа и выхода: после «Эпиграфа» эта интонация возрождается в «Эпилоге», причём в том же колокольном преломлении в слиянии с обиходной мелодией (которая воспринимается одновременно и как вариант авторской темы, и как церковный напев, благодаря усечению последнего до звукового состава монограммы). Это слияние имеет особый смысл в свете символического истолкования лабиринта как места (или обряда) инициации и выхода из него, означающего перерождение души, главным итогом которого становится обретение новой духовной сущности – согласно древним представлениям о лабиринте, «его центр является 8-й тропой, ведущей к Небу» [5]. Глубинная мистериальная сущность лабиринта раскрывается в слиянии личного и высшего «Я», что достигнуто посредством идеального музыкального синтеза обиходной и личной интонаций.

В дальнейшем эскизно намеченный проект пути развернётся и будет прожит в вокальном цикле на стихи М. Цветаевой «Бессонница» (подобно тому, как предчувствие трагедийной сонатной концепции в Прелюдиях Шопена «разрешится» Сонатой с траурным маршем). В этом самом личном сочинении Е.В. появятся столь типичные для понимания сущности лабиринта многоходовые разветвления сюжета, возникающие как результат экзистенциального осмысления и самого пути, и его исхода: начинающийся в пространстве рефлексии на оставшуюся за рамками сюжета катастрофу (потерю счастья), с «прорисовки» безымянного любовного треугольника, сюжет «Бессонницы» на втором поворотном этапе развития (соответствующем переключению из «листовского» в «шопеновский» контекст «Эскизов») осложняется погружением в пространство мифа о Дон Жуане, а идентификация героев цикла и мифа становится выражением идеи окончательной потери друг друга в запутанном лабиринте жизни; исход же, в соответствии с архетипическим истолкованием выхода из лабиринта, согласно которому «восьмая тропа ... – это выход в новое измерение» [5], станет подлинным преображением души – переключением из экспрессивной атмосферы «драмы разрыва» на уровень духовного просветления, очищения от земных страстей.

Связь этих двух сочинений, следующих непосредственно друг за другом, имеет ещё одно подтверждение – интонационное. «Бессонница», так же как «Семь эскизов», начинается личной авторской интонацией, вводимой с первого слова («Воспоминаясь слишком давит плечи...»), и точно так же образ героини предстаёт, окружённый звуковой аурой «презвонкого колокольного звона» (М. Цветаева), а момент перерождения души отмечен погружением в обиходный контекст, хотя и через слово поэта (№ 16, «Свете тихий»). В дальнейшем этот образ, рождённый на «восьмой» тропе выхода из экзистенциального лабиринта, который, как переход в новое измерение смыслообразовательного процесса образует точку «смыслового взрыва» (понятие Ю. Лотмана), будет обретать всё более крупные масштабы в духовных сочинениях Елены Владимировны.

Таким образом, смысл произведения может быть прочитан сразу на двух уровнях: в измерении культурной модели – с точки зрения того содержания, которое заключено в ней самой и в своё время сформировало её (для «Семи эскизов» Гохман – это шумановский фортепианный цикл, в свете которого рождается собирательный «портрет современника»), и в контексте индивидуального авторского замысла (вбирающего концепт лабиринта и, как средства его воплощения, структуры романтического интертекста и личного интонационного «словаря»). Сосуществование двух смыслопорождающих моделей – традиционной и авторской, создаёт два смысловых потока в произведении, взаимодействие которых трудно назвать паритетом. Авторская мысль оказывается шире культурной модели, поэтому в контексте индивидуального творческого замысла традиционные структуры и транслируемое ими содержание подвергаются внутренней трансформации и переосмыслению – авторский замысел поглощает культурную модель, используя её в своих целях, и это использование и переосмысление становится частью «головоломного» авторского замысла.

Приложение

Рисунок 1.

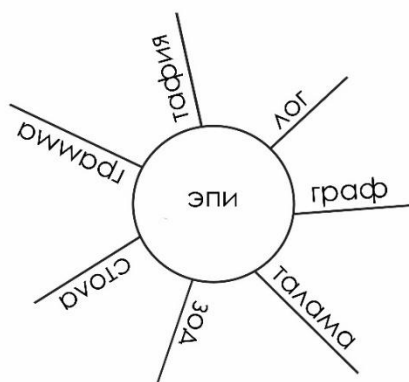
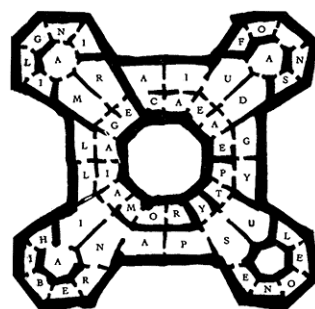


Рисунок 2.



Литература

1. Вартанова Е.И. «... Все наши страдания потонут в милосердии...» // Камертон. Газета Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова. № 25 (39), 2011. – С. 17-19.
2. Демченко А.И. Избранные страницы творчества Елены Гохман. – Саратов:Е АКВАРИУС, 2010. 84 с.
3. Кенигсберг А. Лист. «Прелюды». Эл. ресурс. URL: http://www.belcanto.ru/sm_liszt_preludes.html
4. Лотман Ю. Выход из лабиринта. Эл. ресурс. URL: <http://postmod.narod.ru/pisатели/umberto/kritika.htm>
5. Принцип лабиринта. Эл. ресурс. URL: <http://www.spiriturs.com/publ/134-1-0-585>

Камерно-инструментальная музыка Е.В.Гохман

Творчество Елены Владимировны Гохман многогранно и интересно. Создавая произведения от масштабных симфонических полотен до камерных миниатюр, мастерски владея композиционной техникой, формой, она глубоко отражает явления современной жизни. В оперных и камерных сочинениях композитора фортепиано занимает существенное место. Начиная с вокального цикла для баса и фортепиано «К Родине» на стихи Назыма Хикмета (1959) композитор неоднократно обращается к фортепиано, оно становится той необходимой ступенью, которая нужна художнику для создания более масштабных сочинений в других жанрах, для которых рамки фортепианной фактуры уже тесны. В подтверждение этого можно назвать такие сочинения, как камерная оратория для сопрано, баритона, женского хора и инструментального ансамбля на стихи Федерико Гарсиа Лорки «Испанские мадригалы» (1975), вокальный цикл для сопрано и фортепиано на стихи Марины Цветаевой «Бессонница» (1988), вокальный цикл для сопрано и фортепиано на стихи русских поэтов начала XX века «Благовещение» (1990), «Три посвящения» для сопрано, хора и органа (1991).

Этот большой опыт не мог не сказаться на произведениях, написанных для фортепиано. На примере фортепианных сочинений, а также фортепианной партии в вокальных и камерно-инструментальных произведениях, мы можем проследить эволюцию художественных идей авторского стиля, который во многом связан с музыкой С. Прокофьева, Д. Шостаковича, отчасти Б. Бартока, А. Онеггера. Пожалуй, центральное место в формировании стиля композитора занимает творчество классиков романтизма – Ф. Шуберта, Р. Шумана, П. Чайковского, А. Скрябина. Опираясь на наследие академической культуры, Елена Владимировна ищет новые интонации, образы, идеи. Не раз в сочинениях обнаруживалось соприкосновение с такими влиятельными течениями музыки XX века, как неофольклоризм, экспрессионизм, конструктивизм, неоклассицизм и неоромантизм.

Характерной особенностью произведений, написанных в 1970-е годы, является ожесточённая борьба личностных переживаний человека и довлеющих условностей внешнего мира. В творчестве этого десятилетия Елена Владимировна высветила не только настораживающую неоднозначность, но и неизбежный драматизм этого периода. Чувство неудовлетворённости, мучительный поиск своего «я» – всё это можно встретить почти в любом произведении тех лет. Появляется фигура интеллектуала с характерной для него напряжённой работой мысли и с его неординарными формами поведения.

Трио для скрипки, виолончели и фортепиано можно рассматривать как отражение жизненных реалий 70-х годов. С одной стороны, это полное внутреннее раскрепощение и осознание себя, с другой – постоянно возникающие препятствия, которые мешают человеку существовать полноценной жизнью. Герою этого произведения приходится осознать неприятие окружающего мира и признать невозможность гармоничного сосуществования с ним.

Художественные идеи Фортепианного трио связаны главным образом с утверждением мира личности, одухотворённой и импульсивной. Она находится в постоянном поиске, принимая духовные традиции прошлого как плацдарм, опираясь на который, можно подниматься к новым истинам. Сочинение характеризует драматический пафос, целеустремлённое развитие тематического материала, лаконичность формы, разнообразие и эффектность фортепианной фактуры. I и III части представляют собой образы драматической борьбы, стихии движения, потока, сметающего всё на своем пути. Музыка II части передаёт болезненное восприятие жизни человеком. Его одолевают сомнения и противоречия. Даже в моменты шутиливой настроенности обнаруживаются нервозность и беспокойство.

Фантазия для фортепиано (1976) продолжает образную сферу внутренних противоречий. Перед нами предстаёт художник, чутко слышащий современность, вплавляющий в свои сочинения остро диссонантную усложнённость гармонического языка, жёсткость полифонии, метра, ритма. Заметно стремление автора найти новые возможности формы, динамизации и драматизации художественных образов. В этом сочинении много оригинальных фактурных, гармонических и пианистических находок. В Фантазии выявляются тенденции к обобщённой передаче эмоциональных состояний. Это произведение отличает смелость драматического столкновения противоборствующих образов, их динамического развития. Форму произведения можно определить, как сонатное Allegro с эпизодом вместо разработки и кодой как итогом всего смыслового развития. Драматургия сочинения строится на столкновении и борьбе тем, различных по эмоциональному состоянию.

Во вступлении Фантазии закладываются интонационные тезисы последующих тем. Хроматические изломы, тревожные восьмые, пунктирный ритм, нагнетание звучности от *p* до *ff* создают картину неуправляемой стихии. Тема *Meno mosso*, родственная темам третьей части Концерта № 2 для фортепиано с оркестром С. Прокофьева, Прелюдии G-dur из цикла «24 прелюдии и фуги» Д. Шостаковича – жёсткого, императивного характера, тема неумолимого рока. Она излагается в трёхоктавном унисоне и ассоциируется с образами Древней Руси.

Вторая тема Allegro molto (авторская ремарка *aritmikoil melodia*) – продолжает развитие образных характеристик, представленных во вступлении. Следующий самостоятельный эпизод Moderato – небольшая передышка, контуры темы Allegro molto здесь едва уловимы, она звучит очень напряжённо, и лишь *arpeggiati* придают оттенок печали и грусти. Тема, развиваясь, приобретает чеканность, своеобразную остроту ей придают секундовые интервалы.

В разработочном эпизоде проявляются черты токкаты. Появление новой темы открывает многогранный мир человеческих переживаний – от лирико-философских в *Andante* к гротесковым настроениям *homo ludus* в *Giocososo*.

В репризе драматическое столкновение тем достигает кульминации и приводит к торжествующему гимну, обрамляющему форму сочинения, где автор даёт возможность исполнителю свободно импровизировать. В коде происходит необратимый трагический срыв, закрепляя художественный замысел произведения, делая его цельным и рельефным.

* * *

На протяжении всего своего творческого пути Елена Владимировна интенсивно работает в сфере вокальной лирики. Органично соединяя классические традиции и современность выражения мыслей, она добивается полной естественности вокального интонирования и создаёт кантилену широкого дыхания. Композитор мастерски держит внимание слушателя от первого до последнего такта сочинения, находит индивидуальное решение для разработки каждой своей новой идеи, часто обращается к нестандартным исполнительским составам, позволяющим добиться оригинальных, порой весьма необычных звучаний.

Так, например, в цикле «Три вокальные миниатюры для сопрано, флейты и фортепиано на стихи поэтов Возрождения» композитор раскрывает мир возвышенных чувств. Первая миниатюра воспринимается как молитва, посвящённая любимому человеку и спасающая его среди «житейского моря». Вторая вводит слушателя в мир вечной гармонии и красоты. Третья пьеса – шуточная зарисовка, в которой голос и флейта, «передразнивая» друг друга, находятся в постоянном диалоге, а в партии фортепиано слышна имитация балалаечного наигрыша. Здесь можно говорить о многопластовости партитуры сочинения, где взаимодействие голоса и флейты передаёт различные оттенки эмоциональных состояний, а партия фортепиано воссоздаёт художественные характеристики внешнего мира.

Если в 1970-е годы можно было констатировать конфликт личности человека и окружающего мира, то в период 1980-х годов обострённая контрастность распространяется и на мир внутренний. Откликаясь на актуальнейшие события современности, композитор находит новые звуковые краски, индивидуальные композиционные решения. В этот период Е. Гохман проявляет повышенный интерес к ударным инструментам, примером чего является Сонатина-парафраза для фортепиано и ударных (1985).

Парафраз – сочинение, обычно виртуозного характера, на одну или несколько заимствованных тем, которые украшаются, варьируются. Интересно, что в этом цикле автор использует лишь стилистические особенности того или иного композитора. Здесь Е. Гохман сопоставляет духовные ценности, которыми жили предыдущие эпохи. Каждая часть цикла представляет собой характеристику определённого типа людей: вечного борца – «Бетховен», светлого и хрупкого гения – «Моцарт», жизнерадостного эпикурейца – «Гайдн и Росси-

ни». Крайние части сонатины раскрывают образ активной личности, энергетика которой направлена в окружающую действительность. В одном случае это жизненная борьба, как, например, в первой части цикла («Бетховен»), где герой бросает вызов судьбе. Основная идея этой части – бескомпромиссное столкновение человека и фатума. Интонация главной партии финала Сонаты № 14 Бетховена в теме, жёсткие шестнадцатые у фортепиано, синкопированный рисунок в левой руке и напряжённые паузы создают атмосферу волевого напора. Интересно чередование гармоний в конце части начиная с *Allegro*, где герой всё-таки на какое-то мгновение вырывается из замкнутого круга вечного противодействия (мажорные трезвучие III ступени и тоника), но появление минорной тоники и доминанты образуют в *Piu mosso* своеобразный водоворот. Несмотря на трагическую концовку, в целом часть, благодаря её динамичному развитию, не производит пессимистического впечатления.

Вторая часть («Моцарт») воспринимается как исповедь, акцент смещается на внутренний мир человека. Здесь герой открывает самые сокровенные тайники своей души, и в этот момент он становится совершенно беззащитным перед окружающими. Одним из главных средств выразительности для передачи состояния оцепенения и скорби композитор использует нисходящий ход на малую секунду. Тема имеет определённое сходство с темой *Lacrimosa* Реквиема Моцарта (восходящий скачок на малую сексту). Каждый раз тема не завершается определённо, она в бессилии замирает, и в напряжённом паузировании ощущается вся хрупкость человеческой души.

Финал сонатины («Гайдн и Россини») – светлый, оптимистичный и жизнеутверждающий. Не случайно для характеристики героя, наслаждающегося каждой минутой своей жизни, автор выбирает тех композиторов, творчество которых пронизано духом неудержимого веселья. Эта часть цикла напоминает первоначальное определение концерта как соревнования солиста и оркестра. Первая тема, изложенная в унисон с задорными форшлагами, напоминает оркестровое *tutti* из опер Россини. Роль *solo* выполняет вторая тема, выдержанная в духе гайдновских финалов (альбертиевы басы в левой руке и изысканно-грациозное изложение темы в правой). В разработке (её можно назвать условной) композитор мастерски соединяет обе темы, вовлекая их в диалог, который подводит слушателя к яркой и динамичной репризе. Здесь изложение тем смещается на малую секунду вверх, а «непринуждённая беседа» перерастает в «хулиганское пересмешничество», которое в небольшой коде *Presto* достигает своего апогея (полиритмия, скандирование триолей в правой руке при сохранённых размеренных шестнадцатых в левой, а также использование кластеров).

Роль партии ударных инструментов в Сонатине-парафразе неоднозначна. Если в I части обе партии равноправны, они взаимодополняют друг друга эмоционально, то во II-ой ударные несут функцию колористическую. В III части ударные инструменты придают музыке особую пикантность.

Характерная особенность творчества Е. Гохман 80-х годов – осознание трагизма существования, желание уйти от проблем времени, различных вопросов и решений. Творческие поиски композитора в области малых форм наиболее полно раскрывают главную образную сферу – безграничную область лирики. Все оттенки лирических переживаний человека – от светлых безмятежных образов до лирико-эпических и лирико-психологических пластов – оказались запечатлёнными в творчестве композитора. Но лирика в творчестве Е. Гохман не самоцель. Она – воплощение высокой духовности, противостоящей трагическим явлениям дегуманизации современного искусства. В этих музыкально-живописных зарисовках отражается внутреннее эмоциональное состояние человека, его размышления и воспоминания, восхищение красотой природы.

С течением времени композитор разрабатывает трагедийную проблематику, раскрывая не только конфликт личности с окружающим миром, но и её внутренний разлад, что стало весьма актуальным в период конца 80-х годов. Обострённость контрастов этого периода обусловила стремление, с одной стороны, к беспроblemному существованию, а с другой – к неизбежному нарастанию драматизма.

Единственный способ выжить в это противоречивое и трудное время – научиться дорожить днём сегодняшним, наслаждаться его радостями, полноценно сохранив себя для будущего. В ряде своих произведений Е. Гохман составляет психологический портрет «героя нашего времени» – многоликого, скрытного в своих эмоциях, предпочитающего не высказываться полностью. Именно таким он предстаёт в фортепианном цикле «Семь эскизов» (1985).

Это произведение – сочинение зрелого мастера, уникальное по глубокому проникновению в сложный мир эмоций и мыслей современника. Здесь намечается тенденция к созданию циклических миниатюр, близких к сюите, как поиск новых возможностей развития исходного художественно-тематического материала словно бы «изнутри», возможность высвечивать всё новые и новые грани заданного зерна. В этом цикле ощущается тесная связь с классическими традициями русской музыки. Е. Гохман умело использует достижения русской школы на новом современном звуковом материале. Например, характеризуя этот цикл, можно провести параллель с такими сочинениями, как «Картинки с выставки» М. Мусоргского, «Пожелтевшие страницы» Н. Мясковского, «Мимолётности» и «Сарказмы» С. Прокофьева.

Пьесы цикла можно разделить на несколько контрастирующих между собой пар: «Эпиграф» – «Эпилог», «Эпиталама» – «Эпитафия», «Эпизод» – «Эпиграмма». Центральной пьесой цикла, лирической кульминацией является «Эпистола». Первая («Эпиграф»), вторая («Эпиталама»), третья («Эпизод»), пятая («Эпиграмма») и седьмая («Эпилог») пьесы объединены тональностью C-dur, и, таким образом поддерживают целостность формы сюиты. «Эпиграф», «Эпиталама» и «Эпистола» составляют главную драматургическую ли-

нию цикла – лирическую. Другая линия образов связана с философскими размышлениями о жизни и смерти («Эпитафия» и «Эпизод»). «Эпиграмма» и «Эпилог» представляют третью, гротесковую линию образов, характеризующую бессмысленную жизненную суету.

«Эпиграф» полон светлых и умиротворяющих звучаний. Основная образная сфера – лирика, полная света и романтических грёз. Авторские ремарки *semplice* и *legato sempre*, а также мягкое звучание секунд в размеренных аккордах правой руки и форшлага, дают ощущение прелюдийности. Слушая эту музыкальную зарисовку, вспоминаются прелюдии Баха и Шостаковича, открывающие их циклы.

«Эпилог» наполнен совершенно противоположными образными характеристиками, нежели «Эпиграф». Здесь всё нацелено на движение, смелое устремление в будущее, несмотря на встречающиеся на пути невзгоды. В основе пьесы две темы: первая – импровизационного плана, *perpetuum mobile*, где оstinatное чередование доминанты и тоники с опорой на VII ступень в левой руке и свободно льющаяся синкопированная тема в правой привносят черты джаза; вторая тема воспринимается как напряжённый диалог художника (тонко завуалированная интонация хора) и неотвратимых действий внешнего мира (маршеобразная, волевая поступь восьмых, нарочито подчёркиваемая акцентами на каждую триоль) – диалог, постепенно перерастающий в жёсткое противостояние. Взаимодействие и переплетение этих образов составляет основной конфликт «Эпилога». В зоне кульминации композитор собирает все лейтмотивы пьесы. Любопытно, что пьеса завершается в тональности доминанты, подчёркивая неопределённость исхода борьбы и незавершённость пути.

Следующая пара контрастных пьес. «Эпиталама» – свадебная песня, образ светлой мечты, счастья, воплощение романтических грёз, безмятежности. Изысканные шестнадцатые, нисходящие секунды, пунктирные скачки кварт, а также аккордовая пульсация, постепенно замирающая – все эти нюансы придают музыке ощущение робкого, чуть уловимого порыва. И в противовес этому, в «Эпитафии» – сумрачная медитация, напряжённое и сосредоточенное биение мысли. Тема пьесы – образ углублённого философского раздумья, сомнения. Обращает на себя внимание её народно-песенный склад в духе русской протяжной песни. Постепенно начальный образ лирико-психологического раздумья значительно драматизируется.

Кульминационный момент всей пьесы звучит на *ff*, речитативное изложение в левой руке и напряжённые аккорды в правой создают предельное нагнетание звучности. В завершении «Эпитафии» мы снова слышим интонации исходной темы, она уже не в силах противостоять трагической направленности предшествовавших образов и возникает в качестве отдалённого воспоминания.

Другой вариант контрастирующих между собой пьес – «Эпизод» и «Эпиграмма». В «Эпизоде» человек словно погружается в бездонную пропасть своего подсознания и ощущает всю свою беспомощность перед неподвластными силами *irratio*. Внезапные нарастания звучности от *ppp* до *fff*, тре-

моляция кластеров, чеканные аккорды, резкие форшлагы и напряжённые паузы воссоздают картину зловещих образов, перед которыми человек просто бессилен.

А рядом, в «Эпиграмме», изощрённая игра интеллекта, язвительная ирония, которая находит себя в гротескной клоунаде. Эта пьеса – сардоническая реакция человека на нелепые условности и запреты. Основной темы служат интонации детской песенки «Нам не страшен серый волк», которая обрамляется задорными форшлагами, лёгкими, но цепкими шестнадцатыми, искромётными акцентами. В своей кульминации тема звучит на *ff* в укрупнении, насмешка вырастает до исступлённого издевательства, стремительное *Piu mosso* обрывается внезапно на пустой квинте в басу.

«Эпистола» является центральной пьесой в драматургии цикла. Эта музыкальная зарисовка-коллаж – лирическая, с оттенком печали, имеет определённую интонационную связь с Прелюдией *e-moll* Ф. Шопена. В ней угадывается женственный образ, полный внутренней красоты. Она свободно звучит, обрамлённая мягким и ровным аккомпанементом в левой руке. Хочется отметить тонкие, искусные подголоски, которые придают теме особое обаяние. Вторая тема также отражает сферу мечтательно-возвышенных настроений. Её характеризует утончённо-лаконичное изложение, лёгкость пунктирного ритма.

Оригинальность композиционного мышления в фортепианном цикле «Семь эскизов» находится в полном соответствии со зрелым откристаллизовавшимся мастерством композитора. В этих образно-музыкальных характеристиках автор талантливо использует самые разнообразные средства выразительности, находит новые звуковые краски. Гармонический язык пьес чрезвычайно насыщен, этого требует многообразие поставленных художественных задач и сложность их музыкального воплощения.

В музыке Елены Владимировны достаточно ясно вырисовывается портрет современника, который сумел сберечь в этом неустойчивом современном мире «высоких технологий» душевную чуткость, одухотворённость, способность к состраданию. Творчество автора пронизано стремлением найти новые характеристики «героя нашего времени», раскрыть самые сокровенные грани его сложной и неуравновешенной души.

Елена Гохман – вокальные циклы

Точкой отсчёта своего творчества Елена Гохман справедливо считала написанный на III курсе Московской консерватории, яркий по выразительности вокальный цикл **«К Родине»** на стихи Назыма Хикмета (1959). Эта музыка и сегодня способна произвести большое впечатление, она ничуть не утратила своей образной силы. Здесь наметился перелом в мироощущении композитора.

Она поворачивает в плоскость драматического стиля, свойственного отечественному искусству рубежного этапа конца 1950-х – начала 1960-х годов: сурово-мужественное жизнеотношение, коллективистская настроенность, чувство гражданской ответственности за происходящее вокруг и соответствующая этому ораторски-публицистическая нота, а также ростки острого, подчёркнуто личностного психологизма, который станет характерным для 1960-х годов (это особенно явственно в третьем по счёту, центральном из пяти номеров цикла – «Воспоминание»).

От цикла «К Родине» протягиваются нити к основной массе сочинений Елены Гохман 1960-х и начала 1970-х годов. Возмужание героя её музыки, его выход к иным горизонтам мироощущения изменяет все «координаты» облика воссоздаваемой личности. Складывается контур натуры вдумчивой, серьёзной, живущей сложной внутренней жизнью, натуры остро восприимчивой, наделённой многообразной, прихотливо вибрирующей гаммой настроений. Главенствующим мотивом существования такой личности становится непрекращающийся *жизненный поиск*.

Брожение, сумятица, душевная смута, наплывы сомнений и колебаний, клубки внутренних противоречий порождают сильнейшее чувство неудовлетворённости, психологического дискомфорта и определяют гнетущую сумрачность тона, томительное беспокойство, неостывающую встревоженность, а также резкие перепады состояний (в том числе немотивированные перебросы от тягостной тоскливости к нервозно-лихорадочной активности). Всё это начиналось с вокального цикла «Разлука приносит покой» на стихи Рабиндраната Тагора (1961).

Череда следующих вокальных циклов («Лирическая тетрадь», «Бессонница», «Благовещенье» и др.) говорили о принципиально иных диапазонах и горизонтах лирического жизнеотношения и о неведомых ресурсах психологизма.

Пришедшая в середине 1970-х годов художественная зрелость выразилась в полной ясности и отчётливости видения жизни: мир и человек предстают как на ладони, во всей рельефности и осязаемости. Теперь Елена Гохман обрела способность находить точное, индивидуальное решение для каждой из тех идей, за разработку которых бралась. Не менее важно и то, что герой её музыки вырывается из замкнутого круга субъективных переживаний и выходит на орбиту полнокровного существования.

После долгого времени этапа поисков, проб, внутренних накоплений начинается полновесный разворот творческого потенциала. Композитор обретает «свободу дыхания», преодолевая присущую ей раньше скованность, зажатость, что означало не только выход к осязаемым художественным результатам, но и активное раздвижение своих возможностей. Для её композиторского мышления становится характерной несвойственная ранее смелость, инициативность, раскрепощённость.

В те же 1970-е годы, проходя пик экспериментальных исканий и почувствовав углубляющийся разрыв авангарда с широкой слушательской аудиторией, Елена Гохман стремится выработать некий компромиссный стиль, соединяющий пласты наиболее жизнеспособного в академической традиции, а также остросовременное, связанное с использованием новейших звуковых техник, и доступное, легко воспринимаемое, идущее от массовых, демократических жанров.

Тем самым она смыкалась с «третьим направлением», которое шло по пути сопряжения крупных форм так называемой серьёзной или классической музыки с песенной интонацией (как известно, в отечественном искусстве это направление наиболее плодотворно развивали М.Таривердиев, А.Рыбников, Г.Гладков).

Успешному поиску свежего интонационного языка способствовали и её собственные опыты в песенном жанре, среди которых были по-настоящему удачные (например, в серии песен-воспоминаний о Великой Отечественной войне – «Их памяти», «Мы были солдаты», «Салютует земля»). В результате рождался своеобразный, очень притягательный синтез, в котором на прочный, неподвластный времени фундамент высоких традиций наслаивалась животрепещущая актуальность.

Наиболее простой формой такого скрещивания стали **песни-романсы**. Написанные на стихи русских поэтов XIX века (В.Жуковский, Я.Полонский, А.Апухтин и др.), они повествуют о серьёзных, порой весьма сильных переживаниях. Для примера можно сослаться на вокальную миниатюру «Твои слова» с текстом Алексея Апухтина.

*Один я. Длится ночь немая.
Покоя нет душе моей,
О, как томит меня, пугая,
Холодный мрак грядущих дней!*

*Ты не согреешь этот холод,
Ты не осветишь эту тьму.
Твои слова, как тяжкий молот,
Стучат по сердцу моему.*

В подобных вещах возникают прямые переклички с тем характером лирического высказывания, который был зафиксирован в русском городском романсе XIX века и который отличался особой задушевностью, когда высказывание перемещается в плоскость доверительного разговора с близким другом. Активная модернизация данного прототипа идёт по линии его насыщения интонационностью современной песенной культуры и ещё более – путём наполнения психологизмом разного рода (тонкие вибрации эмоционального спектра, нервная встревоженность и резкие перепады настроения).

* * *

Завершая разговор об упрочении контактов с широкой аудиторией, заметим, что особыми ресурсами в этом отношении всегда располагала *лирика*, которая по самой своей природе предрасполагает к душевной отзывчивости и общительности. В ряду различных преломлений данного феномена исключительное место занимает то, что мы определяем понятием *вокальная лирика*, под знаком которой прошли многие годы творчества Елены Гохман.

Это словосочетание означало для неё не только характер формального указания на жанр, но и заключало в себе глубокий внутренний смысл. Лирика в значении широком, объёмном – как жизнь человеческой души во всевозможных её проявлениях. А вокальная – это не просто пение, мелодия, распев. Это ещё и трепетный голос, идущий из невидимых глубин наших, это выявление того, что мы называем духом человеческим.

Как известно, определённые особенности композиторского мышления XX века сказывались в затруднённом развитии вокальной музыки. Вот почему в этой области лишь отдельным композиторам удавалось добиться существенных результатов, которые находим, к примеру, в лучших произведениях Д.Шостаковича, Г.Свиридова, В.Гаврилина.

Е.Гохман долгое время с наибольшей интенсивностью работала именно в сфере вокальной лирики, и, может быть, не случайно её первый серьёзный успех был связан именно с данным жанром – имеется в виду упоминавшийся в самом начале вокальный цикл «К Родине» на стихи Назыма Хикмета, написанный ещё в годы учёбы в Московской консерватории.

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

Чтобы продемонстрировать широту диапазона вокальной лирики Е.Гохман тех лет, обратимся к двум очень разным по своей направленности циклам.

Сразу же после окончания «Испанских мадригалов», которые открывали период творческой зрелости и самобытности стиля композитора, она пишет свой первый совершенно оригинальный вокальный цикл – «**Три вокальные миниатюры на стихи поэтов Возрождения**» (1976).

Его оригинальность начинается с избранного исполнительского состава: сопрано, флейта, фортепиано. Несомненна оригинальность и в редкой для современного искусства стилизации «под Ренессанс», поданной в тонкой и корректной её модернизации, что обеспечивает соответствие эпохе, обозначенной в названии.

Наконец, очень своеобразно истолкование известного по музыкальной классике принципа «от мрака к свету». Своеобразие состоит в неуклонном и стремительном *crescendo* света и радости, что отразилось в прямой, как стрела, смысловой траектории.

«Сонет» (стихи Ф.Петрарки) сопровождает неотвязный шлейф тягостнотомительных переживаний, связанных с утратой возлюбленной, что отдаёт уколами страдания и болезненной раздвоенности.

*И сам с собою пребывал в разлуке:
Сам – на земле, а думы – в облаках.*

Поддерживают только воспоминания о красоте, хотя и ушедшей в небытие, однако незабываемой.

*Я припадал к её стопам в стихах,
Сердечным жаром наполняя звуки.
Я пел о золотых её кудрях,
Я воспевал её глаза и руки.*

«Концона» (стихи Д.Боккаччо) отбрасывает бремя драматизма, переключая в плоскость наслаждения тем, что может дать жизнь. Восхищаться женской красотой, изливая свой восторг в серенаде любви, вслушиваться в шелест листвы и журчание воды, вдыхать ароматы цветов и восторгаться красками природы, удивляться трепету тёплого летнего воздуха и радужным бликам света, изумляться затейливым фиоритурам пернатых – сколько блаженства и упоения может подарить этот мир!

Ещё один шаг в этом направлении, и в «Рондо» (стихи Х.Висенте) приходит чувство полной раскованности, когда можно позволить себе роскошь игривости, шутливого кокетства и насмешливого лукавства, чему в музыкальном решении отвечает весьма пикантное сопряжение французской пасторали времён Возрождения с бойкой, разбитной русской частушкой.

*А на свет и не родится
Тот, кто мне в мужья сгодится.
Мать, мне нечего стыдиться –
Я красна, как Божий свет.*

Кстати, рассмотренные миниатюры примечательны в отношении характерного для манеры Е.Гохман наполнения звуковой ткани дополняющими и расцвечивающими мелодическими линиями. А в «Канцоне» для воссоздания пейзажной ауры совершенно уместно используется алеаторика (инструментальная импровизация по канве, заданной композитором).

Совершенно иной, чисто современный настрой присущ «**Лирической тетради**», написанной для меццо-сопрано и фортепиано (1982, существует также в редакции для голоса и камерного оркестра). И в сравнении с только что рассмотренным циклом драматургическая линия приобретает здесь прямо противоположную направленность, которая сюжетно и по смыслу в чём-то отдалённо напоминает шумановскую «Любовь и жизнь женщины».

Первые три романса, написанные на стихи Анны Ахматовой, открываются повествованием от лица женщины, которая предстаёт поначалу в полноте достигнутого счастья, когда эмоция приобретает ровный и спокойный пульс, особую весомость и объёмность («Колыбельная»).

Отсюда же и чувство удовлетворённости, едва ли не довольства, что основано на уверенности в себе и в своей власти над любимым. Не потому ли в этом состоянии душевного комфорта есть даже что-то от баюкающего забытья? Не случаен и выбор тембра: мягкий лиризм, подёрнутый лёгкой дымкой меланхолии, воспринимается в «грудном», материнском тембре меццо-сопрано особенно покойно.

Но вместе с тем где-то глубоко внутри вызревает ощущение, что эта тишина и этот покой чреват переменами («Гальярда», «Романс»). Настораживают глухие, невнятные грозовые раскаты, идущие откуда-то из подполья жизни, тревожит «неверное» мерцание далёких звёзд. И в волнах подступающих тревог, недобрых предчувствий нарастает внутренняя взволнованность.

*Память о солнце в сердце слабеет,
Желтей трава.
Ветер снежинками ранними веет
Едва-едва.*

Кроме того, ахматовская героиня может встать в позу горделивой недоступности, демонстрируя свою независимость, принимая вызов судьбы и с достоинством встречая первые испытания.

*Сразу стало тихо в доме,
Облетел последний мак.
Замерла я в долгой дрёме
И встречаю ранний мрак.*

*Плотно заперты ворота,
Вечер чёрен, вечер тих.
Где веселье, где забота,
Где ты, ласковый жених?*

И всё-таки, когда приходит полное понимание того, что беда ворвалась бесповоротно, начинается лихорадка души, не сдержать горестного волнения и судорожного биения сердца («Экспромт», стихи Саломеи Нерис). Нет больше многоточий и вопросов, что были прежде – теперь в конце ставится жёсткая точка: случилось непоправимое, произошёл жизненный слом.

*Взгляд твой милый растаял
В паровозном угаре,
Свет надежды растаял –
Это больно забыть.
В сердце скорбь нарастает,
Горечь в каждом ударе,
Я хочу, словно стая
Паровозов, завывать.*

*Убегает берёза,
Мысли рвутся обратно.
О, дорога большая!
Возвращусь ли сюда?
Ты моя ли, берёза?
И гремит многократно,
Голос мой заглушая:
Ни-ког-да! Ни-ког-да!*

Однако по прошествии времени изначально данное чувство красоты и возвышенности берёт своё («Баркарола», стихи Марины Цветаевой). Утраченное счастье, прощание с любимым принимается не только объективно – как данность, которую невозможно изменить, но и с удивительной просветлённостью. Через ритм не просто плавного, но даже величавого покачивания (*баркарола!*) передаётся стремление преодолеть боль сердца и сохранить, насколько это возможно, душевное равновесие.

Не проклятье вслед покинувшему, а тихое вопрошание и ещё больше – прощание и доброе напутствие. Остались невидимые миру слёзы очищения,

осталась любовь, не требующая ответа – это ли не высшее из того, на что способен в своём бескорыстии человеческий дух?

*Увозят милых корабли,
Уводит их дорога белая...
И стон стоит вдоль всей земли:
«Мой милый, что тебе я сделала?»*

*Жить приучил в самом огне,
сам бросил – в степь заледенелую!
Вот что **ты**, милый, сделал мне!
Мой милый, что тебе – **я** сделала?*

*Само – что дерево трясти! –
В срок яблоко спадает спелое...
– За всё, за всё меня прости,
Мой милый – что тебе я сделала!*

С точки зрения «коммуникабельности», о которой шла речь, в этом, финальном номере особенно ощутимо характерное для всей «Лирической тетради» желание автора синтезировать традиционные романсные формулы с интонационностью песенного стиля второй половины XX века.

* * *

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

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

Превосходные образцы неоромантизма находим в вокальном цикле «Бессонница» (1988). Один из них – № 6 («Откуда такая нежность?»). Здесь сразу же обращает на себя внимание покоряющая органичность певческой интонации, трепетно-утончённая звуковая ткань, поразительная гибкость взаимодействия вокальной и фортепианной партий (напоминая лучшее у Шумана – ещё раз вспомним имя этого композитора-романтика). Однако подаётся по-

добное в сугубо современном истолковании, от которого в том числе идёт нервность болезненно чуткой и ранимой натуры.

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

Однако где-то в глубине не покидало ощущение подозрительного самообмана, шутовской эйфории и чудилось, будто в отлаженном жизнеустройстве что-то трещит и надламывается. И по другую сторону стремительно накапливалась боль души. Вслед за оперой «Цветы запоздалые» она, как снежный ком, разрасталась в появлявшихся один за другим вокальных циклах «Лирическая тетрадь», «Последние строфы» и в романсах на стихи Н.Асеева.

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

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

*Полнеба обхватила тень.
Лишь там, на западе, бродит сиянье.
Помедли, помедли, вечерний день.
Продлись, продлись, очарованье.*

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

Но тускнеющей вечерней зари и «*прощального света*» умерших чувств слишком мало для поддержания жизни. Она, в сущности, уже кончилась. И хотя ещё прослушивается неровный, сбивчивый пульс стынувшего сердца, всё лишено смысла и цели – ведь утрачено то сокровенное, без чего остаётся

пустота тягостного прозябания и горькие думы над могилой жизни. Сгущается сумрак безнадёжности, кончаются слова, и вот-вот оборвётся нить души, связующая с канувшим безвозвратно.

*Вот бреду я вдоль большой дороги
В тихом свете гаснущего дня,
Тяжело мне, замирают ноги!
Друг мой милый, видишь ли меня?*

*Всё темней, темнее над землёю.
Улетел последний отблеск дня...
Вот тот мир, где жили мы с тобою,
Ангел мой, ты видишь ли меня?*

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

Следовательно, перед нами ещё один опус Е.Гохман, созданный в русле неоромантизма. Но, кроме того, он смыкается и с приметами «третьего направления». Дело в том, что отмеченная ретро-интонационность насыщается изнутри лирическими попевками, характерными для современной песни-романса, а фортепианная партия выдержана в «битовой» манере, свойственной балладному стилю рок-музыки (жёсткий аккордовый остов-ритм).

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

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

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

*Свет мой оранжевый,
на склоне дня
не замораживай
хоть ты меня.
Не замораживай
в лёд и в дрожь,
не заворачивай
в лень и в ложь.*

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

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

*Я не могу без тебя жить!
Мне и в дожди без тебя – сушь,
Мне и в жары́ без тебя – стыть,
Мне без тебя и Москва – глушь...
«Твои шаги»*

*Почему ты, Испания, в небо смотрела
когда твоего поэта увели для расстрела?
Андалу́зия знала и Валенсия знала –
что ж земля под ногами убийц не стонала?
«Песнь о Гарсиа Лорке»)*

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

* * *

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

глядела доведённая до крайней точки мученическая драма романтической личности. Эта драма приобрела к концу 1980-х годов характер катастрофы, что можно было тогда наблюдать в сочинениях целого ряда отечественных авторов, но в вокальном цикле «Бессонница» получило, пожалуй, самое острое воплощение.

«Союзницей» композитора в этом стала поэзия Марины Цветаевой – как известно, герою её стихов в высшей степени присущи трагический тонус и болезненно острая восприимчивость. Не случайно с творчеством этой поэтессы у Елены Гохман многое связано и за пределами «Бессонницы». Были у композитора до этого встречи со стихами других поэтесс: Анна Ахматова, Саломея Нерис, Сильва Капутикян. Но только соприкосновение с художественным миром Цветаевой высекло огонь такой силы.

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

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

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

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

Теперь всмотримся внимательно в облик героини вокального цикла «Бессонница». Сразу же ясно, что перед нами натура, наделённая всеми богатствами души. Сколько в ней красоты, утончённости, и какими сокровищами чуткости, нежности может она одарить! Однако выпадает на её долю слишком немного – изредка зыбкое просветление, луч слабой надежды, тень доброго

воспоминания, ещё реже островки ласки, тепла, покоя, грёз. Вот и весь свет в окне, всё счастье.

Но как научился человек дорожить этими крупницами. Ценит их буквально на вес золота, отдаётся им с величайшим трепетом, прикасается к ним с предельной бережностью, лелеет, пестует, боготворит. Проживает каждое мгновение отрады как драгоценный дар, удерживает всеми силами, потому что знает, что любое из них неповторимо и может стать последним.

*Откуда такая нежность?
Не первые – эти кудри
Разглаживаю, и губы
Знавала – темней твоих.*

*Откуда такая нежность?
И что с нею делать, отрок
Лукавый, певец захожий,
С ресницами – нет длинней?*

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

*Не думаю, не жалуюсь, не спорю,
Не сплю.
Не рвусь ни к солнцу, ни к луне, ни к морю,
Ни к кораблю.*

*Не чувствую, как в этих стенах жарко,
Как зелено в саду.
Давно желанного ижданного подарка
Не жду.*

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

* * *

Вот такая, в высшей степени нежная, красивая и в то же время внутренне сильная человеческая натура заявлена в вокальном цикле «Бессонница». И натура эта обречена на существование в сплошной осаде тревог, в железных тисках опасностей, подавляющих воздействий, среди невероятной непрочности нынешнего мира. Всё время нужно быть настороже, в постоянной готов-

ности к беде. Повсюду и всечасно подстерегает судьба – далёкими вздрагиваниями глухо урчащей дьявольской бездны, коварными уколами из-за угла или всегда неожиданными, беспощадно хлещущими ударами.

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

*... Утешь меня, утешь,
Мне кто-то в сердце забивает гвозди!*

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

*Чёрная, как зрачок, как зрачок, сосущая
Свет – люблю тебя, зоркая ночь.*

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

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

*Ночь! Я уже нагладелась в зрачки человека!
Испепели меня, чёрное солнце – ночь!*

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

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

*Такое со мной случилось,
Что гром прогромыхал зимой,
Что зверь ощутил – жалость
И что заговорил – немой.*

*Мне солнце горит – в полночь!
Мне в полдень занялась – звезда!
Смыкает надо мной – волны
Прекрасная моя беда.*

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

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

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

Итак, в вокальном цикле «Бессонница» была до последнего предела доведена драма души. Герой музыки Елены Гохман предстал здесь на краю бездны отчаяния, в безвыходно-катастрофическом тупике жизни.

Невероятное напряжение, нескончаемый нервный спазм трагического мироощущения, психологизм исключительно чуткого реагирования на малейшие колебания «погоды» внутри и извне нашли себя, с одной стороны, в сверхимпульсивной порывистости, в подчёркнуто «рваных» ритмических рисунках, в окончаниях-опаданиях фраз с неожиданными модуляционными омрачениями, а с другой – в заострённой колокольности (она выступает символом фатальных предзнаменований) и в грохочущей аккордике рояля (олицетворяет патетику обрушивающихся на личность подавляющих воздействий).

Понятно, что то была критическая точка существования – бесконечно долго столь трудный час человеческой судьбы продолжаться не мог. И в следующем после «Бессонницы» вокальном цикле «**Благовещение**» (1990) были намечены пути преодоления психологического дискомфорта и мрака жизни.

Сюда от предыдущего цикла ещё тянется нить трагедийных настроений – кстати, они опять-таки связаны в основном с обращением к стихам Марины Цветаевой. Ещё возникают приступы бескомпромиссности, прорывается желание отмежеваться от «непотребства» эпохи («Что же мне делать?» и «Отказ» на стихи Марины Цветаевой). И тогда реакцией на смертельную горечь и безысходность звучит гневная отповедь, горделивый вызов, проклятие жестокому веку – звучит в манере категорически-императивной ораторской речи.

*Что же мне делать, певцу и первенцу,
В мире, где наичернейший – сер!
Где вдохновенье хранят, как в термосе,
С этой безмерностью в мире мер...*

*На твой бездушный мир,
Ответ один – отказ.*

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

Но уже удаётся отойти от трагизма жизнеотрицания и растёт решимость вырваться из мрака, одолеть громогласящие опасности («В ранний иль поздний час» – это уже «другая» Марина Цветаева). Открываются манящие дали, и душа трепещет взволнованным порывом вперёд и ввысь.

Пробуждается чувство неумирающей, бесконечной прелести жизни. В этом чувстве нераздельно соединяются личное и общее, что находит себя в опоре на перезвон колоколов и величаво-торжественный строй лироэпического распева («Красною кистью» и «У меня в Москве» Марины Цветаевой).

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

*Ветер ворвался в окно –
Ветер весенний, полный сирени...*

*Тысячеструйный поток –
Журчала весенняя ласка.*

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

*Охватила голову и стою –
Что людские козни! –
Охватила голову и пою
На заре на поздней.*

Это совершенно реальное, земное человеческое счастье. И вливается в него радость сопричастности к всеобщему потоку жизни. Жизни, которая заново ощутила для себя твердь под ногами. Твердь эта в корнях России, в её былинности, в исконных обрядах, в устоях православия.

Возродить всё это – значит воспрять духом. Вот откуда ликующие фанфары, громогласие колокольной звонницы, праздничная аллилуйя, торжественное славословие во имя земли и небес (в том числе в сугубо национальной ритмике пятидольного размера).

И вот почему важнейшей опорой в 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 («Пасхальный гимн» Игоря Северянина, «Благовещение» Марины Цветаевой).

*В день Благовещения
Руки раскрещены,
Цветок полит чахнувший,
Окна настезь распахнуты –
Благовещение, праздник мой!*

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

*И с укреплённого архангелами вала
Я город озираю на чудной высоте.
В стенах Акрополя печаль меня снедала
По русскому имени и русской красоте.*

**Вокальная элегия Е.Гохман
в контексте жанровых направлений
второй половины XX века**

Среди разнообразных камерно-вокальных жанров, существующих и развивающихся в русской культуре на протяжении длительного времени, включая и XX век, *элегия* является, пожалуй, самым неуловимым, если, например, основываться на выводе философа Ф.Шеллинга: «По самой своей природе элегия – один из наиболее неограниченных жанров, и потому можно указать ... разве только на эту бесконечную изменчивость как её своеобразную и обусловленную природой черту» [21, с.366]. Но чаще всего исследователи берут за основу жанра расплывчатое, совершенно лишённое научного подхода и конкретики мнение литературного критика В.Белинского: «Элегия собственно есть песня грустного содержания; но в нашей литературе (...) возник особый род *исторической* или *эпической, элегии*. (...) К эпическим произведениям принадлежат еще *дума, баллада и романс...*» [2, с.49–50]. Благодаря такому подходу в жанр элегии попадали практически все романсы композиторов XIX века, так или иначе овеянные грустным настроением, включая самые известные: изящный светский романс «Не искушай меня без нужды» Е.Баратынского – М.Глинки, патетический монолог «Сомнение» Н.Кукольника – М.Глинки, воспоминание о тайном свидании «Редает облаков летучая гряда» А.Пушкина – Н.Римского-Корсакова и многие другие. Для того, чтобы разобраться в важности проблемы, заявленной в названии статьи, следует сделать краткий исторический экскурс.

В своих зрелых примерах музыкальная элегия имеет чёткие характерные жанровые признаки. В первую очередь элегия генетически связана с печалью [14, с.510; 17, с. 355–356; 22, с. 343], а отсюда вытекают соответствующие черты и признаки: содержание, связанное с утратой; глубоко сдерживаемая эмоциональная боль и страстное неприятие самого факта смерти; наличие определённого спокойного движения или вовсе остановки; интонации, характерные для выражения скорби и печали (нисходящие интонации); плавный широкий мелодизм без больших интервальных взлётов; сдержанная динамика; гармонический и фактурный фундамент, цементирующий общее эмоциональное состояние. В соответствии с таким определением жанра и основываясь на эстетических критериях аристократического музыкального салона, в XIX веке к элегиям можно отнести только «Я помню глубоко» Д.Давыдова – А.Даргомыжского и «Для берегов отчизны дальной» А.Пушкина – А.Бородина [19, с.57–64]. Они являются **трагическими монологами** со всеми вышеприве-

дёнными признаками. [Там же, с.59]. К элегиям относится и романс А.Булахова «Свидание». Вся остальная эмоциональная сфера человеческих чувств воплощалась в других жанрах. В эпоху существования романса в аристократической и дворянской среде не нашлось места элегиям – трагическим монологам, генетически связанным с похоронными причетами. В салонах, на домашних музыкальных вечерах в основном звучали светлые лирические романсы, романсы-сценки, романсы с примесью элегантно-грустного разочарования, романсы в танцевальных ритмах [8, с.75–76; 20, с.158], так как на этих вечерах люди хотели получать удовольствие: «Из наслаждений жизни одной любви музыка уступает, но и любовь – мелодия», – как написал А.Пушкин в альбоме княгини З.Волконской, взяв эти слова из своей пьесы «Каменный гость».

В конце XIX века в России активно заявила о себе группа поэтов, объявивших свое направление символизмом, что привлекло к себе внимание композиторов, часто создававших камерные вокальные произведения на стихи своих современников. Из всего многообразия жизни с её чувствами, мыслями, образами символисты избирают то, что сближает их с эстетикой импрессионизма, и «тайное», «невыразимое», «неуловимое», «непознаваемое» и т.п. приходит на смену задушевности и доверительности – основным характеристикам русского лирического романса предыдущей эпохи. Воплощение в музыке подобных состояний, затуманенных мечтой или сном, потребовало соответствующих выразительных средств: замедленных темпов, высокого голоса, «истаивающего» в заоблачной выси, лишённого чувственности и тепла. Поэты-символисты затуманивали содержание ультра-красивыми словами, и стихи вместе с манерой чтения их самими авторами часто походили на музыкальные произведения.

Поэтому композиторам-мелодистам практически нечего было добавить к этому почти вокальному распеву в партии голоса, и оставалось только раскрашивать инструментальные партии как можно ярче и даже вычурнее. К этому фактору присоединился ещё один: музыкальность стиха предопределяла своё воплощение преимущественно кантиленной мелодикой и в вокальной, и в инструментальной партиях. Казалось бы, что для элегии наступил благодатный момент: приоритетная кантиленность поэтического слова смыкалась в её музыкальном воплощении с бесконечной мелодией, что могло вполне соответствовать элегической «монотонии» (6, с.72–73). Однако тематика символистских стихов бесконечно далека от главного содержания элегии как генетической основы жанра: безмерного страдания по ушедшей возлюбленной и страстного неприятия самого факта смерти.

В этом мире «музыкального парения» в высоких символистских сферах жанр элегии, изначально возникший как траурное песнопение в сопровождении авлоса, в отечественном классическом варианте на рубеже XIX–XX веков оказался совершенно лишним. Единственная элегия – «Когда, кружась, осенние листья» С.Танеева, созданная на стихи Эллиса, по свидетельству очевидцев, почти импровизационно [3, с. 172], практически является стилизацией,

перебрасывающей «музыкальный мост» к середине XIX века, к его салонной художественно-поэтической и музыкальной культуре.

Три романса Н.Метнера, названных композитором «элегиями», в данном контексте обсуждать нет смысла. Романс-поэма «Я пережил свои желанья» ор.29 № 5 написан в 1913 году, но ни по содержанию, ни по форме не имеет отношения к жанру, как и два другие романса («Люблю ваш сумрак неизвестный» ор.45 № 1 и «Безумных лет угасшее веселье» ор.52 № 3), написанные уже в эмиграции, которые можно рассматривать также как ностальгию.

Бурное начало XX века в России, объективно принесшее разлом в эволюционном развитии музыкальных камерно-вокальных жанров, достаточно глубоко разработан отечественной музыкальной наукой [4, 9, 10, 11, 12].

Напомним, что в самом начале XX века отечественная культура отличалась значительным разнообразием художественных направлений. Ещё не умолкли волшебные звуки стихов замечательных русских поэтов А.Апухтина, А.Майкова, Я.Полонского, С.Надсона, на чьи тексты создавали незабываемые романсы П.Чайковский, С.Рахманинов, С.Танеев и Н.Метнер; в расцвете таланта были А.Блок, Д.Ратгауз, В.Брюсов и К.Бальмонт – авторы поэтической основы романсов С.Василенко, Г.Катуара, Н.Черепнина, Р.Глиэра. В композиторской области продолжала развиваться «классическая» линия: создание, пусть и в несколько трансформированном виде, но привычных жанров камерно-вокальной музыки: любовной и пейзажной лирики, романсов в танцевальных ритмах, трагических и драматических монологов, изысканных стилизаций и т.п.

Наряду с этим направлением, стремительно нарастали и новые тенденции. Начало XX века в отечественной культуре охарактеризовано появлением течений так или иначе отходящих не только от классической линии русского романса, с его устоявшимися жанрами и средствами выразительности, но и от устоявшихся традиций в поэзии и живописи. В первую очередь речь идёт о снижении содержательного фактора в новых произведениях. Так, один из главных теоретиков и практиков русской поэзии рубежа веков А.Белый в своей книге «Символизм» пишет совершенно откровенно: «Начиная с низших форм искусств и кончая музыкой, мы присутствуем при медленном, но верном ослаблении образов действительности» [Цит. по: 5, с. 301].

Сходная тенденция происходит в живописи: «К 1913 году в стремительном развитии русское искусство вышло к новым, неведомым рубежам и горизонтам. (...) Появилось явление беспредметности – черта, которую не решились перейти французские кубисты. Один за другим русские художники переступают эту черту: Кандинский, Ларионов, Малевич, Филонов, Татлин, Матюшин создают собственные формы беспредметного искусства» [13, с. 7]. Действительно, отечественные художники пошли гораздо дальше французских: если в кубизме П.Пикассо ещё можно отыскать черты человека, хотя и сильно искажённые и даже окарикатуренные, то математические символы – квадраты, круги, прямоугольники и треугольники и просто разнонаправлен-

ные мазки кистью по картону или холсту окончательно уничтожили живопись как художественное искусство, отражающее жизнь человека.

В этом же русле развивалось и музыкальное искусство. Наряду с отходом символисткой музыки от широкой публики в начале XX века появилось и ещё одно новое музыкальное течение, также чрезвычайно далёкое от привычных тем, образов и выразительных средств, используемых классическим направлением: музыкальные критики с восторгом приветствовали появление в России додекафонию – тенденцию, разрушающую классическую ладо-тональную систему. Показательным являются слова автора этого открытия А.Шёнберга: «Мелодия – первобытное средство музыкального выражения. Её назначение в том, чтобы представить музыкальную мысль путём многократных повторений (тематическая разработка) и возможно медленного развития (вариации) – так, чтобы её мог себе усвоить всякий, даже с трудом усваивающий. С слушателем поступают так, как взрослый с ребёнком или разумный с идиотом» [Цит.по: 5, с. 303].

Для теоретических анализов музыка Шёнберга и его последователей представляет чрезвычайно интересное поле деятельности. Н.Власова пишет увлечённо: «Диссонанс превратился в автономное, самостоятельное созвучие, не связанное более с разрешением в консонанс. (...) Структура произведения определяется в первую очередь тончайшими нюансами психологического содержания, порой превращаясь в эмоциональную “сейсмограмму”» [7, с. 11]. Автор этого солидного научного труда, досадуя об ограниченности распространения идей Шёнберга в России, убеждена, что в одночасье «музыка Шёнберга оказалась под идеологическим запретом...» [Там же, с.4]. Однако это было далеко не так. Несмотря на все эти новации, казалось бы, готовящие новые художественные смыслы и формы в разных видах искусства, слом художественной культуры России в 1917 году привёл к совершенно иным художественным тенденциям, чем те, которые прокладывали себе дорогу в начале XX века.

Первая мировая война, предреволюционная эпоха и революционная буря буквально смели многовековую общественную стабильность: не просто жизненные устои, но и государственное устройство России. Именно так и воспринял революцию один из самых известных отечественных поэтов рубежа веков В.Брюсов:

«Что такое революция? – Буря,
Ураган, вырывающий с корнем
Столетние кедры...» (1917)

Пожалуй, после французской революции это был действительно самый масштабный экономический, а отсюда – идеологический и эстетический переворот в отдельно взятом государстве. Совершившаяся в 1917 году в России революция не только полностью изменила государственный строй, но и достаточно жёсткими методами установила новую идеологию и – соответственно –

новую эстетику, что, естественно, непосредственно коснулось всех видов и жанров искусства, в том числе и музыки. Резкий слом мировоззрения, отказ от привычного жизненного уклада, от вековых духовных ценностей, в том числе – от православной веры, от всех великих достижений в сфере культуры – архитектуры, живописи, литературы, музыки – не мог не отразиться на творчестве всех оставшихся на родине творческих деятелей. Слишком большим был разрыв между прошлым правящим классом – аристократами и близким к ним богатым купечеством – и пришедшим к власти пролетариатом.

Новый социальный строй породил иной правящий класс с совершенно другой художественной культурой: рабочих с обиходом городских окраин и крестьян, ставших военными и потерявших свою исконную культуру – лексику, одежду, протяжные песни и т.д. Эта новая популяция не приняла ни символизма в поэзии, ни абстракционизма в живописи, ни додекафонии в музыке. Адепты нового искусства, вставшие в ряды руководителей нового государства, уповали на принятие новым классом их авангардистских нововведений. «Но эти радужные надежды и обольщения были кратковременными, – констатирует автор вступительной статьи о судьбе авангардного направления в живописи. – Действительность вскоре обернулась суровой и жестокой стороной для художников-новаторов и экспериментаторов, восторженно приветствовавших революцию. Рабочая масса, на которую рассчитывали эти мастера, не пошла за ними. Она оказалась, что вполне объяснимо, неподготовленной к восприятию их искусства. Вместе с буржуазными квартирами, куда вселялись рабочие, с их мебелью, реквизитом, картинами, они усвоили и эстетический идеал, художественные вкусы, соответствующие этому быту. Ни левые, ни мирискусники с их эстетизмом не могли увлечь рабочую массу; только передвижнический “рассказ”, понятная картинка с доходчивым сюжетом останавливали её внимание. Это поняли и быстро этим воспользовались художники определённого толка, вытесненные до революции на обочину художественной дороги» [13, с. 8].

Действительно, руководители-авангардисты хотели на смену романтизму и реализму учредить свои художественные принципы. Однако пролетариат пришёл в революцию со вкусами, соответствующими этой социальной прослойке: сюжетными картинами, душевным городским романсом. У крестьян тоже был свой вкус, основанный на привычном в быту художественном творчестве: узорчатых резных наличниках на окнах; прялках, расписанных с понятными народу символами (круг – солнце, орнаменты из знакомых растений и т.д.), прекрасно расшитых костюмах и разнообразно украшенных праздничных головных уборах. Но разбираться в перекрещивающихся разноцветных линиях, квадратах и кругах, разбросанных на картоне с глубокомысленной подписью «Композиция», не было желания, да и смысла. Уже в 1919 году комиссар Отдела ИЗО Н.Пунин писал о воскресавших «передвижниках»: «Они имеют то преимущество перед, например, мирискусниками, что в большинстве своём мало интеллигентны, и, хотя со слабой художественной культурой, но зато крепки и конструктивны, грубоваты и наивны. Пролетариат, в особен-

ности не коммунистический и малокультурный, инстинктивно тянется к ним, к их грубым вкусам, даже к их явному безвкусию, невыразительному и грубоватому. Эта художественная группа, пользуясь массовой популярностью, как раз и претендует больше всего на звание пролетарского искусства и на то, чтобы её представители назывались подлинно пролетарскими художниками» [Цит. по: 13, с.9]. Автор «Чёрного квадрата» К.Малевич говорил с горечью: «Все хотят понятного искусства, но никто не хочет приспособить свою голову к его пониманию» [Там же, с. 9].

То же самое произошло и с поэзией. Новые поэты, поставившие себя во главе мира, насаждали новую лексику и выдумывали новые слова, как, например, это делал модный поэт В.Хлебников:

Жарбог, Жарбог!
Я в тебя грезитвой мечу,
Дола ставный стаедей,
О, взметни ты мне навстречу
Стаю вольных жарирей. (1907)

Новые темы обусловили снижение лексики до уровня «уличной». Особенно в этом преуспел В.Маяковский:

«....А улица присела и заорала:
«Идёмте жрать!»

Новые темы, ораторские приёмы и новая лексика полностью сломали плавность русской разговорной и поэтической речи. Считается, что слом плавности русского стиха начал ещё А.Блок. Однако в дореволюционных стихах выдающийся поэт «серебряного века», если и несколько «укорачивал» стихотворные строчки, но при этом оставался в рамках классической русской лексики.

Для освещения новых революционных тем, утверждения новой идеологии потребовалась и новая, яркая, понятная и доступная поэзия, встала необходимость создания нового художественного языка, отражавшего злободневность момента, способного организовать новый класс, вышедший на первое место в революционном процессе. Последовало отторжение практически всей смысловой основы поэзии XIX века, художественных образов, лексики, а также метроритмической структуры, в комплексе отображавших мирное течение общественной культурной жизни. На первый план вышли достаточно примитивные эстетические категории искусства: вместо картин – плакаты, зазывавшие массу народа на митинги и шествия; вместо стихов о различных человеческих чувствах – ораторские интонации. Музыкальная культура вернулась к наиболее ранним, примитивным формам: необходимыми стали, пожалуй, только два ритма-образа – гимн-марш и частушка. В публицистической поэзии не нашлось места классической лирике, как справедливо утверждал

Б.Асафьев: «Революция выдвинула значение улицы и площади и создаёт здесь свою песню (романсу тут уже не место)» [1, с.99], а элегии – добавим – тем более. Страна переживала серьёзные изменения, классическая музыка едва теплилась в оперных театрах и в некоторых концертных исполнениях в узких интеллигентских кружках. Отметим, что композиторы старшего поколения – А.Глазунов, С.Рахманинов, Н.Черепнин, С.Василенко, Н.Мясковский – свою вокальную музыку создавали в первое пятнадцатилетие XX века, либо – как великолепный пианист Ан.Александров – ушли в мир экзотики и создания «фортепианных» романсов, где инструментальная партия стала не просто равной с вокальной, но зачастую – главенствующей, то есть можно было «скрыться» в музыкальном потоке, не конкретизируя смысла.

Подлинным рупором революции стал грубый, рубленый стих Маяковского, с его практически площадной лексикой и откровенно низменной эротикой. Пролетарский поэт оправдывал новые темы, которые могли быть оформлены только новыми, «хлёсткими» ритмами и рифмами:

«Мы сами творцы в горящем гимне –
шуме фабрик и лабораторий,
Что мне до Фауста,
Феерией ракет
Скользящего с Мефистофелем в небесном паркете!
Я знаю –
Гвоздь у меня в сапоге
Кошмарней, чем фантазия у Гёте!»

Эта поэзия и достаточно примитивная музыка резко отличались от языка классической музыки, который надо было знать. Повторим: исчез романс, остались в приоритете «стихотворения с музыкой» и частушечные стилизации. Возможно, поэтому сложные инструментальные ансамблевые сочинения – струнные квартеты, фортепианные и камерные вокальные ансамбли – затаились глубоко до лучших времён. Как справедливо отмечают отечественные исследователи, романс как жанр перестал быть востребованным. Романс как и мелодия вокальная остались только в немногих проявлениях *исполнительской* культуры. Лирика ушла не только в эстрадную песню, как считают авторы монументального труда [9, с. 108]. Главное, что она осталась в репертуаре оперно-камерных певцов, но вместо «буржуазных» романсов дворянских композиторов певцы стали охотно исполнять «городские» романсы «композиторов-дилетантов» Варламова, Гурилёва. Булахова, Верстовского, как их называли Б.Асафьев, Багадуров и другие теоретики и критики. *Константой* классической музыкальной культуры стала исполнительская практика: «В концертной практике «абсолютное господство (...) прочно удерживали испытанные, проверенные временем шедевры классической музыки, отечественной и мировой» [9, с. 36].

Авторы сетуют: «Новая советская музыка, а тем более музыка зарубежная, представляющая новейшие течения XX века, составляла сравнительно малую долю среди реально звучавших музыкальных произведений» [Там же, с. 36]. Когда схлынула «революционная пена», когда только начала устанавливаться мирная жизнь, новая власть поняла, что фундаментом эстетики и художественной культуры должны быть не различного характера зарубежные авангардистские нововведения, а русская классика: «Для советской музыки 30-х годов характерно восстановление в своих правах классического наследия, утверждение его основополагающей роли как основы творческих свершений современности» [Там же, с. 64]. Создание крупных оперных партитур требовало времени и осмысления как со стороны литераторов, авторов либретто, так и со стороны композиторов. Возвращение к классическим жанрам началось с камерной вокальной музыки. Пожалуй, романс – неважно: баллада, романс в танцевальных ритмах, лирические или драматические монологи, музыкальные рассказы («стихотворения с музыкой») и песни, – всё это было ностальгией, связывающей ещё достаточно непонятное *настоящее*, с его плакатностью и темами, ранее чрезвычайно мало задействованными в вокальных сочинениях, с ушедшим традиционным *прошлым* – лирическими романсами с соответствующими музыкальными характеристиками.

Поворотным моментом стали 30-е годы XX века. Считается, что поводом стали юбилеи великих русских поэтов А.Пушкина (1937) и М.Лермонтова (1939). Однако, «"первопричиной", – как справедливо замечают исследователи, – следует считать всё же другое: внутреннюю устремлённость советских композиторов к высокому и человеческому искусству, уходящему в глубь родной культуры, искусству, которое помогло удержать идеалы духовности и чистоты помыслов в тяжкий период культа личности» [Там же, с. 262]. На мой взгляд, дело вовсе не в культе личности, а в более глубокой основе изменения культурного направления в композиторском творчестве, что справедливо утверждает В.Васина-Гроссман: «Обращение к классической поэзии, к классической музыкальной традиции помогло выражению *положительных* образов, которых так не хватало музыке 20-х годов. В стихах Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Блока советские композиторы искали и находили поэтическое выражение самых высоких и благородных чувств и мыслей» [4, 19].

Возможно, ещё одной причиной возвращения к жанру классического романса для отечественных композиторов, получивших отличное образование ещё в «мирное» дореволюционное время, стало понимание, что публицистика в любом жанре, сиюминутные сюжеты быстро забываются, смываются новой публицистикой и это в исторической перспективе является тупиковым направлением. Возможны некоторые ответвления, отдельные произведения, воплощающие высокие гражданственные идеи в соответствующих жанрах, но основная дорога романса – это темы, волнующие человечество многие тысячелетия, и в первую очередь – это человеческие отношения в их лирическом воплощении, высказанные не новым модным лексиконом, а лексикой, достойной интеллигентного, культурного, образованного человека. Такие темы

нашлись в классическом наследии русской поэзии XIX века, и в первую очередь – эпохи Пушкина и его окружения.

Не вдаваясь в проблему анализа становления советского романса, достаточно освещённую в работах Б.Асафьева и В.Васиной-Гроссман, заметим, что только к 30-м годам отечественные композиторы, получившие образование в стенах консерваторий, начали осознавать необходимость создания вокальных произведений в жанре *романса*. Отечественные музыковеды, по обыкновению, оставляя без внимания параметры жанра и его сущностный фактор, считают, что среди возрождаемых жанров элегия стоит на одном из первых мест: «В творчестве Шапорина, Мясковского, Шебалина, Ан.Александрова, в 30-е годы ведущей становится элегия, широко развитая, сохраняющая опору на классические образцы» [9, с.263]. В.Васина-Гроссман также утверждает: «Очень велик интерес к элегии, жанру, также весьма характерному именно для русской лирики. И неслучайно в музыкальном выражении поэзии размышления, рассуждения мы находим наибольшие удачи в советской вокальной музыке. Пушкинские элегии широко и разнообразно представлены в творчестве Ан.Александрова, В.Шебалина, Г.Свиридова, Ю.Шапорина, Ю.Кочурова. При всей очевидности связей элегий 30-х годов с классической традицией здесь в наименьшей степени ощутима опасность стилизации и в наибольшей – творческая активность. Именно через этот жанр в советский романс вошли большие философские темы, размышления о сущности жизни, о долге художника» [4, с.20]. Как и многие другие советские искусствоведы, Васина-Гроссман наделяет глубоко трагичный в содержательном и эмоциональном плане жанр элегии с совершенно несвойственными ему, как и вообще репертуарной вокальной лирике, качествами, в том числе наличием «больших философских тем», «размышлений о сущности жизни» и о «долге художника».

По своему обыкновению авторы не дают определения жанра элегии, и довольствуются тем, что если композитор назвал своё камерно-вокальное сочинение «элегией», то оно и есть элегия. Анализируя форму и выразительные средства романса, исследователи не соотносят их с теми признаками, которыми должна обладать элегия. Поэтому все анализы, достаточно точно описывающие поэтический текст и музыку, просто констатируют, какие именно выразительные средства применены в данном романсе. Так, В.Васина-Гроссман считает: «Элегический тип романса давно привлекал Мясковского, что ясно видно, например, в цикле на слова Е.Баратынского», а «в романсе «Выхожу один я на дорогу» композитор гораздо ближе подходит к классическому типу русской элегии, берущему начало от глинкинских “Не искушай меня без нужды” и “Сомнение”. Отсюда идёт мерность интонации (...). От классической же (в частности, глинкинской) элегии – и известная интонационная сдержанность» [Там же, с. 55].

Уточним: у Глинки нет элегий, а есть грустные романсы и грустные монологи [19]. И стихотворение М.Лермонтова вовсе не элегия, в ней отсутствует печаль и скорбь по ушедшей возлюбленной, а, скорее, наличествует молит-

ва о вечной жизни. Герой вовсе не хочет умирать, он хочет только «забыться и заснуть», и вовсе не в могиле:

Я б желал навеки так заснуть,
Чтоб в груди дремали жизни силы,
Чтоб дыша, вздымала тихо грудь...

и «вечно слушать», как «вечно зеленея, тёмный дуб склонялся и шумел». Недаром на эти стихи Е.Шапиной написан романс в стиле народной песни, до настоящего времени не выходящий из репертуара многих ведущих оперно-концертных певцов. И в целом достаточно справедливое наблюдение Васиной-Гроссман о том, что «напевность, пластичность мелодического стиля, интонационная выразительность, красочность гармонии – всё в этой светлой элегии подчинено одной задаче: передать чувство слияния с природой, очищающее душу человека» [4, с. 56], содержит одну ошибку: такого феномена, как «светлая элегия» не может существовать по причине её генетического фундамента.

Однако привычно в ранг «светлых элегий» возводятся достаточно разнообразные романсы, например, Ю.Шебалина: «Из двенадцати пушкинских романсов – шесть элегий (“Элегия”, “Пора, мой друг, пора”, “Роза”, “Соловей и роза”, “Зачем безвременную скуку”, “Арион”). Они раскрывают широкий спектр состояний: от светлой элегической грусти до скорби» [9, с. 274]. Соответственно утверждается и о творчестве Ю.Шапорина: «Основным жанром в его лирике была также элегия. Шапорин продолжает традицию пушкинских элегий, воспринятую от Бородина (“Для берегов отчизны дальней”). Общей чертой для многих элегий Шапорина становится лирика воспоминаний» [Там же, с. 264]. И «в пушкинском цикле Ан.Александрова (ор.28, 1938) преобладала образность философской лирики – размышления о жизни, творчестве, о назначении поэта. Ряд романсов окрашены в элегические тона (“Мне вас не жаль”, “Осень”, “Труд” и другие). Вокальная декламация в них приближается к глинканской, жанр – к элегии, но с более детально разработанной фактурой фортепиано» [Там же].

Как и многие другие отечественные исследователи, А.Сохор наделяет камерно-вокальную музыку несвойственными ей качествами, акцентируя внимание в первую очередь на мыслительном процессе: «Жанр элегии со всеми его признаками или хотя бы аналогичная трактовка романса в качестве “картины размышления”, образом задумавшегося человека, вошли в советскую вокальную музыку, связанную с философскими стихами Пушкина. Один из лучших примеров – глубокое по настроению “Воспоминание” (“Когда для смертного”) Ю.Шапорина. К элегиям-раздумьям можно отнести также “Мне вас не жаль” Ан.Александрова, романсы того же автора, В.Гайгеровой и З.Левиной на текст пушкинского стихотворения “Безумных лет угасшее веселье”, “Пора, мой друг, пора” В.Шебалина» [18, с. 244].

Действительно, произведения, написанные Ан.Александровым, В.Гайгеровой, З.Левиной на текст «Безумных лет угасшее веселье», обозначены соответствующим подзаголовком: «элегия». Пушкин тоже дал стихотворению подзаголовок «элегия», однако нельзя забывать, что в пушкинское время глубоким анализом признаков и параметров жанра элегии никто из писателей и поэтов не занимался. Сам же Пушкин писал, характеризуя творчество Е.Баратынского: «Да к тому же у нас почти не существует чистая элегия» [15, с. 730]. В одном из писем А.Бестужеву в июне 1824 года Пушкин признаётся: «...мне случилось когда-то быть влюблену без памяти. Я обыкновенно в таком случае пишу элегии...» [16, с. 94]. И стихотворение, написанное в 1830 году, носит (как практически и многие другие произведения поэта) автобиографический характер. Оно состоит из двух разделов, содержание которых в достаточной степени контрастирует друг другу: если в первой части центральным посылом являются тяжесть, унылость, труд и горе, то вторая часть полна жизни, энергии и надежд:

Но не хочу о, други, умирать;
Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать;
И ведаю, мне будут наслажденья
Меж горестей, забот и треволненья:
Порой опять гармонией упьюсь,
Над вымыслом слезами обольюсь,
И может быть – на мой закат печальный
Блеснёт любовь улыбкою прощальной.

Не нужно забывать, что, Пушкин, впервые увидевший в 1828 году юную красавицу Н.Гончарову, только в марте 1831 года обвенчался с ней, а в год написания стихотворения, естественно, был полон ожидания и надежд, что и отражено в настоящем стихотворении и никак не соответствует элегическому жанру. Это наличие двухчастности отмечает и Васина-Гроссман: «Именно так, как горячую, противоречивую исповедь сердца, и прочитал эти стихи Александров, отразив всю внутреннюю конфликтность спора с самим собой» [4, с.114]. Если характеристика поэтического текста верна (а она верна!), то он чрезвычайно далёк от содержательного фактора элегии.

При анализе с точки зрения фундаментальной генетической основы элегии практически все романсы отечественных композиторов первой половины XX века являются *многочастными монологами*, раскрывающими довольно различные эмоциональные чувства, что чрезвычайно далеко от единообразия как необходимого свойства скорбного жанра.

Таковым является и «Северная элегия» Ан.Александрова, написанное на стихотворение А.Ахматовой «Есть три эпохи». Оно содержит в себе большое количество сведений, фактов, которые трудно поддаются музыкальному воплощению. Если проанализировать лучшие романсы, созданные разными композиторами на стихи различных поэтов, то все они содержат одно, макси-

мум два эмоциональных состояния, воплощающих либо одно развивающееся на протяжении сочинения чувство, либо – (в двухчастных) два контрастных. Но главным (по заветам М.Глинки и П.Чайковского) в музыкальном произведении является *чувство*, а не наблюдения, не перечисление фактов и т.п. Поэтический же текст Ахматовой, в котором основу составляет повествовательная речь, передающая, возможно, и интересные жизненные положения:

В глухом предместье дом уединённый,
Где холодно зимой, а летом жарко,
Где есть паук и пыль на всём лежит,
Где истлевают пламенные письма,
Исподтишка меняются портреты,
Куда как на могилу ходят люди...

и т.д. – весьма далёк от *музыкального*, на который можно создать запоминающуюся, полную чувств и эмоций – что крайне необходимо для камерно-вокального сочинения – вокальную мелодию и выразительное инструментальное сопровождение. Романс Ю.Шапорина «Расставание» по теме относится к элегиям: здесь содержится воспоминание об ушедшей возлюбленной. По форме же – это трёхчастный *романс* с достаточно *контрастной серединой*.

Возвращение в первой половине XX века советскими композиторами к романсовой культуре ушедшей эпохи в первую очередь проявилось в освоении формы и в мастерстве воплощения слова в вокальной мелодии. Однако освоить необходимую «общительность» романса, его сердечность и душевность, видимо, удавалось не всегда. Также произошло и с циклом «Элегии», написанном Ю.Шапориным в 1945 году. Сюжеты стихотворений этого цикла в большинстве своём представляют собой классические лирические стихотворения грустного содержания, в которых в основном содержатся сожаления о своей собственной жизни и судьбе: «Дробись, дробись, волна ночная» М.Лермонтова, «Не улетай, не улетай» Н.Языкова, «Ещё томлюсь тоской желаний» Ф.Тютчева, «В моей глуши однообразной» Н.Огарёва. Совершенно выпадают из общего настроения цикла радостное, лёгкое, весёлое весеннее стихотворение «В мае» И.Бунина и тонкое, изящное любовное стихотворение И.Анненского «Среди миров, в мерцании светил».

Исследователи, анализируя романс на стихи А.Фета «В тиши и мраке таинственной ночи», отмечают: «Шапорин создаёт в романсе контраст скорби, оцепенения, выраженный в риторическом ходе баса (катабасис), варьированном повторении темы вступления, – и живого волнообразного движения голоса. Вокальная партия и фортепианная не совпадают ни по тактовому размеру, ни по структуре членения» [10, с.277]. Эта особенность указывает на то, что при относительном соответствии поэтического текста жанру элегии (скорбь об ушедшей возлюбленной) есть отклонения, мешающие создать музыкальное произведение элегического жанра. Элегия – ещё раз подчеркнём – это скорбь-

ное песнопение в сопровождении авлоса, поэтому она должна быть единообразной и никаких контрастов в ней быть не должно. Если есть контраст, то это трагический монолог, но не элегия. В данном стихотворении Фета только середина посвящена констатации смерти:

Горят в степи над забытой могилой.
Трава поблёкла, пустыня угрюма,
И сон сиротлив одинокой гробницы...

Начало стихотворения полно жизни, кажется, что ничто не предвещает мыслей о мрачном:

В тиши и мраке таинственной ночи
Я вижу блеск приветный и милой,
И в звёздном хоре знакомые очи...

Окончание стихотворения и вовсе выводит (пусть во сне) на светлую мечту:

И снится, снится: мы молоды оба,
И ты взглянула, как прежде глядела.

Такой поэтический текст, естественно, очень сложно ограничить рамками жанра музыкальной элегии, где основным (и единственным) эмоциональным состоянием является скорбь, воплощённая единообразными музыкальными средствами.

Камерная вокальная музыка для отечественных композиторов, приближаясь к середине XX века, стала своего рода ностальгическим уголком, в котором нащупывались утраченные было связи с классическим музыкальным искусством предшествующих столетий. Поиски распевного мелодизма в камерно-вокальной музыке отечественными композиторами старшего поколения подготовили появление в стране целого букета авторов, сумевших ответить в тяжёлые для страны, для народа военные годы задушевыми лирическими мелодиями о мире, о доме, о любви в жанре нового витка развития городских песен. Обращение отечественных композиторов в 30-е годы XX века к классической русской камерно-вокальной культуре дало целый ряд романсов, ставших репертуарными и утвердивших центральную линию национального феномена русской музыки, давшей миру нетленные шедевры, среди которых прелестный цикл Ан.Александрова «Золотые ветви» на стихи П.Глобы, пушкинский цикл Г.Свиридова, написанное на смерть дочери потрясающее по своей трагической глубине «Заклинание» Шапорина, вокальный цикл на стихи А.Ахматовой С.Прокофьева и многие другие. Однако время подлинного возвращения к одному из самых сложных и интимных жанров – элегии – ещё не наступило.

Только во второй половине XX века в отечественной музыкальной культуре установилось ярко выраженное разнообразие музыкальных направлений. Ряд молодых композиторов, в основном имеющих инструментальную направленность, вернулись к творческому освоению несколько забытых в советской России додекафонных, серийных и иных техник разработки материала. Композиторы Г.Свиридов, С.Слонимский, Т.Хренников, имевшие иные творческие наклонности, стали успешно сочетать вокально-песенную лирику с классическими жанрами романса, создавая репертуар, охотно исполняемый новым поколением отечественных оперно-концертных певцов.

Наряду с появлением камерно-вокальных циклов, значительный вклад в дело создания нового типа современного «городского романса» внесли К.Молчанов, А.Эшпай, А.Петров, В.Гаврилин, М.Таривердиев, М.Минков. Им, получившим солидное «классическое» композиторское образование, удалось мастерски сочетать бытующие интонации с классическим мелодизмом, идущим от «золотого века» русской поэзии, от традиций русских композиторов, создававших стилизации далёких музыкальных культур: Испании, Италии, Востока. Кантиленный тип мелодизма – как отличительный признак русской вокальной культуры, характерный для лучших камерно-вокальных сочинений великих композиторов XIX века М.Глинки, П.Чайковского, С.Рахманинова – как птица-феникс возродился и окрасил творчество нетленным национальным оттенком. Отстоялась горечь утрат, настало время вспомнить потери, оплакать близких, и среди песен, романсов в различных танцевальных ритмах, баллад и монологов нашлось место элегии.

Через много лет после окончания войны в камерной вокальной музыке стали появляться произведения, отвечающие основным признакам жанра *элегии*. Сейчас уже и не столь важно, что именно послужило первопричиной к созданию стихотворения – шедевра, ставшего оплакиванием, мировой скорбью по всем павшим на фронтах самой жестокой Второй мировой, Великой Отечественной войны, – «Журавли» Р.Гамзатова. Видимо, в художественном воображении поэта первоначальный образ – погибший воин («Парящие», 1948), посещение села Дзуарикау в Северной Осетии (1963) и посещение японского города Нагасаки в 1965 году – слились в одно целое. Но это замечательное стихотворение, посвящённое памяти погибших воинов-горцев, видимо, так и осталось бы национальной гордостью, если бы не соавторы поэта – переводчик Н.Гребнев и композитор Я.Френкель, испытавшие горести войны, и певец М.Бернес, вместе поднявшие национальную элегию на уровень общемировой, планетарной.

Сам композитор исполняет свою песню, практически не имея вокального голоса. Фортепианная партия является тем цементирующим единообразием, общей *кантиленной линией*, кроме одного звукоизобразительного момента (отдельные аккорды в высоком регистре, отображающие птичий гомон). Аналогичная картина и в оркестровом варианте. Тихая динамика плавных, распевных вокальных фраз мягко накладывается на фактурное и эмоциональное единообразие аккомпанемента, и создаётся общее впечатление кантиленности,

так свойственной элегическому жанру. Трудно сказать, насколько бы изменились (удлинились) первые вокальные фразы («Мне кажется, порою, / что солдаты / с кровавых /не пришедшие полей») из напевно-декламационных в кантиленные, будь первым исполнителем не Марк Бернес, а певец с оперным голосом и выработанным дыханием. Возможно, тогда бы песня-реквием более приблизилась бы к жанру элегии, не потеряв в плане доверительности и задушевности. Именно так она и звучит в исполнении замечательного оперного певца В.Герелло – как реквием, как поминальная молитва.

В 1967 году в печати появился цикл К.Молчанова «Из испанской поэзии» на стихи Гарсиа Лорки, в котором два номера по содержанию являются элегиями: «De profundis» и «Помни!». Расположенные между яркими номерами «Танец» и финальным «Колокола Кордовы», оба этих номера в цикле являются не драматургическим центром, а остановкой в действии, печальным музыкальным рассказом о прошедшем («De profundis») и будущем («Помни!»). В номере «De profundis» единообразие соблюдается и в вокальной (мерное шествие мелодии, изложенной четвертными длительностями), и в фортепианной партиях, которая ещё подкрепляется почти непрерывно повторяющимся колокольным звоном. Однако общее настроение – это печальный неторопливый *рассказ*, совершенно лишённый страстности неприятия самого факта ухода из жизни «горячо влюблённых», скорее, приводит на память музыкальный рассказ Мусоргского на слова Плещеева «Листья шумели уныло». Номер «Помни!» – желание Героя после смерти быть похороненным с гитарой в речном песке, в апельсиновой роще старой, в любом цветке, быть флюгером на крыше на ветру – перекликается с потрясающими по своей пронзительности молитвами о «вечной жизни» Лермонтова («Выхожу один я на дорогу») и Надсона («Мелодия» – «Я б умереть хотел на крыльях упоенья...»).

Видимо, среди стихов русских поэтов композиторы не нашли таких обобщающих образов, которые бы вдохновили их на создание романсов элегического жанра. В 70-х годах в печати появился вокальный цикл М.Минкова «Плач гитары», ставший сразу репертуарным среди оперно-концертных певцов. Из стихов Г.Лорки М.Минков выбрал несколько, освещающих Испанию с совершенно другой стороны, чем ту, какую видели (или воображали) эту далёкую таинственную страну русские поэты и музыканты XIX века: Пушкин, Глинка, Даргомыжский – не привычных дерзких кавалеров с гитарами, красавиц на балконах, тайные свиданья и т.п. («Я здесь, Инезилья», «Ночной зephyр», «Оделась туманами Сиерра-Невада»). После трагического номера «Танец и смерть» следующий – «Пейзаж» (перевод М.Цветаевой) воспринимается как продолжение – отпевание в жанре элегии. Мерный ход аккордов на протяжении всего романса являет собой в чистом виде «элегическую монотонию», на который накладываются щемящие интонации, «тоскливые птичьи крики» стаи «бедных пленниц», что невольно перекликается с улетающим клином журавлей, воспетых в элегии Гамзатова-Френкеля.

«Элегия» Е.Гохман на стихи Л.Камозенса является по существу реминисценцией отечественных классических элегий. Русский перевод стихов

Л.Камоэнса, несколько перегружен пейзажными деталями и предполагает двойное толкование – отсутствие возлюбленного, вечное или временное:

Туманный очерк синеватых гор,
И роц каштановых прохлада,
Ручья журчанье, рокот водопада,
Закатных тучек розовый узор,
Морская тишь, чужой земли простор,
Бредущее в свою деревню стадо, –
Казалось бы, душа должна быть рада,
Всё тешит слух, всё восхищает взор.
Но нет тебя – и радость невозможна.
Хоть небеса невыразимо сини,
Природа бесконечно хороша,
Мне без тебя и пусто и тревожно,
Сержусь на всё, блуждаю, как в пустыне,
И грустью переполнена душа.

Е.Гохман очень чутко убрала ненужные подробности, текст усилил тему одиночества и приобрёл элегическую стройность:

Туманный очерк синеватых гор,
И роц каштановых прохлада.
Казалось бы, душа должна быть рада:
Всё тешит слух, всё восхищает взор,
Но нет тебя – и радость невозможна,
Хоть небеса невыразимо сини.
Мне без тебя и пусто, и тревожно,
И грустью переполнена душа.
Ручья журчанье, рокот водопада
И облаков причудливый узор.
Казалось бы, душа должна быть рада:
Всё тешит слух, всё восхищает взор,
Но нет тебя – и радость невозможна,
Хоть небеса невыразимо сини.
Мне без тебя и пусто, и тревожно,
И грустью переполнена душа.

Весь этот содержательно и эмоционально единообразный, как и положено в жанре элегии, текст Камоэнса Е.Гохман воплощает подлинно классическими средствами: плавными вокальными линиями, неторопливо «льющимися» в единообразии ритмического изложения восьмыми длительностями на протяжении всей элегии.

Автор настоящей статьи получила в дар от Е.Гохман ноты с фактурой сопровождения, изложенной аккордовыми триолями. Такая фактура в практике исполнения с солистками – обладательницами высоких и довольно «лёгких» сопрано несколько утяжеляли фактуру, и я посчитала возможным (с позволения композитора) изменить аккордовые триоли на разложенные аккорды в том же триольном движении. И это постоянное триольное движение на протяжении всего произведения только добавило единообразия в элегическую «монотонию». Красивая нежная и печальная вокальная мелодия оттеняется драматической кульминацией, которую создаёт фортепианное соло и подводит к последней, полной отчаяния фразе «Но нет тебя – и радость невозможна, хоть небеса невыразимо сини. Мне без тебя и пусто, и тревожно, и грустью переполнена душа». В несколько более смягчённом варианте это произведение, безусловно, перекликается с трагическим монологом, который сделал Ф.Шаляпин из «Элегии» Ж.Массне.

Определённую современность «Элегии» Е.Гохман придают «щемящие» форшлагги, открывающие пьесу, сопровождающие всю фортепианную партию на протяжении всего произведения и завершающие его, как и постоянные соотношения ритмического дуолей и триолей и во взаимосвязи вокальной и фортепианной партий, и внутри инструментальной партии в драматургической кульминации – фортепианного соло.

«Элегия» Е.Гохман, совмещая в себе, казалось бы, несовместимые качества: изысканную интеллигентность, высокий художественный вкус, классическое музыкальное воплощение достаточно далёкой от нашей эпохи поэзии выдающегося португальского поэта Луиша де Камозэнса, представителя эпохи Возрождения, и элементы всем понятных интонаций, иногда задействованных в современных лирических песнях, является прекрасным примером периода Возрождения линии русского лирического романса в его исключительно редком, глубоко личностном скорбном, трагическом жанре – элегии. Неудивительно, что публика всегда тепло реагирует на это замечательное произведение прекрасного саратовского композитора Елены Гохман, нашего современника, представителя классической линии отечественной музыкальной культуры, давшей миру в области камерно-вокальной музыки нетленные ценности.

Литература

1. Асафьев Б. В. Русская музыка. XIX и начало XX века. Л.: Музыка, 1979. 344 с.
2. Белинский В. Г. Собрание сочинений в 3 томах. Т. 2. Статьи и рецензии. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1948. 932 с.
3. Г.Бернандт. С.И.Танеев: Монография / Под ред. Н.Юденич. 2 изд. М.: Музыка, 1983. 287 с.
4. Васина-Гроссман В. А. Мастера советского романса. 2-е издание, переработанное, дополненное. М.: Музыка. 1980. 317 с.

5. Васина-Гроссман В. Русский классический романс XIX века. М.: Издательство Академии наук СССР, 1956. 350 с.
6. Вацуро В. Э. Лирика пушкинской поры. «Элегическая школа». СПб.: Наука, 1994. 238 с.
7. Власова Н. Творчество Арнольда Шёнберга. Автореф. Доктор. дисс. М., 2007. 50 с.
8. Долгушина М. Г. Камерная вокальная музыка в России первой половины XIX века: к проблеме связей с европейской культурой. Дисс... доктора искусствоведения. Вологда. 2010. Кн.1. 300 с.
9. История современной отечественной музыки: Учебник в 3-х вып., Вып.1 (1917–1941) / Ред. М. Тараканов. М.: Музыка, 1995. 480 с.
10. История современной отечественной музыки: Учебник в 3-х вып., Вып. 2 (1941–1958) / Ред. М. Тараканов. М.: Музыка, 1999. 477с.
11. История современной отечественной музыки: Учебник в 3-х вып. Вып. 3 (1960–1990) / Ред. Е. Долинская. М.: Музыка, 2001. 656 с.
12. История отечественной музыки второй половины XX века / Отв. ред. Т.Н. Левая. СПб.: Композитор, 2005. 556 с.
13. Ковтун Е.Ф. Авангард, остановленный на бегу: [альбом / авт.-сост. С. М. Турутина и др.; авт. статей: Е. Ф. Ковтун и др.; ред.: М. Н. Григорьева]. Ленинград: Аврора, 1989. 275 с.
14. Музыкальная энциклопедия. В 6 томах. Т. 6 / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. М.: Сов. Энциклопедия, 1982. 1008 с.
15. Пушкин А. С. Сочинения / Ред., биограф. очерк и прим. Б. Томашевского. Вст. статья В. Десницкого. Л.: Художественная литература, 1936. 975 с.
16. Пушкин Александр Сергеевич. Письма. 1831–1833 / Под ред. и с прим. Л.Б.Модзалевского. Москва; Ленинград: Гос. Изд-во, 1926–1935, 1935. 719 с.
17. Словарь древней и новой поэзии, составленный Ник.Остолоповым. Ч.1. С.-П., тип. Импер. Российской Академии. 1821. 531с.
18. Ю.Сохор Лирика Пушкина в творчестве советских композиторов. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/pushkin/serial/is5/is5-234-.htm>. с.234-254.
19. Степанидина О., Войнова Д. Жанр элегии в русской камерно-вокальной культуре конца XVIII – первой половины XIX вв. // Вестник СГК 2023 № 4 (22). С. 57–64.
20. Степанова И.В. Слово и музыка. Диалектика семантических связей. Изд-во: Московская консерватория. 1999. 288 с.
21. Шеллинг Ф.В. Философия искусства. Москва: Мысль. 1966. 496 с.
22. Энциклопедический словарь Ф.А.Брокгауза и И.А.Ефрона. В 86 томах. Том XL (79). С-Пб.: Изд-во: Семеновская Типолитография (И.А.Ефрона), 1904. 487 с.

«Бессонница»

Интерес к человеческой личности, духовному миру, интенсивной внутренней жизни – эта тенденция к глубокому психологизму ярко выражена в вокальном цикле «Бессонница» Е.Гохман на стихи М.Цветаевой (композитор использует стихи не только из известного цикла «Бессонница», но и из других циклов, а также отдельные стихотворения, созданные поэтом между 1914 и 1920 годами) [1]. Чутко следуя стиху, композитор воплощает в музыке своего шестнадцатичастного цикла образ лирической героини, «носительницы страстной судьбы», гордой и душевно ранимой.

Многомерность лирического образа акцентирует и само название. «Бессонница» – всеобъемлющий символ постоянно бодрствующей души человека (она обостряет чувства, омрачает эмоции). Взрывчатость, смятенность, колкость и необыкновенная одухотворённость, хрупкость – все грани эмоционального мира героини Цветаевой рельефно очерчены. Здесь нет полутонов.

В духе цветаевской поэзии сочинение Гохман основано на ярких контрастах [2]. На одном полюсе – элегичность, задушевность, простота, на другом – торжественная приподнятость, восходящая к жанру оды; на одном полюсе отрешённость, остранённость, на другом – отчаяние, ярость, подлинная трагедийность; на одном полюсе болезненный излом, дрожь, озноб обречённой на одиночество души, на другом – примирение с судьбой и всепрощение. Разрядки напряжения редки, однако необычайно впечатляющи. Причем полярностью состояний порожден контраст не только между отдельными частями, но и в пределах какой-либо части. Здесь существенным динамизирующим фактором становится внутренняя диалогичность, созвучная неуравновешенному состоянию человека на грани сна и бодрствования, реального и воображаемого. Эта внутренняя диалогичность прежде всего обнаруживает себя в поляризации музыкального материала, чутко реагирующего на «разлад в душе», «раздвоенность» поэтического образа.

Своего рода обрамлением цикла – прологом и эпилогом – становятся первая и последняя части. Внутри этой рамки явственно различимы две образные сферы: условно говоря, мечты и реальности. Функцию драматургических отступлений, переключений из сферы глубоко личных переживаний в сферу, ассоциирующуюся с яркой театральностью, броской сценической типажностью, выполняют три эпизода (№ 3 «Соперница», № 7 «Дон Жуан», № 13 «Донна Анна»).

Весь богатый материал этого сугубо камерного сочинения создается и объединяется по законам лирико-психологической монодрамы с цементиру-

ющими целое связями, со своей системой лейтмотивов, лейтобразов, ритмических формул и строго организованным тональным планом. Композитор чутко улавливает нервную ритмику цветаевской речи, её сложнейший и неповторимый синтаксис и согласно ему расставляет все знаки препинания. Благодаря этому так естественно и свободно транспонируются из поэтической сферы в музыкальную неповторимое дыхание, рвущиеся ритмы цветаевского стиха («Я не верю стихам, которые льются. // Рвутся – да!»).

Особняком – и по смыслу она эпилог цикла – воспринимается заключительная часть. Это – момент катарсиса, освобождения от страданий и страстей, примирение с судьбой и окружающим миром. Композитор избрала для финала самые проникновенные и возвышенные строки Цветаевой из цикла «Стихов к Блоку». Первые строки стиха перефразируют слова молитвы «Свете тихий».

Прибегнем к сравнению цикла Е.Гохман и ранее написанного Шостаковичем цветаевского цикла. Совершенно очевидно, что названные сочинения – детища разного времени. Шостакович в своём прочтении Цветаевой высказывается не только о себе и о своём творчестве, но и о судьбах и творчестве своих собратьев по искусству (припомним, что в качестве эпилога Шостакович избрал цветаевское посвящение Анне Ахматовой). Гохман, переводя поэзию близкого ей художника в сугубо личностный план, выдвигает как ведущую трагедию одиночества внутренне сильного и духовно богатого человека, не способного на компромиссы, трагедию женской судьбы. Такая натура обречена на страдание, на существование «в сплошной осаде тревог, в железных тисках опасностей, подавляющих воздействий, среди невероятной непрочности» окружающего мира [3]. Пройдя круги ада, героиня вокального цикла обретает высшую мудрость в обращении к небесному суду. Композитор переживает эту трагедию прежде всего как собственную.

По остроте и глубине проникновения в душевный и эмоциональный мир поэта вокальный цикл Гохман заметно выделяется в отечественной музыке 80-х годов (не только, кстати, камерно-вокальной). И прежде всего тем, что музыка Гохман усиливает актуальность поэтической мысли, созвучной важнейшей тенденции отрезвления, очищения, покаяния, выявившейся в отечественном искусстве 80-х годов. Актуальность прежде всего в том, что центр тяжести трагедии перенесён на отдельную личность, на человека, оказавшегося один на один с беспощадным веком, пробуждающегося от затяжной и изнурительной стагнации [4].

Примечания

1. В этот период в творчестве поэта господствует «буйное начало», воплотившее острое чувство России – её природы, её истории. В центре – образ лирической героини, женщины с «гордым видом» и «бродячим нравом», «носительницы страстной судьбы», которой «всё нипочем». См.: Орлов Вл. Марина Цветаева. Судьба. Характер. Поэзия // Цветаева М. Избранные произведения. М.-Л., 1965. С. 28-29

2. Припомним собственное признание поэта: «Меня вести можно только на контрастах, т.е. на присутствии всего... Я – много поэтов, а как это во мне спелось – это уже моя тайна».

3. Демченко А. У времени в плену. О музыке Елены Гохман. Саратов, 1991. С. 59.

4. Вполне закономерным видится факт общественного признания таланта Е.Гохман. Её цикл «Бессонница» отмечен Государственной премией России за 1991 год.

Вокальный цикл Е.В.Гохман «Бессонница»: дневник в музыке

Романтическая эпоха с её особым вниманием к индивидуальности, когда внутренний мир героя становится более значимым, чем внешний, вывел на сцену лирического героя, существование которого обогатило смысловой потенциал музыкального искусства XX и XXI века. Функциональность концептуальной модели дневника в музыке определяется самой формой лирического высказывания, суть которой обуславливается автокоммуникацией, когда, по словам Ю.М. Лотмана, «поэт порождает текст, рассчитанный на собственное “я”» [цит. по: 6].

В лирике, согласно М.Ш. Бонфельду, автор выходит на авансцену, сливаясь с героем, лирическим «я» – центром всего происходящего в данном сочинении. Авторское «я» господствует, не оттесняемое ни окружающим миром, ни сюжетом. При этом, когда речь идёт о других вещах и лицах, автору свойствен взгляд на них не со стороны, а изнутри [1, 169]. В таком случае, мы считаем, закономерным довольно часто совершаемый авторами переход от внешней позиции к внутренней, когда «... писатель, рассказывая о каком-либо лице, вдруг обрывает рассказ и превращается сам в это лицо» [наблюдение античного мыслителя приведено по: 2, 170]. Для такого смыслового развёртывания в музыке наиболее типично включение драматургического типа состояние, когда вместо героя на авансцене действует образ автора.

Обоснование жанра дневника в музыке требует серьезного предварительного исследования, в том числе и обоснования признаков его жанровой атрибуции. В связи с этим, в настоящем исследовании применяется понятие «модель концептуального пространства» дневника в музыке, которая используется в значении художественного аналога действительности (ситуации или события), отражённого в произведении музыкальными средствами [7, 15].

Для концептуальной модели дневника в музыке свойственно не только форма миниатюры, но и единый сюжет или общая тема произведения. Таков вокальный цикл «Бессонница» (1988) [3] Е. Гохман на стихи М. Цветаевой, в котором нашли отражение актуальные для композитора темы и образы в период с 1987 по 1988 годы – годы смерти матери и других тяжелых переживаний [подробнее: 5, 30]. Примечательным фактом видится то, что композитор выбирает стихи поэтессы без названия и не всегда использует их целиком, воспринимая поэзию, как импульс к собственным воспоминаниям, моделируя в музыке особое психоэмоциональное переживание поэтических строк. Отдельные миниатюры в цикле Е.В. Гохман, наподобие записей в дневнике, пе-

редают те чувства и эмоции, переживание которых настолько интимно, что может быть осознано только наедине с собой – «В лоб целовать», «Откуда такая нежность», «Где-то в ночи», «В огромное городе моем ночь». В цикле «Бессонница» Е.В. Гохман можно выявить характерные приёмы, отражающие процесс саморефлексии в музыке.

К таковым можно отнести особую *стилистику речи*, свойственную *внутренним монологам*, как способа раскрытия интимного пространства личности в музыке, что передаётся через сочетания мелодической декламационности, пения говорком, чередующихся с экспрессивными возгласами скандирования и пения, освобождающих от болезненного переживания эмоций, как в номерах «Два солнца», «Где-то в ночи», «Вот опять окно». Примечательно, что при такой интонационной форме выражения лирического героя/автора закономерен и выбор формы высказывания, построенной в виде *внутреннего диалога*, когда развитие строится в виде формирования вопроса, комментария героя и ответа, уточнения, появляются элементы двойной пространственной перспективы – сопоставления реальности и иллюзии, мечты.

Так же, как и в литературных дневниковых записях, в вокальном цикле «Бессонница» автором используется композиционный приём, создающий смысловое единство и родственную близость номеров, объединённых общей темой. Такое *сходство отдельных интонационных оборотов, жанровых интонаций* в частях «Дон-Жуан», «Соперница», «Донна Анна» (марш); «Воспоминанье», «Ночь», «Два солнца», «Где-то в ночи», «Прекрасная моя беда» (псалмодия); «Откуда такая нежность», «Живу, не видя дня», «Новый год», «Свете тихий» (ноктюрн).

Наиболее ярким приёмом, свойственным воплощению процессов мышления и самоанализа в музыке, является монолог – саморефлексия (*reflection* – англ. размышление), подчинённый анализу душевных интенций – тоски, влечения, страхов, желаний, конфликтов и возникающих в результате всех этих переживаний чувств, воплощаемых автором произведения «от первого лица». Основной вектор развития повёрнут от настоящего либо в прошлое, либо в будущее (иллюзорное) время, что обуславливает определённую организацию музыкального материала. В музыкознании к признакам прошлого времени относят длительное варьирование одной интонации, имитирующее погруженность в одно состояние или воспоминание одного образа; резкие интонационные, жанровые, ладовые контрасты, передающие дискретную, скачкообразную организацию процесса воспоминаний; светлую позитивную эмоциональную окрашенность, вследствие отдалённости уже пережитых событий [см. подробнее: 4, 167].

Примечательной особенностью вокального цикла «Бессонница» становится тонально-ладовая окраска отдельных номеров, связанных тональной семантикой субъективного исповедального излияния и воплощением сложных и трагедийных переживаний в музыке И.С. Баха, В. Моцарта, Л. ван Бетховена, Ф. Шопена и других композиторов. Так *es-moll* выбран автором для номера «Соперница», балансирование между мажоро-минором (*d-moll/D-dur-h-moll*)

характеризует «Два солнца», *b-moll* – «Где-то в ночи», *gis-moll/b-moll* – «В огромное городе моём – ночь» и «Свете тихий». Терпкость музыкального языка композитора создаёт включение уменьшенных и увеличенных интервалов в диссонантные созвучия (терцовой и нетерцовой структуры), навсегда меняющих общую атмосферу высказывания. Непривычные звучания соответствуют неясности ночи, искаженным очертаниям предметов и образов, всплывающих в сознании. Прием монолога-саморефлексии прочно связывается Е.В. Гохман с образами ночи и пониманием своего места в природе в настоящий момент, что обусловлено уходом в глубину себя, общению с собой. Десять из 16 номеров вокального цикла посвящены ночи, как образу-зеркалу авторского внутреннего мира в сложный период жизни.

В то же время в цикле улавливается прием, претендующий на авторское стилевое значение – кратковременная гармоническая разрядка-просветление. После накопления напряжения, благодаря преобладанию диссонантности в конце значимых для композитора фраз наступает недолгое включение одноименного или параллельного мажора. Этот прием действен в каждом вокальном разделе и, особенно, в завершении номеров, где всегда дается надежда в виде терцового тона одноименного мажорного трезвучия, мерцающего в вышине, как это сделано в финале цикла в «Свете тихий».

Таким образом, вокальный цикл «Бессонница» Е.В. Гохман обнаруживает важные признаки, свойственные дневниковым записям. В музыке они воссоздаются:

- противопоставлением внешней и внутренней позиций описания, что подчёркивается формами внутреннего монолога и диалога, включающих сочетание речевых интонаций с активным тонально-ладовым развитием;
- драматургические, семантические и композиционные функции знаковых интонаций, скрепляющих композицию едиными образно-художественными линиями;
- сопоставление разных временных модусов и присущих им образных сфер (настоящего-будущего, настоящего-прошлого), свойственное отображению интенсивной внутренней жизни человека в музыке.

Литература

1. Бонфельд М.Ш. Приобщение к «святая святых» // «Музыка начинается там, где кончается слово». Астрахань-Москва: НТЦ Консерватория, 1995. 458 с.
2. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования / И.Р. Гальперин. М.: Либроком, 2009. 144 с.
3. Гохман Е.В. Бессонница: вокальный цикл. М.: Композитор, 1988. URL: <https://gohman-ev.ru/index.php/noty/obraztsy-nekotorykh-notnykh-izdaniy> (дата обращения 12.11.2025).
4. Казанцева Л.П. Основы теории музыкального содержания. Астрахань: ИПЦ Факел, 2001. 368 с.

5. Каменская И. Интервью к очередному юбилею // Диалог культур и арт-парадигм. Посвящение Елене Гохман / Ред.-сост. А.И. Демченко. Саратов: Саратовская государственная консерватория им. Л.В. Собинова, 2021. Т. XXII. С. 23–36.

6. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. Л.: Просвещение, 1972. 271 с.

7. Мозгот С.А. Категория пространство как смысловой феномен музыкального произведения: автореф. ...докт. иск. Новосибирск, 2018. 47 с.

Дневник 1985–1986 гг.

От редактора-составителя. Насколько известно, именно сильнейшие личные переживания, получившие отражение в приводимых записях, вызвали к жизни гениальную музыку вокального цикла «Бессонница», удостоенного Государственной премии России.

25/V-85

Зашел днём N. Опять разбередилась душа. Одиноко и как-то безнадежно. Написала ему письмо, но, кажется, не отправлю – все из-за того же чувства жалости и боязни огорчить, которое во мне постоянно. Когда писала, в глазах стояли слезы. Нет, видно, переступить через себя невозможно.

Пришла вечером домой. Раскинула пасьянс (давно этого не делала). Вдруг выпало: любовь, дорога. Ерунда вроде, а все-таки немного успокоило.

Надо начать работать, иначе тоска совсем «съест».

27/V

Услышала по радио одно любопытное высказывание: *«Львы и тигры не возвращаются на старые, покинутые места...»*. А у Диккенса: *«При несходстве характеров и взглядов брак не может быть счастливым»* (чтение – моё главное утешение).

Неужели...?

Как грустно!

1/X-85

Знаешь ли ты, сколько горьких минут провела я наедине со своими горькими мыслями о тебе, сколько слёз пролила в своём уединении. Как трудно примириться мне, человеку привязанному к «консервативному», с тем, что было со знаком + стало своей противоположностью. Как больно было услышать, например, сегодня твоё активно-отталкивающее: «нет, я не говорил ничего подобного» (это о возможности совместной жизни). И хотя умом я понимаю, что другого и ждать мне давно уже не следует, но где-то втайне всегда теплится слабый огонёк надежды.

Ты, будучи человеком в высшей степени неординарным, оказался очень типичным представителем той половины, к коей принадлежишь, со стремлением лишь к новизне и свежести и «забывчивости» в отношении к старому, чем, к несчастью, я-то как раз не обладаю.

Как больно сознавать, что когда-то малейшее самое невинное прикосновение вызывало бурю восторгов и чувств, а теперь – более чем равнодушие – даже какое-то подчёркнутое (не хочется думать: отвращение/отчуждение).

Как глупо, однако, на исходе жизни быть подверженной такому идеализму!

А впереди и вовсе мрак и безнадежность.

8/X-85 г.

Каждый внешний штрих, напоминающий о двусмысленном моем положении, так ранит душу. И вдруг подумалось с тоской и безысходным отчаянием, что своей привязанностью к человеку, который вот теперь предал меня, я в то же время отравила последние годы жизни человеку, достойному самой горячей любви и благодарности. Бедная мама! Мало было ей страданий, так я еще добавила ей, позволяя быть грубым и несдержанным человеку, с которым связала судьбу и которого до сих пор, невзирая ни на что, не могу осудить сердцем и за которого трясусь по каждому поводу.

Да, видно судьбы не избежать. Прости меня, моя милая, несчастная. Иногда меня утешает мысль, что, может быть, душа твоя где-то рядом и слышит меня и утешает, понимает и прощает.

13/X-85 г.

Диагноз мой – слабоволие. Пыталась сердиться, но стоило ему прийти, – всё забывает моё сердце (громко сказано, но правда). И опять любовь, смешанная с состраданием и жалостью.

Физически чувствую себя неважно. Ощущение, будто внутри обладающая большой силой слабость, сшибающая с ног. Внутри – ощущение полной опустошённости, молчание – вместо звуков наполняет моё духовное «я». Мысль о полной уже творческой несостоятельности. Но сейчас даже без горечи и слёз, а как-то обречённо пусто с оттенком безразличия.

Ко всему прочему обострилась боль в руках – моё постоянное несчастье.

Представилось вдруг: если бы N прочёл... Сказал бы: делать тебе нечего...

26/XI-85 г.

Сегодня узнала ужасную новость! Господи, дай силу пережить эту невыносимую боль.

Но его по-прежнему жаль. Ничего не могу поделать с этой своей «ненормальностью». Теперь поняла то, что приходилось читать в книгах и что вызывало во мне чувство несправедливости, когда он (или она) убивали не того, кто изменил, а соперника (или соперницу).

Бедная мама, как виновата я перед тобой! И всё же, помоги мне! Больше мне не у кого просить защиты и помощи! Прости, прости меня!

А всё-таки, как обидно! Я так верила, можно сказать свято верила в его чистоту и вдруг... Конечно, он (по-своему жалея) не хотел зря огорчать, но ведь не случись того, что случилось, внутри его осталась бы ложь. Он не сказал бы

мне о своём «падении». Правда, он и не собирался меня «оскорбить» своим прикосновением.

Нет, не могу представить (а как это невыносимо больно). Неужели те же слова, что столько раз адресовались мне, произносились и... Как трудно смириться (гордыня!)

Почему-то это представляется мне гадостью и грязью.

И так обидно, что в этой грязи был (такой непохожий на других) мой кумир чистоты и порядочности.

Нет, это лучше не представлять. Почему-то это особенно ранит.

И всё же *«но гнева нет...»* (совсем всё как у Шумана... *«хоть больно ноет грудь»*).

Смогу ли я теперь хоть что-то сочинить... Кажется, всё последнее изнутри вынуто. Но, впрочем, вряд ли сердце моё просто «физически» долго выдержит. И без того-то всё было тускло и уныло.

Прощай, прошлое!

Здравствуй, настоящее без будущего.

7/I-86 г.

Сегодня, в день нашей помолвки он сообщил, что они живут здесь с ним! Я схожу с ума! Боже, где взять силы?

16/IV

Состояние моё можно определить одним словом «кошмар»!

Кажется, депрессия – то страшное состояние юности, посетила теперь меня в такое трудное время. Теперь, правда, смерть уже вполне реальна. Но и она не так страшна (хотя и это жутко, конечно), как возможное помешательство. Этого надо было ждать. То, что было когда-то, не могло повториться. Я ничего не могу сделать в такое, резко благоприятное по внешним обстоятельствам время. Я знала, что это будет, но не думала, что буду одна, без поддержки единственного человека, который мог бы помочь мне.

Господи, и ты, мама, дайте мне силы не сойти с ума.

Вчера первую сцену «Цветов запоздалых» встретили довольно тепло (чего в отношении её именно совершенно не ожидала). Человек, который не претендует на большее, чем ему дано, был бы доволен. А я чувствую что-то жалкое и стыдное.

Вот почему я никогда не стремилась быть в среде тех, кто может назвать себя композитором – по мне это стыдно!! А ведь гордыня!..

Ну, бездарность, дилетант – что же, не всем дано большое и настоящее.

Но я словно слышу шепот за спиной: «Провинциальная баба! То же! Лезет туда же! В высокие сферы» – и предпочитаю сказать это себе сама.

Следовало бы мне взять псевдоним. Хотеева-Немогеева. По крайней мере, это заставило бы людей поулыбаться. И хоть в этом было бы оправдание жизни – крошечное, но все же.

30/IV

Сегодня была с N за городом. Прекрасная юная весна. И какой чёрный мрак на душе. Если бы ты, милый мой, смог заглянуть внутрь меня и увидеть и почувствовать его! Мрак этот присосался, как змея и высасывает последние жизненные соки. Только сон – спасение. Но как засыпать с этим чёрным «ореолом»? А голова такая отупевшая, скорее опустошенная долгими, тяжёлыми мыслями и не в состоянии воспринимать какую-либо информацию извне, даже книги, в которых раньше находила отраду, не могут стать мне утешением. Мозги словно какие-то измятые... Кажется, выхода никакого не предвещается. Тоска, тоска...

1/V

Тягостное состояние уже с утра. Всерьёз подумала о психиатре, хотя мало в это верю. Вряд ли я поддаюсь лечению.

Радио, телевизор вызывает резкое раздражение самым звучанием: мысль, только сама даже мысль о какой-либо «духовной» деятельности вызывает страх и какое-то внутреннее сопротивление, хотя именно это только и могло бы помочь выйти из тупика.

И вдруг мысль осенила: ведь это результат длительного нервно-психического напряжения. Итог его – истощение нервной системы. Это тупик. Теперь остаётся молить судьбу послать мне не слишком мучительный конец. Но... боюсь именно этого не будет...

15/V

Состояние мое словно зависит постоянно от присосавшейся пиявки, которая высасывает из меня кровь, лишь на мгновения как бы забывая о своём занятии.

Заниматься по-прежнему не могу. От этого тоска ещё больше. Я готова (хотя всю жизнь болезненно даже относилась к самой лишь возможности унижения какого бы то ни было) на унижения, лишь бы вернуть хоть каплю былого.

И вдруг представилось, как кто-то мне говорит, например: «Как ты так можешь... после всего». А во мне звучат две мысли: «Слишком люблю, чтобы ненавидеть», «Слишком уважаю, чтобы презирать».

20/V-86 г.

Третий час ночи. Попытка уснуть безуспешна. Тоска буквально разъедает меня, проникая во все частицы моего существа. Каждая ночь – проблема, как бы уйти в сон. Только «жизнь» снов и существует теперь для меня, к сожалению. Это приходит, как правило, лишь под утро. А в остальное время так называемой реальной жизни буквально ежеминутные мысли всё об одном и об одном. И вся-то жизнь вышла глупой и бессмысленной, а уж последние годы... вполне достойная тому кода.

21/V-86 г.

Господи, как устала я от этой непрекращающейся муки смертельной тоски. Я грешна, грешна перед мамой! И вряд ли пошлёт мне бог «лёгкую» смерть. Но всё же прошу тебя, Господи, дай мне хоть это утешение...
А ты, N, если и погорюешь, так недолго. Потом будет спокойно – ничто не будет отягощать твою жизнь...
А потом наши души встретятся, и мы будем снова вместе.

23/V-86 г.

Возвращаясь с работы, вдруг сформулировала для себя такую мысль: «Ощущение противоестественности теперешнего моего существования. Впечатление слишком затянувшегося чего-то не того. Будто тягостный сон, из которого никак не выйти. Оттого ощущение постоянной лихорадки...»

19/VI-86 г.

Теперь уже не осталось ни малейшей капли надежды: хотя вслух и не было сказано: «Я тебя не люблю больше, совсем не люблю», но мотив этот прозвучал вполне отчётливо.

Прощай, всё!

Слёзы не высыхают с глаз даже на работе (слушала игру студентов, а мысли бились о безнадёжность).

Самопожертвование ему не свойственно. Да это и понятно (творческая личность, для него слишком важно «Я!» (если бы прочёл, сказал, усмехнувшись... а сама то!).

Думаю, что если бы ему было так плохо, как мне теперь, я бы всем пожертвовала. К тому же, мужчина, а они безжалостны, если нечто молчит. А это нечто хочет говорить другой то, что столько изливало той, к кому теперь так жестоко равнодушно.

Теперь, когда смотрю на каких-нибудь влюблённых, так и хочется воскликнуть: «Глупые, верите в любовь?!». Любви мужчины, во всяком случае, не существует на свете.

Как горько было в этом убедиться!

27/VI-86 г.

Покрестить решила? Грехи решила замолить, замазать. Лицемерная персона! Будь проклята и ты и всё твоё потомство! Я погибну, но и тебе будет не сладко, уж поверь мне!

А ты? Эх, ты! Что ты наделал – из-за какой-то подлой сексуальной девки стал убийцей. Ну что же! Будь счастлив! У тебя большая, завидная воля и неумение смотреть назад. Твой взгляд устремлён в любое, но будущее. Ты быстро и легко забудешь меня. Но когда придёт и твой конец, ты вспомнишь обо мне и станет тебе больно и горько.

А потом, души наши может быть встретятся.

Теперь же – ещё одна очередная бессонная и жуткая ночь.

Да, какое унижение, когда ты жалеешь и любишь, а тебя – только жалеют. Постылая! Какое ужасное слово. И где ты бывшая моя гордость?

Какая внутри непереносимая боль, почти непрекращающаяся. Наверное, уникальных дур, умирающих от потерянной, растоптанной любви и нет теперь на свете.

Моё место в сумасшедшем доме.

Я ненормальная. Он правильно сделал, что бросил меня.

3/VII-86 г.

Ночью написала письмо, но вряд ли решусь отдать ей. Решиться не видеться так страшно. Как странно началась его любовь, так странно и кончилась. Начало и конец (до меня и после) связан с одним и тем же роковым именем. Ко мне осталась лишь жалость. У меня – жалость вместе с любовью. У него – вместо любви. Первая жалость, в сущности, оскорбительна, но я как тот несчастный Мечтатель из «Белых ночей» не могу отвергнуть её – всё-таки это хоть какое-то чувство, а не совсем пустое место.

Но как жить?

Ах, N, N! Что ты наделал?!

Я потеряла музыку и любовь, чем же мне жить?

И живой в землю не ляжешь.

Покончить нет воли, да и элементарных практических способностей нет, чтоб осуществить, а не насмешить.

18/VIII-86 г.

Вернулась с Волги. Как будто отдохнула неплохо. И вот дома... Опять одна, наедине с тоской, высасывающей последние соки жизни...

Состояние вибрирующей тревоги, страха...

Как не хочется по утрам пробуждаться для бессмысленного существования...

Иногда мелькнет вдруг неясная надежда и вскоре уже погружается в безысходный мрак.

Не знаю, смог ли теперь бы и ты (единственная моя надежда и опора) помочь мне. Чувство обречённости во мне постоянно. Веры уже никакой.

Ждать чуда?

«Но нету чудес и мечтать о них нечего».

Вчера прочла строки Пастернака о том, что свойство истинной любви – *«беспринципность сердца»*... Это про меня... Но легче ли мне от того?

А ведь весь ужас в том, что иссяк во мне источник творчества (а значит, жизни)... Я боюсь рояля, нотной бумаги. Страх прикосновения, как будто это оголённый электрический провод.

Шло это изнутри, или ты совершил это убийство? Хочется верить, что первое... Но второе много сделало для этого. Во-всяком случае, спровоцировало. Господи, Ты отнял любовь, так верни творчество или возьми мою жизнь. Такая, как сейчас, она мне не нужна...

Просто существовать я не могу. Это грех так говорить, но такой уж я сотворена тобой – так пожалей Ты меня, помоги. У меня нет больше сил.

Если случится уйти от теперешней так называемой «жизни», не стоит и сожалеть.

Да и вся моя около-жизнь такая бессмыслица!

Несостоявшийся во всех отношениях человек – Е.Гохман

Елена Гохман – хоровые и кантатно-ораториальные жанры

В очерке о вокальных циклах отмечалась очень характерная для раннего творчества Елены Гохман тема жизненного поиска, за которой скрывались и столь свойственные самому композитору тех лет напряжённые искания своего стиля. Дело в том, что только что многие сочинения той поры при всей их мастерovitости и обилии выразительных деталей пребывали в некоем общем художественном пространстве середины XX века (ближе всего к Шостаковичу, отчасти к Бартоку и Онеггеру), и их автор, конечно же, ощущала отсутствие в своей музыке того, что так ценится в современном искусстве – неповторимо индивидуальное, не похожее на других.

Таким образом, «вегетационный» период оказался для Елены Гохман достаточно продолжительным. Хронологически и по всей своей сути относясь к поколению «шестидесятников», родившихся, подобно ей, в основном в первой половине 1930-х годов, но ярко и 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.

Исходным пунктом композиции («Ярким солнцем, синей далью...») становится состояние, когда, выражаясь строкой другого поэта, *«душа грустит о небесах»*. Среди земной неприютности душа эта ищет нездешнего света. А нездешнее и есть нездешнее – потому невозможно постичь рассудком бескрайне струящуюся беспредметную тоску.

*Кто поймёт, измерит оком,
Что за этой синей далью
Лишь мечтанье о далёком
С непонятною печалью.*

И в следующих номерах ещё не раз, вдруг неизвестно почему, станет пасмурно на душе, нахлынет уныние, вернётся тягучий сумрак, опустится зыбкий туман неопределённости. Выход видится в обретении сопричастности к всеобщему. Прежде всего через прямое соприкосновение с природой. Так что и тоскливость, о которой шла речь, уже воспринимается как неизбывная, всепроникающая печаль русского пейзажа и русской жизни вообще («Белой ночью...»).

Далее замечаем, что несколько бесплотная до этого лирическая эмоция материализуется, обретает реальное измерение, внутреннюю насыщенность («Травы спят красивые...»). Жаркое дыхание чувственной страсти в чём-то настораживает, отпугивает своей потаённостью и вместе с тем притягивает, завораживает, так что это состояние хочется длить и длить, не случайно в конце хор переходит на пение без слов.

*Верится и чудится:
Мы в согласном сне.
Всё, что хочешь, сбудется –
Наклонись ко мне.
Обними, и встретимся,
Спрячемся в траве,
А потом засветимся
В лунной синеве.*

Наконец, главное среди подобных преодолений состояло в том, что пробуждалась и захватывала светлая, молодая радость жизни. Верх одерживает тяга к далёким, манящим, неизведанным горизонтам. Душа устремляется, как говорили в старину, в дольний мир, распахиваясь навстречу окружающему, чутко вслушиваясь в него и словно бы заново открывая его для себя («Свирель запела на мосту...»).

*И под мостом поёт вода:
Такой прозрачной глубины
Не видел никогда,
Такой глубокой тишины
Не слышал никогда.*

Среди гулко-звонкоголосия природы, когда в полном смысле слова «идёт-гудёт зелёный шум» (этому впечатлению способствует использование пространственных эффектов), среди радужно-звончатых россыпей света и льющегося в простор колокольного перезвона приходит бодрость, весенняя свежесть, праздничное ощущение бытия («Навстречу вешнему рассвету...»). Одновременно возникает чувство полной ясности и определённости. Всё в жизни становится на свои места.

*И рек нестройное течение
Свои находит берега.*

* * *

Со времени создания «Пяти хоров на стихи А. Блока» творчество Елены Гохман стало приобретать, если можно так выразиться, результирующий характер. Это означало, что появилась желанная ясность и 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 кульминационных моментов. К эффекту оркестральности следует добавить и принцип

симфонизма – в наиболее развёрнутых номерах произведения хорошо ощутимы ток непрерывного, сквозного развития музыкальной мысли, властная сила мощных нарастаний, неукоснительно выдержанное художественное единство.

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

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

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

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

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

Свойственное данному направлению совершенно свободное, подчёркнуто оригинальное истолкование черт национального архетипа нашло у Е.Гохман преломление через особого рода «народный артистизм», с его броской нарядностью, исключительной прихотливостью ритмического рисунка и лихим задором интонационного выверта, характеризующего женщину «под хмельком» (№ 17 «Апельсин и лимон»), либо через поэзию девичества с его чистотой и таинством неизведанного, с прелестью 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 хронике совершающегося преступления ведёт сопрано *solo* – её горестная речитация боли и страдания как бы изнемогает под бременем давящей звуковой массы. В вокализе присоединяющегося затем хора слышится распетый стон людской. Так через сопоставление *женских* голосов с бездушным массивированным потоком *инструментального* пласта передаётся мысль о беззащитности человека перед машиной насилия.

*Они по дорогам скачут,
свинцом черепа налиты.
Они не умеют плакать,
их души лаком покрыты.*

*Скачут горбатые тени,
зловещие, словно тучи.
За ними топь тишины
и страха песок сыпучий.*

*Не видят ни звёзд, ни неба,
рыщут, как волки, повсюду.
В глазах их зияют жерла
сеющих смерть орудий.*

Результатом столь зловещего натиска остаются крики и рыдания жертв, подмятых копытами адского эскадрона, остаётся опустошение и пепелище с хрупкими, призрачными останками человечности. Следует заметить, что при воссоздании этой картины свою роль сыграло то жуткое впечатление, которое произвёл на композитора рассказ о гибели самого Гарсиа Лорки.

После происшедшего можно попытаться возвысить голос протеста – тогда в противостоянии злу рождается марш сопротивления, наполненный гневной решимостью и суровым духом самоотречения (№ 11 «Чёрные луны»). Но, как правило, это путь к неизбежной гибели, которая вызывает

ещё большее отчаяние и нестерпимую боль. Поэтому почти безраздельно господствуют скорбь и плач (№ 10 «Касыда о плаче», № 12 «Эллипс крика», № 13 «В башне спящей...»).

*Эллипс крика
пронзает молчание гор.
И в лиловой ночи
над зелёными купами роц
вспыхнул чёрною радугой он.
Голосом смерти
задушен голос ярче гвоздик.
Захлебнулся слезами ветер,
и вокруг ничего не слышно –
ничего, кроме плача.*

Казалось бы, остаётся только одно: вновь и вновь совершать тризну по растоптаным 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 надлом-

ленность 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»).

* * *

Завершая разговор об «Испанских мадригалах», сразу же отметим всё необходимое в отношении использования в творчестве Елены Гохман возможностей классической гитары.

С гитарой как домашним инструментом композитор была знакома с детских лет, но впервые он заявил о себе в её творчестве только в 1975 году, когда создавалась камерная оратория «Испанские мадригалы». Сделав в этом произведении прорыв к самой высокой художественной выразительности, композитор избирает гитару в качестве верной спутницы своего творческого вдохновения, открывая всё новые и новые горизонты её звуковой ауры.

Итак, «Испанские мадригалы». Обратившись к творчеству Федерико Гарсиа Лорки, Елена Гохман почти неизбежно должна была ввести гитару в инструментальную палитру этого сочинения. Ведь стихи выдающегося поэта сплошь и рядом «испещрены» всевозможными отсылками к образу гитары. Достаточно напомнить хотя бы одну из таких отсылок, которая нашла своё претворение в номере под названием «Плач гитары».

*Начинается
плач гитары.
Разбивается
чаша утра.*

*Начинается
плач гитары.
О, не жди от неё
молчанья,
не проси у неё
молчанья!
Неустанно
гитара плачет,
как вода по каналам – плачет,
как ветра над снегами – плачет,
не моли её о молчанье.
Так плачет закат о рассвете,
так плачет стрела без цели,
так песок раскалённый плачет
о прохладной красе камелий.
Так прощается с жизнью птица
под угрозой змеиного жала.
О гитара,
бедная жертва
пяти проворных кинжалов!*

Отталкиваясь от столь сильно выраженных предпочтений Гарсиа Лорки, композитор делает гитару в «Испанских мадригалах» ключевым символом и лейттембром. Её ипостаси здесь многообразны. Она может отступать в тень, вливаясь в общий инструментальный наряд, однако при всём том неизменно внося в суммарный колорит свою неповторимую ноту. И, не говоря уже о её сольных «выходах», она может подчинять себе остальной состав в качестве доминирующего элемента.

К примеру, в № 3 («Твои глаза») великолепная лирическая кантилена обволакивается густым маревом «сверхгитары», где собственно гитарному звучанию по-разному вторят два рояля, контрабас и ударные, формируя исключительно насыщенный, акустически гулкий, стереофонический по объёму и обогащённый различными обертонами «мега-тембр».

Наконец, определяющая драматургическая роль этого инструмента подчеркнута и введением тематической арки первого (Прелюдия) и последнего (Постлюдия) номеров, где солирующая гитара безраздельно царит вместе с «голосом Поэта» (баритон).

В совершенно ином амплуа выступает гитара в опере «Цветы запоздалые». Существуют две её редакции, связанные с исполнительскими вариантами – камерная и «симфонизированная». С точки зрения использования гитары особенно интересна первая из них. Согласно авторскому замыслу, движение чеховского сюжета последовательно дополняется взглядом из наших дней. Этот взгляд выражается в комментариях Рапсода к каждой из сцен оперы.

В отличие от главных действующих лиц, он одет в костюм современного покроя, а его музыкальный лексикон кардинально отличается от певческого интонирования основных персонажей. И что очень важно, его «зонги» идут в сопровождении инструментального трио (гитара, флейта и контрабас), выходящего на сцену в соответствующие моменты. Четыре интерлюдии Рапсода (Притча о любви, Притча о карьере, Притча о надежде, Притча о верности) живо напоминают и по внешней манере, и по внутренней сути выступления барда, то есть представителя так называемой авторской песни.

По контрасту с этими подчёркнуто серьёзными сентенциями в другой чеховской опере Елены Гохман («Мошенники поневоле») гитара превосходно поддерживает сугубо комедийный антураж театрального действия. Здесь также на выбор исполнителей предусмотрены два варианта, когда пение (скажем, Романс Жана) может идти «под гитару» (оркестровая имитация) или с гитарой («в натуре»), но в любом случае обеспечивается эффект бытового музицирования.

Следующая яркая веха творческой эволюции Елены Гохман была вновь связана с испанской тематикой – балет «Гойя». Грандиозный исполнительский состав (большой оркестр и широкое участие смешанного хора) дополняется камерными вкраплениями тенора *solo* в четырёх интермеццо, связанных с судьбой друга художника – Тореро. Написаны они опять-таки на стихи Федерико Гарсиа Лорки, и именно здесь оказалась необходимо востребованной гитара (сугубо испанский персонаж – сугубо испанский тембр).

Из ряда дальнейших сочинений следует особенно остановиться на монументальной оратории «Сумерки». Оратория и гитара?!.. Но оказывается, ничего парадоксального в данном сочетании нет. В произведении ставится тяжкая, мучительная проблема современного человечества, находящегося на грани тотальной катастрофы. И когда среди обвалов звуковых глыб и зияющих пустот всеобщей «чёрной дыры» высвечиваются тихие монологи тенора в сопровождении гитары, осознаёшь, что именно она сообщает высказыванию особую интимность, олицетворяя незащищённость хрупкого бытия всей естественной природы и человека, в частности.

Отдельный, не менее интересный вопрос состоит в косвенном воздействии гитары на различные творческие проекты Елены Гохман. В данном случае в первую очередь имеется в виду использование различных форм гитарного аккомпанемента с его имитацией у фортепиано или у целого оркестра.

Встречаются и варианты достаточного прямого воспроизведения подобных форм – как правило, в некоторых опусах, близких русскому бытовому музицированию. Допустим, в «Четырёх романсах на стихи русских поэтов» широко используется имитация гитарного арпеджиато, которое становится здесь своего рода лейтфактурой.

Но, разумеется, намного примечательнее всевозможные усложнённые версии. Если, к примеру, взять вещи из вокального цикла «Лирическая тетрадь», написанные на стихи Анны Ахматовой, то обнаружим некую магистраль в разработке такого фактурного оформления. Суть состоит в том, что

относительно незатейливые ритмические формулы, излагаемые в среднем регистре (собственно «гитара»), деятельно расцветиваются и обогащаются глубокими басами, а также прозрачными бликами звончатой «капели» в высокой тесситуре, и это в полной мере резонирует чрезвычайно развитой структуре романсов с их интонационной свободой, активной модуляционностью и заведомым исключением куплетности («форма-процесс»).

Подчас композитор включает весьма «эксклюзивные» приёмы, явно идущие от гитарного искусства. В одном из номеров той же «Лирической тетради» («Гальярда» – нечто «испанистое») в качестве *motto*-зачинов к участкам преобладающей здесь чисто фортепианной аккордовой фактуры постоянно выступают каденции в духе виртуозных гитарных импровизаций (очень темпераментно, с напором, в тонах жгучей страстности), а завершается романс характерно гитарным эффектом постепенно угасающей звучности (*diminuendo*, сопровождаемое торможением темпа), создаваемой острым «щипком» на одной ноте.

По поводу самоочевидной многомерности воздействия гитары на творчество Елены Гохман можно было бы добавить массу других наблюдений. Ограничимся только некоторыми. Свойства и особенности гитарного исполнительства нередко угадываются даже в самых утончённых и драматичнейших её произведениях, но соответствующим образом – в чрезвычайно изысканном или остроэкспрессивном преломлении (например, в её наиболее значительных вокальных циклах – «Бессонница» и «Благовещение»).

Фигурации гитарного типа нередко становятся фактурным базисом особенно вдохновенных мелодических откровений композитора (заключительный реквием в уже упоминавшемся балете «Гойя» и гимнические распевы в оратории «*Ave Maria*»). *Pizzicati* струнных чаще всего подаются таким образом, что явственно напоминают звучание некой большой гитары (из последних образцов – Партита для двух виолончелей и камерного оркестра, 2009).

Думается, что приведённые выше факты свидетельствуют о высокой степени «гитарности» в музыке Елены Гохман. И анализ творчества современных композиторов свидетельствует, что она отнюдь не одинока в своих пристрастиях к этому инструменту.

* * *

Своим гражданским пафосом «Испанские мадригалы» были нацелены против насилия над человеком и против власти вообще, которая так часто бывает несправедливой, негуманной. В условиях идеологического режима 1960–1980-х годов 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 наведлся 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 предрержащими и порой свято верующими, что их долг – покорно нести крест уничтожения и низкопоклонства.

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

С добавлением сатирического комментария:

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

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

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

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

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

*Унижающих – унизить!
Обижающих – обидеть!*

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

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

Были рабы – нет раба!

И как ответ на звучавший когда-то смиренный молебен во славу закончившего режима звучит теперь боевой гимн победившего народа, выходящего на просторы обновлённой жизни.

*Прочь с дороги, мир отживший,
Сверху донизу прогнивший,
Молодая Русь идёт,
Молодая Русь идёт!*

Описанный сюжет социально-освободительной драмы весьма типичен для отечественной истории. И дело не только в диалектике постепенного разрастания от далёких зарниц бунтарства к всеобщему подъёму с конечным преодолением устаревшего уклада. Типично и пристрастие к взаимоисключающим крайностям. Если склонять голову перед властью имущими, то с рабским усердием и угодливостью, а если ниспровергать – значит, идти на разлом до конца, крушить до основания, не признавая компромиссов, полыхая ненавистью.

Радикализм авторской позиции, заявивший о себе в вокально-симфонической фреске «Баррикад», темброво подчёркнут следующим образом: от большого симфонического оркестра отсечены группы струнных и деревянных духовых инструментов, то есть суровость звучания и грозовой колорит этого бунтарского сочинения подчёркнуты тем, что солиста (бас) и хор сопровождают только медные духовые, поддержанные ударными и низко звучащими контрабасами.

Кроме того, полной неожиданностью для знавших прежнюю музыку 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 (результатирующий пункт произведения – победоносное шествие Революции).

И, во-вторых, воссоздавая сюжет единой Революции, автор жёстко ограничила 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 гнушая спину перед властью предрержащими, покорно несущая крест унижения и низкопоклонства, *«нация рабов»* (Н.Чернышевский) – это тот же русский народ, слепой, обманутый, подавленный многовековой традицией и нередко свято верующий: так и должно быть.

Поэтому композитор воплощает этот мир как донельзя устаревший, и следовательно – отживший, которому не должно быть места в достойной человека жизни. Его характеристика сосредоточена в гимне-молитве (*«Царствуй на радость нам»*), выписанном в духе архаичных православных песнопений: псалмодическая речитация в переменном размере (2/2, 3/4, 3/2), опора на элементарные и очень характерные хорально-гармонические последования в натуральном миноре (I–V–III–IV–I), изредка оттеняемые мерцанием мажорной тоники.

Эта музыка не лишена определённого обаяния: она звучит благостно, умиротворённо в «тихих» эпизодах и красочно, пышно на фактурно-динамических кульминациях, в любом варианте сохраняя своеобразную красоту и внутреннюю величавость.

Экспозиции образа новой России, гордой и 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 действенных эпизодов. Начиная с первого своего появления (*«В чёрном мраке*

душной ночи // *Стонет злой набат*»), она суммирует в себе суровую и гневную решимость, энергию и динамизм активного драматического преодоления.

Это обеспечивается набором соответствующих выразительных средств:

- твёрдый маршевый пульс с упругими синкопированными заострениями и напряжённо-неотступное мелодическое восхождение, поддерживаемое волнообразным бурлением токкатной формулы сопровождающих голосов;
- чеканный, «рубящий» ритмоинтонационный рельеф;
- подчёркнуто строгая, почти аскетичная вертикаль (акцент на созвучиях большой секунды, чистых кварт и квинт, опора на жёстко-лапидарную педаль тонического органного пункта).

В дальнейшем на развёртывании «темы борьбы» происходит нагнетание постепенно разгорающегося, всё более мощного и грозного волевого потока. Его нарастание идёт своего рода вздымающимися волнами, на вершинах которых повисают «*гроздь гнева*». Зримо рисуется процесс собирания сил, активизация наступательной энергии.

Важнейшими факторами усиления напряжённости становятся интенсивная разработка вычленяемых мотивов, обильно и 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 затишье – 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 $\flat$ –sol $\flat$ –la $\sharp$* вводится *fa* и *la $\flat$*). Картину дополняют вьедливые 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 $\sharp$ – к примеру, многократно звучит аккорд *do–re $\flat$ –fa $\sharp$ –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 контрапунктически соединяется с «темой буревестников» у низкой меди и контрабасов) в мобильном тональном движении (*h-d-f-a-c*), а главное – в политональном, полиметрическом и полиритмическом противоречии с верхним слоем (к примеру, битональное взаимодействие «раскольничьего» G и локрийского d).

Естественно, что по мере обострения конфликтности и по мере приближения к развязке напор революционной энергии становится всё более неумолимым, а стихия мощных всенародных преодолений всё активнее. До предела растёт музыкально-интонационное напряжение, и в кульминационных зонах (например, ц.29) разработка основного тематического материала достигает максимальной интенсивности, причём использование полиладовости и полиметроритмии зримо характеризует атмосферу непримиримого противоречия, разлома миров.

Важным музыкально-драматургическим приёмом в показе разрастания потока революционных сил является введение нового тематизма. Помимо активной разработки тем по функции своей сквозных для всей композиции («тема борьбы» и «тема буревестников»), автор вводит на третьей фазе развития группу совершенно новых мотивов. Среди них есть и фоновые, основанные на общих формах движения. Таков, к примеру, тематизм, вступающий на куль-

минации 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, поагитационному «выпрямленными» интонациями, лапидарно-рублеными фразами-призывами, чеканностью открытого маршевого ритма, монолитностью хоровых унисонов, строгой графичностью и суровой жёсткостью гармонического строя.

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

Одно из средств воплощения конфликтности в «теме восстания» – включение полиметрического эффекта: оркестровая партия основана на кружащем, идущем «поперёк» такта трёхзвучном (трёхдольном) аккордовом *ostinato*. Формулу восхождения-преодоления в этой теме (например, в верхнем голосе движение *fa#-sol#-la*) дополняет звенящая секундовость (*la+si – si+do*), усиливающая своей вибрацией напряжение социальной схватки.

* * *

Завершающая фаза развития отличается от предшествующих разделов не только обилием тематизма, но и структурной многоэпизодностью. С помощью данного фактора достигается объёмность изображения, удаётся создать впечатление широко и многообразно разворачивающейся панорамы революционных битв. В этом красочном батальном панно в силу своей отчётливой автономности наиболее ярко выделяются две сцены – сцена баррикадного боя (ц.33) и следующая за ней сцена частушки-пляса (ц.36).

Сцена баррикадного боя носит по преимуществу изобразительный характер. Автор воспользовалась здесь возможностями авангардного письма для воссоздания гула и шума огромной человеческой массы, пёстрой людской разноголосицы со стихийно взлетающими возгласами, кличами, выкриками и

для передачи хаотичной уличной перестрелки (различные алеаторические приёмы у группы солистов оркестра). Организующими моментами этого свободно выстроенного действия выступают жёсткий сонорно-ритмический пульс низких инструментов и последнее проведение мелодии молебна, которую снизу и сверху «добивают» яростные голоса Революции.

Сцена частушки-пляса возникает как результат сцены баррикадного боя (хоровое скандирование «*Были рабы – нет раба!*» как главный итог достигнутого в пламени классовых битв). Олицетворением освобождённого человека выступает именно частушка – задорная, боевая, наступательная. Интонационный поток выстраивается на многообразном варьировании только что приведённой краткой торжествующей фразы-реплики, остро ритмованной, с задиристыми синкопами. Подчёркнуто упрощённому интонационному облику этого ядра грубоватую свежесть придают неожиданные скачки-соскальзывания на октаву вниз. Своеобразие такого рода частушечности и в её синтезе с необычайно стремительным плясовым ритмом оркестровой партии – упругим, мощным, обнажённо-топочущим, почти 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 выплясывание свободы – буйное, размашистое, радостно-победное и вместе с тем драматически-насыщенное, экспансивно-наступательное. Не случайно из этой сцены столь легко и естественно «вытекает» последний всплеск революционной битвы (ц.37).

Драматургически-смысловым резюме всего развития становится развёрнутая кода (т.10 ц.38). В ней с наибольшей для этого произведения яркостью и силой конденсируется энергия и воля восставших масс, перевернувших старый мир и выходящих на просторы новой жизни («*Прочь с дороги, мир отживший, // Сверху донизу прогнанный, // 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 буревестников».

Данным штрихом завершается характерный для всего произведения метод тематического взаимопроникновения. Другим ярким проявлением отмеченного метода является то, что «тема баррикад» и «тема восстания», появившиеся только на третьей фазе развития, оказываются по существу тесно связанными со сквозной «темой борьбы» – так внешне различный материал прочно цементируется внутренними интонационными связями.

Тот же метод взаимопроникновения («врастания» и «вырастания») составляет сущность развития вокально-симфонической фрески «Баррикады» и на уровне драматургического взаимодействия двух противопоставляемых образных сфер. Не механическое сопоставление (как это могло показаться из сделанного выше последовательного анализа), а диалектичное, живое и многообразное взаимодействие. Процесс этот протекает двусторонне – от старого мира к новому и наоборот.

Безусловно преобладающая направленность этого процесса: от образов восходящей России к образам России уходящей. Не затрагивая третьей фазы развития музыкальной драмы, где два слоя сталкиваются в конфликтном противоборстве под всё более усиливающейся эгидой сил действия, обратимся к некоторым приёмам вторжения этой сферы в линию развития образов старого мира на двух первых фазах развития.

Самыми заметными фактами такого вторжения являются эпизоды баса *solo*. Уже в экспозиции торжественно-раболепная красота смиренного благочиния нарушается репликами солиста (ц.3). Его пение, стилизованное под речитацию дьякона (внешне как бы продолжая общую линию ритуала богослужения), своей характеристичной пародийностью и открытой обличительной саркастичностью («Сильный жандармами, // Гордый казармами, // Царствуй!») вносит явственный диссонанс в атмосферу всеобщего поклонения.

Таким образом, данный эпизод становится в определённой мере экспозицией сил новой России (или точнее – предэкспозицией), инкрустированной в экспозицию старого мира, хотя формально показ восставшего народа начинается только во втором разделе произведения (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 *mi* партии контрабасов) поднимаются далёкие и неясные пока голоса посланцев пробуждающейся России. А с другой стороны, это внедрение конфликтного начала внутрь противостоящей сферы. Так, стихия столкновения двух миров, о которой речь шла касательно третьей фазы развития, затаённо, подспудно вызревала уже на второй фазе (ц.12), поскольку

в глубоких басах в политональном (вначале *fis*, а затем *as* по отношению к главенствующему *F*) и полиритмическом разноречии непрерывно разрабатывается, перекачиваясь в малотерцовом диапазоне, основной мотив «темы борьбы».

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

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

Первый из двух символических штрихов уже отмечался: нагнетание негативного потенциала в развитии образов уходящего мира на второй фазе развития приводит к яркой вспышке ответной реакции народного движения (эпизод набата). Второй штрих состоит в жанровом облике коды: в ответ на смиренный *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 мироощущения 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 гимнических произнесениях.

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

И всё-таки, это «пиррова победа». Не случайно в праздничное ликование настойчиво внедряются печальные предвещения, щемящие нотки, поставившие 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.

Рассмотренная в очерке о вокальных циклах последняя работа данного жанра «Благовещение», казалось бы, зафиксировала тот факт, что опоры обновлённого мирочувствия обретены и остаётся только укреплять их. Однако происходившее на рубеже 1990-х годов вхождение в координаты иного жизненного порядка осуществлялось, конечно же, не без затруднений и зигзагов, о чём свидетельствует вокально-хоровая композиция «Три посвящения» (1991), написанная для сопрано *solo*, хора и органа.

Открывается она приблизительно тем, что в конечном счёте утверждалось в написанном за год до того цикле «Благовещение». 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, начинает струиться нисходящее с горних высей божественное милосердие, врачующее душу. И пусть всё это ещё зыбко, непрочно, и предстоит многое сделать, чтобы окончательно утвердиться в желаемом, но пока что достаточно и того, что истинная стезя хотя бы нащупывается.

*Ты моя единая и последняя любовь.
Да святится имя твоё!*

Однако в следующей части («Аве, Оза», стихи Андрея Вознесенского) молитвенность преобразуется в непрерывные вызывания 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 выразитель-

ными 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 благостной 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 благостно-лучезарных тонах вновь и вновь слышатся гимнические распевы во славу животворящей силы, дающей начало всему и вся. Развёртывание цепи этих распевов построено таким образом, что их бесконечная нить постепенно словно истаивает в 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 возглашения) сопровождается вхождением незримого героя произведения в полосу испытаний и тягот. Возникающее сгущение сумрака и нагнетание напряжённости акцентируется разработкой интонационной сферы холодно-то-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 стилевой плюрализм используется здесь в целях наиболее эффективной обрисовки соответствующих образов и состояний.

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

Её неоклассицизм предстаёт в очень широком спектре наследуемых традиций: от средневекового 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 Богородицы 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 удивительной, светозарной красоты, поистине «бесконечная мелодия» (свыше шести минут непрерывного интонационного тока). Стилистически эта кантилена собирает в единый концентрированный пучок то, что нам памятно в многовековой кладези песнопений, посвящённых Богородице: от Жоскена Депре 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 ощути-ма, 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 наложения и сонорные нагнетания, грозовой набат низкой меди и беспощадным приговором обрушивающийся грохот литавр и большого барабана – всё это увенчивается фатальными репликами хорошо знакомого по 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 взывания к разуму, что в самом развёрнутом *solo* органа с его патетикой сверхнасыщенных звучаний приобретает характер сигнала SOS.

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

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

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

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

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

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

Текст заключительного раздела оратории также давал основания петь «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 разнорядковых 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 отвори лица Твоего от меня.
Выведи из печали душу мою.
Услышь меня, Господи,
Спаси, Господи,
Спаси меня.*

Следующий раздел вещает о неразумии человека, по причине чего жизнь его погрязла в скверне греховной, за что грозит ему кара небесная и ужасы конца света. Естественно, что здесь определяющими становятся наплывы смуты и душевного мрака, то и дело проносятся апокалиптические видения.

*Обрушились народы в яму,
которую выкопали.
В сети, которую скрыли они,
запуталась нога их.
И не раскаялись они
в делах рук своих.
И не раскаялись они
в убийствах своих.
И омрачилось солнце и воздух,
И небо скрылось, и звёзды небесные
пали на землю,
Ибо пришёл великий день гнева Его.*

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

*Се, стою у двери и стучу;
Если кто услышит голос Мой
и отворит дверь,
Войду к нему и буду вечерять с ним,
и он со Мной.
Знаю твои дела – и любовь, и служение,
и веру, и терпение твоё,
И то, что последние дела твои
больше первых.
Се, стою у двери
И дам ему звезду утреннюю.*

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

*В грядущий день 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 (Сошественским), 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...»

Вопросы тембровой драматургии в «Испанских мадригалах»

В ряду многочисленных жанров старинной музыки, воскрешенных в XX веке (месса, реквием, мотет, ричеркар, канцона), мадригал занимает особое место в силу сочетания строгого и свободного, музыкального и поэтического, объективного и субъективного. Это связано с разнообразием содержания, техник композиции и особой ролью этого жанра в музыкальной культуре XVI–XVII веков. Многоплановая трактовка жанра мадригала была обусловлена смешением ренессансного и барочного типов мышления. Так, аффектация и риторика определили поэтическое содержание мадригалов, контрапунктический стиль письма соседствовал с гомофонно-гармоническим, а в диатонику звуковысотной и ладовой системы стал активно вторгаться модальный хроматизм (мадригалы Маренцио, Джезуальдо, Вичентино, и др.)

Если позднебарочный мадригал «смотрел» вперед, подготавливая новые жанры, новые формы музицирования (что было характерно для барочного экспериментаторства), то в современной трактовке жанра мадригала намечен «взгляд» в прошлое, настоящее и будущее. Исчерпанность содержательного потенциала мадригала начала XVII века сменяется его возрождением в XX веке. Этому способствовали диалог культур, полифоничность и полистилистичность сознания современного художника, новые интонационные и поэтические формы. Обращение к жанру мадригала становится показательной чертой стилевого и жанрового направлений развития современной музыки.

В связи со сказанным представляется существенной мысль М.Бахтина: «...всякий действительно существенный шаг вперед сопровождается возвратом к началу, к обновлению начал» [1, 150].

В XX веке к жанру мадригала обращались И.Стравинский, Б.Мартину, П.Хиндемит, А.Шнитке. Связи с мадригалом в произведениях этих авторов лежат «на поверхности» и обозначены в технике письма, в названиях: И.Стравинский – Мадригальная симфония «Монумент Джезуальдо» (переработка для оркестра трех поздних мадригалов Джезуальдо); Б.Мартину – не менее 12-ти произведений с названием «Мадригал»; П.Хиндемит – 12 пятиголосных мадригалов на тексты Вайнхебера; А.Шнитке – «Три мадригала на стихи Ф.Танцера» (для сопрано, скрипки, альты, контрабаса, вибратона и клавирина), «Мадригал памяти Олега Кагана» (для скрипки соло и виолончели соло), опера «Джезуальдо». Т.Дубравская такой тип связи называет «осознанным развитием принципов старинного жанра», когда композиторы ощущают «современность культовых жанров и мадригала» [2, 50].

Возрождение в XX веке жанра мадригала и принципов мадригального развития во многом сходно с эволюцией жанра от XIV к XVII веку. Раннематригальное пение на родном языке [3] приходит к свободной трактовке жанра: мадригал сближается с ораторией [4], концертом, кантатой. Воздействуют на мадригал и такие жанры духовной музыки, как месса, мотет. «В мессе, мотете и мадригале на первом плане всегда оставалась идея внутренней эмоциональной сосредоточенности» [5, 35] (матригалы с подобным содержанием имели особое название «*madrigalia sacra*» – духовный мадригал). Расширяются «географические» рамки жанра, испытывающего воздействие разных языковых и музыкальных культур. Важной в современных условиях оказывается игровая барочная логика смешения культур, жанров и стилей.

Культурно-стилевой диалог, направляемый «лёгкостью смен манер, практик, стилей внутри творчества одного художника..., одного произведения...», где «чистота, выдержанность одного стиля вовсе необязательна – напротив, всячески подчеркивается прихотливая смена, переплетение манер...» [6, 124], находим и в «Испанских мадригалах» Е.Гохман. Сплетение барочных, романтических и современных форм интонирования, ладогармонических и тембровых характеристик, камерная трактовка жанра оратории соответствуют принципам обращения с традицией в современной музыкальной культуре. Вместе с тем в «Испанских мадригалах» представлен совершенно индивидуальный подход к жанру мадригала в связи с обращением к личности, творчеству и испанской теме в поэзии Ф.Гарсиа Лорки. Матригально-высокий поэтический стиль Гарсиа Лорки, мифологичность и музыкальность его языка «улавливаются» и тонко интерпретируются композитором не только в «Испанских мадригалах» (1975), но и в теноровом вокальном распеве стихов поэта в балете «Гойя» (1996). В центре «Испанских мадригалов» оказываются вечные темы добра и зла, любви и смерти, размышления о времени и вечности, поэте и народе.

Инструментальный состав «Испанских мадригалов» Е.Гохман представляет разновидность камерного оркестра второй половины XX века: это музыка для солистов (сопрано, баритон), женского хора и мини-оркестра (фортепиано I, II, флейта, гитара, контрабас), усиленного и индивидуализированного разнообразием ударных инструментов (Е.Гохман отмечала в приватной беседе воздействие кантаты К.Орфа «Кармина Бурана» в выборе инструментального и вокального состава).

Жанровые модели мадригала и оратории определили ведущую роль вокального начала. Человеческий голос, голос Поэта (сопрано, баритон) становится символом главного тембро-инструмента. Вокал солирует в тембрах сопрано, баритона и женского хора-ансамбля. Вместе с тем, драматические функции вокальных тембров различаются. Аффектно-психологическая, связанная с голосом Поэта, трактовка вокала присуща баритональному и сопрановому тембро-регистрам. Баритон слышится композитором как тембр лирический («Прелюдия», «Колокол ясный», «Твои глаза», «Касыда о плаче», «Чёрные луны», «В башне спящей»), в то время как тембр сопрано выражен

через трагическую, экспрессивную интонационность («Плач гитары», «Чёрная жандармерия», «Эллипс крика», «Ночь на пороге», «Расстиляется море-время»). И даже лирика («Лола поёт саэты») приобретает у сопрано особую напряжённость, остроту звучания через превышение сопранового диапазона и особые ладовые свойства мадригала. Экспрессия вокальных тембров усиливается во второй половине цикла: после мадригала-катастрофы «Чёрная жандармерия» во мраке звучит человеческий голос, полный ужаса и страдания («Эллипс крика»).

Стабильно-устойчивой функции солирующих вокальных тембров противостоит переменная функция хора. Наряду с солирующей функцией («Колокола Кордовы», «Топольки», «Моя Андалусия», «Ты проснись, невеста»), хору отведена роль подголоска и комментирующая функция («Эллипс крика», «В башне спящей», «Расстиляется море-время», «Чёрная жандармерия»). В целом, соотношение баритона, сопрано и хора отражает сопоставление субъективного – объективного, личного – внеличного (мифологических субстанций в поэтике Гарсиа Лорки).

Объективное начало в «Испанских мадригалах», также как и в стихах Лорки, связано с темой Испании. К концу цикла эта тема постепенно вытесняется противоположной темой Смерти, ассоциирующейся с «чёрной жандармерией». На первый план выходит психологическое авторское осмысление событий. В связи с этим ослабевает солирующая роль хора (во второй части оратории звучит только один хоровой мадригал «Ты проснись, невеста»). После мадригала «Чёрная жандармерия» хору отведена роль фона, на котором разыгрывается драма Поэта: хоровая партия либо дублирует мелодическую линию сопрано и баритона, либо образует оstinatно-интонационный комментарий (остинатный прием используется и в структуре поэтического текста).

Индивидуально-аффектная трактовка присуща и другим тембром-инструментам оратории. Здесь следует отметить два вида соотношения вокальных и инструментальных тембров: дублирование (или варьирование) инструментом вокальной партии и контрастирование вокального и инструментального пластов.

Особая роль отведена флейте, часто сопровождающей вокальные партии и символизирующей размышления Поэта «про себя». Функция флейты модальна. Если в первых мадригалах это подголосок-контрапункт, растворенный в интонационно-остинатном пространстве («Прелюдия», «Плач гитары»), то в последующих мадригалах флейта дублирует сопрано и баритон («Колокол ясный», «Лола поет саэты»), приобретает солирующую функцию, замещая вокальные тембры (кульминационные мадригалы «Чёрная жандармерия», «Касыда о плаче»). Символично отсутствие флейты в сцене гибели Поэта («Чёрные луны», «Эллипс крика»). Наряду с вокальными тембрами, флейта становится символом Бессмертия, Испании, Поэта и Искусства. Для её партии наиболее характерна имитационно-контрапунктирующая фактурная поддержка вокального тематизма – в таких её отношениях с вокалом ясно выступают

сольно-ансамблевые черты мадригала, равно-функциональные отношения голосов, присущие и полифонии ренессансно-барочного мадригала.

Иным драматургическим и фактурным значением наделяется фортепиано. Партии двух фортепиано выполняют оstinatную фактурно-ритмическую функцию и функцию аккомпанемента. Характерно смешение этих функций: аккомпанемент, неизменно повторяя звуковысотную формулу, становится оstinатно-ритмическим пластом. Многократные повторы, продления мелодических и гармонических структур в партиях фортепиано создают предпосылки для солирующего осмысления оstinатного тембра. Оstinатная функция фортепиано раскрывает новые, неожиданные в песенно-матригальном жанре ударные свойства инструмента. Жёсткая, эмоционально-напряжённая звучность фортепиано органично включается в матригальную драму, снимает банальность традиционного аккомпанемента, оркестрально усиливает камерно-инструментальный состав.

Солирующие свойства фортепиано отмечены лейттемой цикла, звучащей в партии фортепиано уже в начале «Прелюдии» (в этом же матригале лейттема звучит у вибратона, а в «Постлюдии» у флейты и колокола). Драматургические варианты лейттемы также поручаются фортепиано (пассакалья в матригалах «Чёрная жандармерия» и «Эллипс крика»).

Таким образом, тембр фортепиано выделяется в оркестровом пространстве своей неоднозначностью, внутренней двойственностью, вмещает характеристики разных образов и поэтических символов. Солирующие и аккомпанирующие функции фортепиано характеризуют сольно-ансамблевые черты фактурной организации «Матригалов». Переменность или смешение функций сочетается с inferнальным осмыслением фортепианного тембра в связи с лейттемой и её вариантами (темы Плача, Смерти, Ночи).

Единственным инструментом струнной группы в партитуре «Матригалов» оказывается гитара, создающая неповторимый испанский колорит. Гитара – неотъемлемый тембр испанской музыки и музыкально-поэтического театра Ф.Лорки. В его поэтике этот инструмент становится мифологемой гармонии мира, отождествляется с Испанией. Гитару композитор чувствует и воплощает как живое существо, чутко реагирующее на трагедию реального мира. Уже в «Прелюдии» этот тембр, представляя образ Поэта-музыканта, пророчит его трагическую гибель и оплакивает Поэта и Испанию в последующих матригалах («Плач гитары», «Касыда о плаче»). Е.Гохман выявляет сольно-аккомпанирующие функции гитары в песенно-лирических матригалах, связанных с темой любви и одиночества. Соединение речитативно-песенного вокального и гитарного тембров образует своеобразный дуэт, напоминающий монодийно-лютневый ансамбль сольного матригала эпохи Ренессанса. В партии гитары проявляются аккомпанирующие и сольные свойства тембра, объединяющие фоновые и рельефные фактурно-тематические функции гитары. Этому способствует модальная гармония (резко контрастирующая общей гармонической диссонантностью), оstinатный ритм, регистровое противопоставление баритону.

Носителями ритмической стихии испанской музыки в «Мадригалах» становятся ударные инструменты. Это инструменты с фиксированной высотой звучания (литавры, колокол, ксилофон, вибрафон) и с неопределённой высотой звучания (треугольник, бубен, маракасы, кастаньеты, малый барабан, бонги, гонг, там-тамы). Тембры ударных играют особую роль в создании театральных мизансцен, в смещениях из реального в подсознательно-поэтическое, а также представляют ярко выраженный остиаточно-ритмический пласт фактуры. Тем оригинальнее проявление солирующих функций таких инструментов как колокол и вибрафон. Тембр колокола двойствен, отождествляет Испанию и народ («Колокола Кордовы», «Ты проснись, невеста»). Рядом с колоколом может «пройти» Смерть – так, в мадригале «В башне спящей» исчезает соборно-очищающее звучание колоколов, лейттема в партии колокола приобретает роковой характер.

Двойственно трактован и тембр вибрафона. Его механистическая и холодноватая звучность создаёт ощущение «распада реальности», острания, аффект душевной протрации («Прелюдия»). С другой стороны, соединение вибрафона с ксилофоном сопутствует передаче леденящего образа Смерти («Чёрная жандармерия»).

Таким образом, колокол, вибрафон и фортепиано образуют лейттембровую группу, обыгрывающую тему Смерти и противопоставленную «вокально-поэтическим» тембрам флейты и гитары. Остальные ударные инструменты, отмеченные выше, выполняют колористическую и ритмическую функции в тембровом ансамбле.

Тембровая персонификация камерного ансамбля создаёт особое пространственно-фактурное решение оратории, связанное с символикой и театральностью творчества поэта и композитора.

Символика духовного и бытийного обозначена ярусной фактурой пространства и линейно-графической отточенностью голосов оркестровой партии. Верхний ярус («верхний мир») представляет тембр флейты (символ духовного мира Поэта). Нижний ярус («нижний мир») занимают тембры ударных, вибрафона, фортепиано (символы разрушения, смерти, профанации истины). Средний ярус (центральный план партитурного пространства) связан с вокальными тембрами и тембром гитары (символы жизни и трагической судьбы Поэта). Человеческий голос возносится над гибельной землей, связывает земное и небесное, два полюса мира. Уходя ввысь, голос приобретает монологическое звучание, и, спускаясь на «землю», растворяется в тембральном пространстве.

Следует отметить удачно найденный композитором тембральный приём пространственного продления, истаивания (он присущ и текстам поэта, когда повторяется-продлевается слово, мысль, найденный образ или ассоциация). Подобное продление чаще происходит в конце мадригала, в бесконечном звучании последнего звука флейты, колокола или вибрафона, уходящего в Вечность («Прелюдия», «Плач гитары», «Топольки»).

Театральное начало, столь свойственное поэзии Гарсиа Лорки, материализует символику тембров в звукоизобразительных приёмах, в концентрации эмоционального или аэмоционального поля, в создании периферийно-инструментальных «мизансцен», тембрально замещающих голос, как главное действующее лицо мадригального «спектакля». Приведём наиболее яркие примеры подобной театрализации тембров [7]. В мадригале «Топольки» пространство ясно очерчено двумя хоровыми группами и их переключкой. Имитацию вращения флюгера передает мелодическая ротация двух вокальных групп (верхнего и двух нижних голосов хора) в мадригале «Моя Андалусия». Яркий эффект «эха» усиливает пространственную перспективу в мадригале «Эллипс крика». В мадригале «Расстиляется море-время» характерные приемы артикуляции («гудящий» контрабас, тремоло литавр и гонга) передают порывы и игру ветра. В том же мадригале звучание в стиле *dance macabre* создается оstinатностью партий фортепиано и «экзотических» инструментов.

Театрально-аффектные функции тембров усиливаются созданием дополнительных символов в заключительных речитативах некоторых мадригалов. Таков, к примеру, флейтовый речитатив в мадригале «Чёрная жандармерия»: механистическое шествие Смерти внезапно сменяется скорбной констатацией результата поединка Поэта и Смерти. Как высшая Истина звучит речитатив флейты на фоне просветлённо-мажорных трезвучий фортепиано и интонационных имитаций темы у вибратона и колокола. Трагическое осмысление реальности звучит в экспрессивном речитативе контрабаса в заключении мадригала «Эллипс крика».

Подобная символика речитативных фрагментов приводит к переоценке функций некоторых тембров (солирующая функция контрабаса). Монологичность речитативов восходит к романтическому театру. Театральность мадригалов сфокусирована в «Интерлюдии», проигрывающей «сюжет» цикла (гибель Поэта). Показательно фактурно-тембровое противопоставление гитары (Поэта) вибратону, колоколу и контрабасу (Смерти). Интонации темы Смерти «омертвляют» всё тембровое пространство «Интерлюдии», проникая в партии флейты, гитары. Характерна пространственно-фактурная «тишина» в кульминации: тихие арпеджио гитары звучат на фоне колокольной темы Смерти. В таких фрагментах особенно ощущается фактурная прозрачность и театральная пластика в работе с минимумом тембров.

Драматургические функции тембров раскрываются в оstinатно-инвариантных, вариантно-переменных и контрастных принципах развития. Архетип подобного структурирования заложен в песне – жанровой модели многих сочинений Е.Гохман. Если оstinатность и вариантность ярче раскрываются на тематическом, ритмическом, интонационно-ладовом, гармоническом уровнях, связанных с модалной трактовкой жанра, то контраст выступает как ведущий драматургический прием, обусловленный поэзией.

Противоречие и противопоставление – неизменные постулаты эстетики поэта. Гарсиа Лорка виртуозно применяет принцип музыкально-живописных контрастов. «Фарсово-гиньольное и лирико-драматическое у него не только

соседствует, но и сплетаются друг с другом..., стихия фольклорности сталкивается с сюрреалистической установкой на стихийность, а плакатность лубка – с кричащей выразительностью экспрессионизма» [8, 294]. Философии праздника у Гарсиа Лорки противостоит титаническая коллизия – столкновение Жизни и Смерти, Огня и Воды, Добра и Зла.

В драматургии «Испанских мадригалов» противопоставляются две контрастные сферы: Испания-Поэт и Смерть. Испанские образы буквально рассыпаны в мадригалах и отождествляются с природой, испанкой Лолой, родной Андалусией, апельсинами-лимонами как залогом счастливой любви. Образ Смерти в «Мадригалах» раскрывается как антипод красоте, свободе и связан с силами зла и насилия. Контраст не становится «протокольным» приемом циклообразования: его появление обусловлено сюжетом, конфликтом. Контрастно могут сопоставляться рядом стоящие мадригалы или группа мадригалов. Инициальное значение контраста в драматургии цикла заявлено репрезентацией двух супер-тем (темы Смерти и темы Испании) в первых двух номерах цикла. Противопоставление «Прелюдии» «Колоколам Кордовы» связано с характерной для поэта мифологемой Ночь-День.

Композитор развивает два варианта мифологемы Смерти: Смерть как «мировое» зло, разрушительная сила и Смерть Поэта. В драматургии произведения на первом плане оказывается второй вариант. Мифопоэтический образ Смерти получает музыкальное обобщение в супер-теме, открывающей «Прелюдию». Напряжённо-медитативная, монодийно-архаичная тема Смерти в партии первого фортепиано сменяется вокальным вариантом темы в партии баритона (на словах «Когда умру»). Инструментальная тема приобретает сквозной, лейтмотивный характер, её тритоновый интонационный стержень проникает в другие мадригалы. Звучание супер-темы в партиях фортепиано, вибратона, флейты, колокола (соответственно, в мадригалах «Прелюдия», «Эллипс крика», «Интерлюдия», «Постлюдия», «Колокол ясный», «В башне спящей») драматургически выделяет эти тембры как архитектурные в полифоническом тембровом пространстве.

Сопоставление фортепианного и баритонного вариантов супер-темы формирует с самого начала инструментально-вокальный тип контраста, симметрично закреплённый в «Постлюдии». Характерен драматургическое переосмысление вокальной темы: так, если в «Прелюдии» смерть Поэта предсказывается, то в «Постлюдии» пророчество сбывается.

Так же, как в поэзии Лорки, супер-тема Смерти имеет в цикле свои смысловые нюансы: её вариантами становятся субтемы и субтембры Плача и Черной жандармерии. Плач занимает особое место в мифопоэтическом и музыкальном строе «Испанских мадригалов». Один из важных жанров в поэзии Лорки, связанный с испанским фольклором, он оказывается близким композитору своей импровизационно-песенной природой. Впервые тема Плача появляется в мадригале «Плач гитары». Очевидно интонационно-ритмическое и ладовое сходство субтемы с супер-темой Смерти. Тритоново-трихордные интонации Плача воссоздают жанровые черты сигирийи [9]. Как и супер-тема,

тема Плача состоит из двух элементов, варьирующих интонационное содержание супер-темы. Вокально-импровизационная природа темы Плача проявляется и в соответствующих тембрах. Интонационно-ритмически тема «распределена» между вокальным и гитарным тембрами (действие принципа тембрового контраста внутри одной темы). При этом тембр сопрано, эмоционально-экспрессивно трактованный композитором, более открыт для жанра плача (в сравнении с тембром баритона в философских мадригалах-размышлениях). Другим вариантом супер-темы Смерти становится субтема Ночи, интонационно и тембрально сходная с темой Плача (в мадригалах «Ночь на пороге», «Колокол ясный», «Чёрные луны», «Эллипс крика»).

Таким образом, субтемы Плача и Ночи, наряду с супер-темой, приобретают сквозной характер в драматургии цикла. Обе субтемы обобщают (интонационно и темброво) мифологему Смерти на эмоционально-аффектном уровне, избегая при этом определённости и опредмеченности образа Смерти.

Контрастно-драматургическое значение Смерти как мирового зла возникает в теме Чёрной жандармерии. Контраст создается всеми параметрами трактовки этой темы. Кроме того, здесь образ Смерти приобретает социально-политическую конкретику. Экспозиция в мадригале «Чёрная жандармерия» совпадает с кульминационной точкой в драматургии оратории. Композитор почти натуралистически озвучивает картину нашествия: «...жандармерия чёрная скачет, усеяв свой путь кострами..., они по дорогам скачут, свинцом черепа налиты...». Здесь впервые тема Смерти приобретает конкретно-предметный одноплановый облик (жанр пассакальи, сквозная оstinatность всех элементов темы).

Вторая, контрастная, сфера «Мадригалов» связана с Испанией. Народно-песенный колорит вокальных и хоровых мадригалов («Лола поёт саэты», «Топольки», «Колокола Кордовы», «Ты проснись, невеста»), введение традиционно-испанских тембров (гитара, кастаньеты, барабан, колокол), карнавальские образы, картины природы и любовная лирика, создают яркий контраст образам Смерти и Зла.

Калейдоскопичность испанских ассоциаций порождает пестроту тематизма и отсутствие обобщающей супер-темы Испании.

Её музыкально-тематическое и тембральное пространство складывается из интонационно-вариантного множества. Объединяющим началом становится тембровая характеристика темы Испании через хор («Колокола Кордовы», «Ты проснись, невеста», «Топольки», «Моя Андалусия»), сопрано и баритон («Лола поёт саэты», «Апельсин и лимоны», «Твои глаза», «Канцона»). Сходство содержания указанных мадригалов, подчёркнутое едиными тембрами, определено рядом ключевых мифологических значений поэтики Гарсиа Лорки: Заря – Колокола – Кордова – Апельсин – Любовь – Андалусия – Испания. В то же время, внутри каждой мадригальной группы, посвящённой теме Испании, проявляется тембральная вариантность, сольно-ансамблевое перераспределение тембральных красок, подобное многообразию символов поэтического текста мадригалов.

Таким образом, оркестр «Испанских мадригалов» трактован композитором как организм подвижный, открытый для поэтической символики. Персонафикация тембров, выполняющих различную смысловую и фактурно-пространственную функцию, подобна барочной полифонии хорового или сольно-инструментального мадригала. Связи усилены и проявлением аффектного подтекста инструментальных тембров, откликающихся на эмоционально-экспрессивный или тихо-напряжённый тон поэтических строф. Функционально-смысловая переменность тембров связана с контрастом как основным драматургическим принципом оратории. Контрастное чередование полифонических и гомофонных решений тембрального пространства создает смешанно-стилевую трактовку жанра через смешение признаков мадригала, песни, ораториального цикла.

Примечания

1. Симакова Н. Вокальные жанры эпохи Возрождения. М., 1985.
2. Дубравская Т. Мадригал и современность // История и современность. М., 1990.
3. Мадригал (от исп. «madre» – мать) – «песня на родном языке».
4. Аналогична свободная трактовка жанра «Испанских мадригалов», названных Е.Гохман «камерной ораторией».
5. Конен В. К вопросу о стиле музыки Ренессанса // Этюды о зарубежной музыке. М., 1975.
6. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: История и современность. М., 1990.
7. Изобразительные и подражательные театрально-пространственные свойства тембров оркестра сродни звукоизобразительной и динамической системе интонирования в ренессансном мадригале.
8. Силюнас В. Федерико Гарсиа Лорка. Драма поэта. М., 1989.
9. Сигирийя – одна из форм канте хондо, 4-хстрочная андалузская песня.

Об интертекстуальности в «Трёх посвящениях»

Исповедальный тон «Трёх посвящений» Е.В.Гохман отмечен особой печатью «полифонической раздвоенности» (термин М.М.Бахтина). Тексты А.Куприна, А.Вознесенского, М.Цветаевой были сплетены ею в причудливый узор: внешне эффектный, поражающий яркостью музыкальных решений, но полный неявного, скрытого, сокровенного. Двигаясь сквозь осколки литературных и музыкальных слов, композитор заново собирает расколовшийся мир.

Будучи написанным в одно время с вокальными циклами «Бессонница» (на стихи Марины Цветаевой) и «Благовещение» (на стихи русских поэтов начала века), цикл «Три посвящения» долго волею судьбы оставался в тени. В книге «Избранные страницы творчества Е.В.Гохман» А.И.Демченко характеризует цикл следующим образом: «преодоление всего излишне субъективного и акцентированно личного, отказ от романтической исключительности... переход к более объективному, выверенному, общезначимому восприятию жизненных процессов, тяготение к большей уравновешенности образного строя с избытанием трагизма, дисгармонии... реальная жизнь воссоздается во всей её сложности, во всем многообразии, с присущими ей светом и тенью» [5, с. 35].

Опыт семантического анализа структур хорового цикла «Три посвящения» представлен в статье А.В.Свиридовой «Полисемантичность текста и музыки — Трёх посвящений Елены Гохман». В нем автор анализирует «разнообразие знаков интонационной лексики (мотивы «вздоха», «крика», «возвышения духа»), семантических моделей жанров (псалмодия, гимн, молитва — атрибуты церковного богослужения; марш — элегия — ноктюрн как вокальная и хоровая песенность западноевропейской и русской музыкально-культурных традиций), текстурно-композиционные аналогии...» [10, 158].

Выбранное Еленой Владимировной Гохман «имя» цикла адресует к посвящению, который «в широком смысле: указание автором лица, честь или память которого он желает почтить своим произведением; уже, как поэтический жанр — стихотворное обращение к такому лицу, содержащее мотивы обращения, характеристику адресата или самого произведения. Посвящение может быть как отдельная строка или распространенное обращение, предшествующее литературному произведению, так и самостоятельное произведение, лирическое по жанру» [7].

Объединение в один цикл трех посвящений (без упоминания адресата послания) свидетельствует о смысловой избыточности, потребности в высказывании, опредмечивании чувств через обращение к «чужому» слову.

А.Куприн («Гранатовый браслет»), А.Вознесенский («Аве, Оза!»), М.Цветаева («В городе моем – ночь»), Л. ван Бетховен («Лунная соната») становятся «соавторами» высказывания Е.Гохман. И именно в этом намеренном стилевом смешении автор, идентифицируя себя как личность, погруженную в лоно культуры, находит свой голос. Память, присущая каждому из источников, становится дополнительным импульсом к осмыслению «Трех посвящений» и актуализирует принципы теории интертекстуального анализа, способного высветить различные уровни восприятия текста – «центральный текст» и «глубинный интертекст», «тайный подтекст» (термины М.Г.Раку [9]).

Круг «центрального текста» сосредотачивает в себе «полифонический диалог» литературного – поэтических текстов, вбирающих в себя культуру XIX–XX веков. Каждый из них несет в себе неимоверный эмоциональный заряд. Вероятно, что слова, сказанные Е.В.Гохман о вокальном цикле «Бессонница», во многом можно отнести к «Трем посвящениям»: «Главная тема здесь, безусловно, всепоглощающая женская любовь, и героиня от обиды негодования приходит к всепрощению и очищению в любви к Богу...» [1, 20]. Образ любви предстает перед слушателем в различных вариантах:

- в «Молитве» это чувство, подобно повести А.Куприна «Гранатовый браслет», обладает многомерностью – любовь в прошлом, переживание об утраченном чувстве в настоящем и любовь как способность души (всё, что осталось для будущего), что воспринимается как «дар Божий»;

- любовная тема в «Аве, Оза!» заострена до предела, и вслед за поэтом, Е.В.Гохман декларирует, что «любовь – великая боязнь». Сохраняя гротеск (сюда относятся урбанистические, абсолютно механистические картины мира, «выворачивание» мира наизнанку, бездушность, «роботизация» ради наживы) как основной прием словесного текста, она оставляет только начальные строки.

*Вы, микробы, люди, паровозы,
умоляю – бережнее с нею.
Дай тебе не ведать потрясений.
Аве, Оза...
Дай тебе не ведать, как грущу.
Я тебя не огорчу собою.
Даже смертью не беспокою.
Даже жизнью не отягощу.*

В них подчеркивается хрупкость чувства и то высшее смирение, которое звучало в пушкинских строках: «Я вас любил: любовь еще, быть может, // В душе моей угасла не совсем...».

В «Лунной сонате» Е.В.Гохман вновь, как в «Бессоннице» и «Благовещении», обращается к поэзии М.И.Цветаевой (стихотворение «В городе моем – ночь»), о которой она говорила следующим образом: «В конце 1980-х годов в моей жизни случился очень тяжелый период. Я год молчала, не писала.

У знакомой увидела томик Цветаевой. И оказалось, что её состояние души созвучно моему, тогдашнему. Год внутри меня была пустота, и мне показалось, что Марина Ивановна протянула мне руку помощи. Я начала писать. Уверена: меня с того света благословила Марина Ивановна» [1, с. 20].

Вслед за М.И.Цветаевой, Е.В.Гохман «распевает» ассонансы, гласные звуки: О (Ё), У, А(Я), Е(Э).

Фоносемантика звука О индивидуально преломляется поэтом, она опирается не на привычную ассоциацию с белым или желтым цветами [6], а, скорее, актуализирует психофизиологическое ощущение звука, которое позволяет сравнивать округлость неба со сводом неба, а общую конфигурацию – как прообраз мироустройства. Рисуемый образ полон темных, синих, таинственных, подчас враждебных красок. Особый колорит ему придает «чёрный тополь»: символ мирового древа, граница между мирами, символ царства теней и одновременно антагонизма тьмы и света, ночного и дневного, женского и мужского.

Звук У с присущей ему интенсивностью произнесения, четкой связью с дыханием («У» трудно произнести на вдохе, он звучит на выдохе) становится олицетворением дыхания города, всего того, что окружает героиню. Этому звуку присуща пульсация, она раскрывается в словах «путь», «дуть», но более всего «грудь», где оно, усиливаемое звонкостью фонемы «гр» является ассоциантом биения сердца.

Звук «Е(Э)» обнаруживает в данном случае двойственность: в сочетании со звонкой буквой «В» он подчеркивает объекты внешнего мира («свет», «цвет»), а появляясь после сонорных «Л», «Н» («вслед», «нет»), фиксирует ускользание героини от реальности, переход в мир воображаемый.

Фоносемантика «А», пожалуй, представляется самой светлой среди рассматриваемых звуковых знаков. Он репрезентирует процесс перехода к восприятию реальности как элемента художественного со-знания. Ряд слов с использованием «А» выстраивается следующим образом: «из дома», «жена», «музыка», «заря» (как момент перехода), «башня» (место, граница-переход), «шаг» (действие), «меня (я)». Композитор опускает последнее четверостишие:

*Огни – как нити золотых бус,
Ночного листика во рту – вкус.
Освободите от дневных уз,
Друзья, поймите, что я вам – снюсь.*

В нем возникает звук «И», который можно сравнить с голубым цветом, цветом неба, с воспарением, («огни», «нити», «освободите»), освобождением от оков. Звук «У (Ю)» вновь напоминает пульс, дыхание самой Жизни, но воспринимаемой уже в аспекте не витальной, а художественной реальности.

Звуки «О», «У», «А» также присутствуют в вокализе в партиях хора в средней части и репризе, что подчеркивает их особое значение в смысловой структуре номера.

«Глубинный интертекст» композиторского высказывания открывается в музыкальном языке. Он подобно центральному тексту раскрывает тему любви, которая предстает в двух ипостасях – «тихая любовь» и «любовь как страсти, страдания», отсюда рождаются две лейттемы:

- первая из них связана с псалмодированием (речитацией на одном звуке или в объеме терции), модусом прошения, молитвы, обращения, который наиболее полно раскрывается в «Молитве» (на словах «Да святится имя твоё»), во втором номере – на словах «Аве Оза» (в начале хора и перед репризой (ц. 7)), в «Лунной сонате» – на словах «В городе моем – ночь» (ц.1) и «И шаг вот этот никому – вслед. И тень вот эта, а меня – нет» (ц. 10);

- вторая лейттема звучит впервые в «Молитве» на словах «Ведь ты моя единая и последняя любовь» (ц. 6). После сдерживающего речитатива восходящий ход на квинту вверх с последующим возвращением и нисходящим секундовым ходом воспринимается как невероятный всплеск эмоций, экстериоризацию подлинных чувств. О важности этой интонации свидетельствует ее дальнейшая тщательная разработка – ритмически обновленный вариант звучит в ц.8. Ракоход лейттемы пронизывает второй номер («вечно движущиеся» восьмые в партии органа), подчеркивая гротесковость, заложенную в поэтическом тексте, невозможность заметить красоту мира в условиях механистичности жизни без любви. Ее звучание в хоровой партии обостряет прежние интонации, расширяя зияние чистой квинты до предельно диссонантной в данном случае уменьшенной септимы. В середине «Аве, Оза» обе лейттемы настолько сближаются, что становятся почти не различимыми на словах «Вы, микробы, люди...» (ц. 3). Дальнейшее движение продолжает тема страдальческой любви («Умоляю!»), сменяемая речитативом-заклинанием «Аве, Оза».

Слияние двух лейттем реализует принцип метаметафоры, описанной К. Кедровым в книге «Поэтический космос», в основе которой лежит «выворачивание», переход внешнего во внутреннее и внутреннего во внешнее: принятие страдания как части любви и понимание любви как «особого дара». Именно переживание метаметафоры позволяет композитору включить свои чувства в контекст всеобщей культуры и, перейдя на иной философско-онтологический уровень, вопрошать о подлинных ценностях человеческой экзистенции. «Лунная соната», дословно цитирующая первую часть Четырнадцатой сонаты Л. ван Бетховена, стала символом сложных раздумий, осмысления жизненных конфликтов.

В.П.Бобровский писал о бетховенском шедевре: «В Лунной выражено идейное содержание всечеловеческого масштаба. В сонате перекрещиваются связи с прошлым и будущим. *Adagio* перекидывает мост к Баху... в сонате сконцентрировано выражение того общего, неумирающего, что объединяет художественное мышление столь различных эпох» [4]. Вероятно, что и Е.В.Гохман в данном цикле трактует ее содержание как бесспорно высшее значение для мастера художественной реальности, которая сосредоточена на служении высшей Идеи. Обе лейттемы (с одной стороны, ритмическое и отчасти высотное постоянство, с другой, квинта и секста также ощутимые в пар-

тии органа) впаяны в мерный ход триолей. Попеременно они звучат в партии сопрано соло, но перед лицом вечности утрачивают остроту противоречий, а в вокализе в партиях сопрано и теноров возникает мотив креста (ц. 3 и 9-10) как выражение предначертанности пути.

В цикле на уровне «глубинного интертекста» осуществляется модель поэтического метакода (термин К.Кедрова), три этапа которого (экспозиция, трансформация или «выворачивание», выход в новую реальность) становятся методом философского осмысления вопросов человеческой экзистенции в области витального и художественного пространства, уходя в бесконечное прошлое и бесконечное будущее.

Круг «тайного подтекста» «Трех посвящений» Е.В.Гохман связан с темой восстановленного времени. Если в «Молитве» время распадается, о чем свидетельствует уже первый аккорд, который можно обозначить как сверхтему. Он расщеплен на три пласта: басовый звук, ламентации в среднем регистре и лишенное опоры созвучие в верхних голосах (в отсутствие квинтового тона), и становится предтечей будущих лейтмотивов: по горизонтали разворачивается псалмодирование, в вертикали – та самая квинта, которая будет квинтэссенцией второй лейттемы, подкрепляемая малосекундовыми «вздохами».

В «Аве, Оза» облик сверхтемы меняется: в результате вертикальных перестановок (то самое «выворачивание», по К. Кедрову) в верхний голос переходят интонации плача, а созвучия, обретая полноту, переходят в средний регистр, опредмечивая единовременный контраст динамики и статики, индивидуального и всеобщего, времени и вечности.

«Диссонантность» элементов сверхтемы преодолевается в «Лунной сонате». Время восстанавливается путем обращения к универсальным кодам культуры, что символизирует переход от времени реального к времени художественному. В этом контексте по-особому пронзительно звучат слова М.И.Цветаевой *«И тень вот эта, а меня – нет»*, подчеркивая возможность преодоления страдания творчеством. Возникает особое время, складывающееся из времени эмпирического и времени сакрального.

Сочетание центрального, глубинного и тайного интертекстов актуализирует миф Орфея, сквозь призму которого рассматривается феномен Художника, проблемы художественного пространства и времени, экзистенциальные категории *одиночество* (утрата близкого человека), *любовь*. Возможно именно его и можно назвать адресатом «Трех посвящений».

Поразительно, но здесь вновь возникает спасительная для Е.В.Гохман фигура Марины Цветаевой. Для нее Орфей стал одним из протосюжетов ее жизни и творчества (встреча с С.Эфроном, М.Волошин, стихи к Блоку, переписка с Р.М.Рильке и Б.Л.Пастернаком) как пример перехода «за пределы...». И.В.Пахомова в статье «Образ Орфея в переписке М.И.Цветаевой и Р.М.Рильке» указывает, что через образ Орфея «Цветаева объясняет принадлежность поэта не к национальному, а к мировому искусству: «Я не русский поэт и всегда недоумеваю, когда меня им считают и называют. Для того и ста-

новишься поэтом <...> чтобы не быть французом, русским и т.д., чтобы быть всем» [7].

Для Е.В.Гохман мифологический певец преобразается из певца Аполлона, призывающего любовь через спускание в Аид (антимир как переживание метаметафоры) в «двуликого пророка Диониса и Аполлона (как писал Вяч. Иванов, «солнце темных недр, логос глубинного, внутренне-опытного знания» [2]))».

Литература

1. Александрова О. Новое дыхание «Бессоницы» // Дайджест культуры «Рампа», №10, 2006. – С. 19–20.

2. Асоян А. Семиотика мифа об Орфее и Эвридике. – СПб.: «Алетейя», 2015. – 136 с.

3. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / Сост. С.Г.Бочаров; Текст подгот. Г.С.Бернштейн и Л.В.Дерюгина; Примеч. С.С.Аверинцева и С.Г.Бочарова. – М.: Искусство, 1979. – 424 с. – (Из истории советской эстетики и теории искусства).

4. Бобровский В.П. Соната Бетховена «*Quasi una Fantasia*» *cis-moll* («Лунная») [Интернет-ресурс] // <http://beethoven.ru/node/1250> (дата доступа – 25.11.2015).

5. Демченко А.И. Избранные страницы творчества Елены Гохман. – Саратов: Аквариус, 2010. – 84 с.

**О полистилистике Елены Гохман
(на примере «Лунной сонаты» из цикла «Три посвящения»)**

Творчество Елены Владимировны Гохман в контексте российской музыкальной культуры второй половины XX века занимает особое место. Продолжая великие традиции своих московских наставников, Юрия Шапорина и Родиона Щедрина, Елена Гохман индивидуализирует свои творческие устремления в аспекте стилизового новаторства, свойственного эпохе. Именно полистилистика органично входит в технологический инструментарий Е. Гохман. Приоритетной жанровой сферой проявления данного метода выступает вокально-хоровая музыка, достойную часть которой представляет композиция «Лунная соната» из цикла «Три посвящения» для сопрано, хора и органа.

Произведения, использующие тематизм Четырнадцатой сонаты Бетховена, принадлежат к числу ярких достижений саратовской композиторской школы. Речь идёт о тех творческих экспериментах, в которых «Лунная соната» используется как базовый музыкальный текст, на фоне которого раскрывается авторское преломление полистилистики. Композиция Владимира Мишле «Не совсем “Лунная соната” Бетховена», заключительная часть цикла Елены Гохман «Три посвящения» для сопрано, хора и органа представляют свои оригинальные варианты прочтения бетховенского текста.

По ёмкому определению В. Холоповой, «Лунная соната» Бетховена это поэтический образ Вечной Музыки, органично «встраиваемый» в знаковые сочинения современной композиции. Использование музыкального материала «Лунной сонаты» на базе коллажного и симбиотического типа полистилистики в виде цитат, квазицитат и аллюзий – весомо обогащает концепцию многих современных композиций. Таковы, к примеру, аллюзии на музыку Бетховена во второй части Седьмой симфонии и в Альтовом концерте Д. Шостаковича, или метаколлаж музыки Маурицио Кагеля к фильму «Ludwig Van», важнейшим драматургическим концептом которого выступает музыка «Лунной сонаты». Многообразие смысловых оттенков даёт цитация фрагментов «Лунной сонаты» в Концерте для струнных и фортепиано Альфреда Шнитке, в четвёртой части «Musik für die Sta Forst» Фараджа Караева, в песне «Ноктюрн» Арно Бабаджаняна и многих других произведениях. Наряду с обращением к тематизму, ряд современных композиторов апеллирует к музыке Бетховена через название своих сочинений. Такова «Quasi una Fantasia» Кара Караева-Фараджа Караев; венгерского композитора Дьёрдя Куртага, испанского композитора Луис де Пабло, польского композитора Хенрика Гурецкого.

Индивидуальное «прочтение» полного текста бетховенской сонаты представляют сочинения Виктора Екимовского и Владимира Рябова [2]. Их фортепианные композиции, целиком построенные на материале «Лунной сонаты», отмечены стилистической модуляцией, путь которой очерчен вектором: «от Бетховена - к собственному стилю». Так, в «Траурной серенаде» из цикла «Три романтические пьесы для фортепиано» (1989), В. Рябов использует мотивную аллюзию на «Лунную сонату» и создаёт динамику стиливого балансирования в контексте общей направленности искусства второй половины XX века «от плюрализма – к синтезу». Многообразие структурных элементов «Лунной сонаты» содержит «Композиция 60х (1993) В. Екимовского, имеющая парадоксальное посвящение Джульетте Гвиччарди⁴. Как отмечает Д. Шульгин, в этом сочинении аллюзия на музыкальный материал «Лунной сонаты» Бетховена возникает на уровне гармонической фигурации и повторения арпеджированно изложенных аккордов (фактура крайних частей композиции), интервально-ритмических (пунктир) оборотов мелодики (средняя часть композиции) [6, 407].

В музыке Елены Гохман традиция обращения к Четырнадцатой сонате Бетховена продолжена в индивидуальном и творчески убедительном преломлении идеи «стилистической модуляции». Речь идёт о заключительной части «Лунная соната» на стихи Марины Цветаевой из цикла «Три посвящения» для сопрано, хора и органа (1991). Материалом этой композиции послужила музыка бетховенской сонаты, статная интонационным источником органной и сольно-вокальной партий. Внешне, эта композиция представляет один из вариантов многочисленных транскрипций известного бетховенского сочинения. Внутренне, «Лунная соната» Елены Гохман – самостоятельное и оригинальное художественное произведение, но-новому осмысляющее содержание знакомого текста. Новизна заключается в тембровом расслоении фактурной вертикали, представляющей органичный сплав разных стилей. Нижний пласт - это органная транскрипция-цитата «Лунной сонаты» Бетховена. Средний хоровой пласт – хоральная «поддержка» сумрачного эмоционального фона. Производная от верхнего голоса бетховенской сонаты вокальная партия — свободно развёртываемый монолог на текст одного из стихотворений цикла «Бессонница» М. Цветаевой. В итоге, бетховенская соната предстаёт в новом полифоническом пространстве, маркирующем отличия заимствованной (нижний пласт) и авторской (средний и верхний пласты) музыки. Подобная трактовка «Лунной сонаты» Бетховена сродни опыту обращения Ш. Гуно к музыке И.С. Баха. Так, характеризуя цикл Елены Гохман, А. Демченко отмечает, что «в заключительной исповеди (“Лунная соната”) композитор развивает давний опыт, предпринятый в отношении баховской прелюдии C-dur (имеется в виду “Ave Maria” Ш. Гуно)» [1, 35].

В русле постмодернистского искусства композиция Елены Гохман вскрывает типичные свойства полистилистики в соединении музыкального,

4 Через это имя усиливаются ассоциации с «Лунной сонатой» Бетховена, как известно, посвящённой композитором своей возлюбленной Джульетте Гвиччарди.

поэтического и живописного содержательных векторов. Возникает синестезия музыкально-поэтического текста и ярко (почти визуально) выраженного образа ночи, выступающего доминирующим содержательным мотивом сочинения. В этом плане первостепенна роль эмоционально-психологической, с трагедийным подтекстом, «ночной» поэзии Марины Цветаевой, способствующей жанровой переоценке фактурных пластов «Лунной сонаты» Елены Гохман. Речитатив верхнего голоса бетховенской сонаты предстаёт лирико-драматической песней-монологом в партии солиста; фигурации (партия органа) и хорал (хоровая партия) восходят к жанру ноктюрна, генезис которого исследователи связывают с ночным хоровым молитвенным пением [3, 25].

В этой связи, нельзя не вспомнить песню «Свете тихий», заключительный номер вокального цикла «Бессонница» (1988), в котором Елена Гохман также обращается к поэзии Цветаевой и музыке Бетховена. Образно-смысловой комплекс «Лунной сонаты» в этом сочинении претерпевает значительные изменения в связи с многозначно-поэтического текста. Используя православный общехристианский текст вечерней службы «Свете тихий» («пришедше на запад солнца, видевше снег вечерний»), М. Цветаева сводит общехристианский смысл видения Божьего «света вечернего, когда весь мир погружён во тьму» [4] к идее примирения и смирения. И в этом плане показателен новый смысл музыки финальной песни «Свете тихий», в которой триольные фигурации аккомпанемента создают фактурную аллюзию на «Лунную сонату» Бетховена при отсутствии её трагедийного содержания. Утверждение настроения, созвучного идее катарсиса-преображения, даёт новое понимание музыки финала «Свете тихий». Триольные фигурации оборачиваются аккомпанементом бетховенской песни «Сурок», сходство с которой усилено в мелодике вокально партии. Так поэтические смыслы воздействуют на различение сходных музыкальных фигур в финальных частях циклов «Три посвящения» и «Бессонница».

Связь и отличия музыки «Лунной сонаты» Елены Гохман и Четырнадцатой сонаты Бетховена осуществляются также на уровне производных субтекстов. Так, отдельные краткие мотивы, приобретающие самостоятельное значение и, одновременно, выступающие элементами комплементарной переклички в разных голосах хорового пласта фактуры, восходят к скрытой полифонии бетховенского текста. Выразительно-траурным контрапунктом основному тексту звучат мотив креста и хоральная ритмоформула в органной и сольновокальной партиях. По отношению к бетховенскому и цветаевскому предтекстам, предельно индивидуально решён мелодико-ритмический распев сольного вокализа, представляющего ярко выраженный авторский пласт музыки «Лунной сонаты».

В мелодической линии бетховенской сонаты, из которой «произрастает» вокальная партия солиста, деформации подвергаются ритм, акцентуация, способы развития – в целом подчинённые смыслу авторского переживания поэтического слова. Например, укрупнение длительностей солирующей мелодии на слове «моём» («В огромном городе моём – ночь») смещает смысловой акцент с образа ночи на исповедальное содержание вокализа. Композитор словно

отождествляет себя с героиней цветаевских строк и, нарушая их предпосланный ритм, находит важные для себя ключевые слова. Таково слово «ночь», выделенное повтором, паузами и создающее аффектированное состояние одиночества и бесприютности как главного содержательного смысла посвящения.

Анализ «Лунной сонаты» из вокально-хорового цикла «Три посвящения» вскрывает стилевую специфику музыки Елены Гохман, связанную с созданием художественного открытия на базе полистилистики и, конкретно, её симбиотического типа [5]. Размещённые на разных «этажах» фактуры и представленные разными тембрами (орган, хор, вокализ), эмблемы бетховенской «Лунной сонаты» расширяют внутреннее пространство «Лунной сонаты» Елены Гохман. Отход от бетховенского текста в самостоятельных и ярко индивидуализированных производных мотивах возрастает в развивающемся разделе, усиливается в кульминации и завершении. В результате возникает стилистическая модуляция от «Лунной» Бетховена - к «Лунной» Гохман.

Отмеченные особенности интерпретации «лунного шедевра» в творчестве Елены Гохман вскрывают неисчерпаемые ресурсы этого полистилистического и интертекстуального феномена как в рамках индивидуального творчества, так и в контексте целостной традиции саратовской композиторской школы.

Литература

1. Демченко А.И. Избранные страницы творчества Елены Гохман. - Саратов: Аквариус. 2010. 84 с.
2. Новикова Т. О традиции одного шедевра. «Лунная соната»: Л. Бетховен - Д. Шостакович - В. Рябов - В. Екимовский // Научный вестник Московской консерватории. 2014. №4. С. 140-157.
3. Панкратова В. Малые инструментальные формы (прелюдия, ноктюрн, этюд). - М., 1975. 25 с.
4. Свете тихий / Церковный словарь. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.viktor.org.ua/dictionary/index/show/Svete_Tikhiji
5. Чигарёва Е.И. Полистилистика // Теория современной композиции / Отв. Рсл. В. Ценова. - М., 2005. С. 431—450.
6. Шульгин Д.И. Современные черты композиции Виктора Екимовского: Монографическое исследование. — М. 2003. С. 407-414.

О вокально-симфонических медитациях «Сумерки»

Появление каждого нового произведения Елены Владимировны Гохман — всегда было событием в музыкальной жизни Саратова. Музыка этого композитора предельно эмоциональна, экспрессивна, насыщена драматизмом, иногда юмором. Она никогда не оставляла равнодушными слушателей, её с нетерпением ждали исполнители.



Премьерное исполнение вокально-симфонических медитаций «Сумерки» состоялось в канун нового 2004 года. Во вступительном слове к концерту доктор искусствоведения, профессор А.И. Демченко отметил, что в музыкальной жизни Саратова сложилась определённая традиция: вот уже три года подряд осенью в Большом зале консерватории звучит музыка Елены Владимировны. Здесь впервые полностью была исполнена камерная оратория «Испанские мадригалы», состоялась премьера оратории «Ave Maria» и сегодня нашему вниманию предоставляется новое произведение автора.

Вокально-симфонические медитации «Сумерки» написаны по мотивам произведений А.П. Чехова. В необъятном наследии писателя Е.В. Гохман постоянно находит для себя новые темы, идеи, черпает вдохновение. Её первая опера («Цветы запоздалые») отмечена нежным лиризмом и психологизмом, вторая («Мошенники поневоле») отличается тонким юмором, яркой характе-

ристичностью, рельефностью персонажей. «Сумерки» – глубоко драматическое произведение, наполненное тревогой за судьбу окружающей нас природы, за всё живое на земле.

Е.В. Гохман, обращаясь к текстам А.П. Чехова, написанным почти сто лет назад, предостерегает современное человечество о грозящей катастрофе: «Человек, наделённый разумом, разрушает всё то, что сам не может создать. Страшно!..». В этом заключена основная идея сочинения.

«“Сумерки” можно трактовать по-разному, – говорит Елена Владимировна, – и в личном плане, и более широко. Не может не волновать то, что происходит сейчас с природой, со всеми нами. Ломают дома, губят природу. Нас окружает общая атмосфера загрязнённости всего духовного и физического. Ощущение, будто я стою перед стеною».

Е.В. Гохман использовала всего несколько фраз из трёх произведений А.П. Чехова – рассказа «Без заглавия», пьес «Чайка» и «Дядя Ваня». Композитор вспоминает, как проходила работа над чеховскими текстами: «Мне попался томик Антона Павловича Чехова, его рассказ “Без заглавия”. Он начинается с тех самых строк, с которых начинается моё произведение... Чеховскую “Чайку” я всегда боготворила. Это действительно загадочная пьеса. В разные времена в ней акцентируются разные моменты. Очень многоплановая вещь, и понимать её можно по-разному. Когда-то я хотела написать монолог “Люди, львы, орлы...” для голоса. Фрагменты из этого монолога Нины Заречной вошли в “Сумерки”... Вдруг неожиданно, совсем в другой пьесе “Дядя Ваня” я нашла строки “Мы отдохнём”, которые звучат в финале моего произведения. Тексты я брала в Чехове избирательно, что-то приходилось сокращать. В процессе работы возникла идея адресовать свой скромный дар Антону Павловичу, ведь в 2004 году столетие со дня его смерти».

Жанр своего нового произведения композитор обозначила как вокально-симфонические медитации. Берём словарь: «Медитация (от лат. «размышление») – умственное действие, цель которого приведение психики человека в состояние углублённости и сосредоточенности...». Обратившись к сочинению Е.В. Гохман и рассмотрев его с этих позиций, можно определить три состояния: покой – смятение и страх – надежда. И выделить три медитации: о первозданном мире, прекрасной, чистой природе; о бездумной деятельности человека, уничтожающего этот мир; о надежде обрести покой, гармонию с природой.

Оркестровое вступление, которым начинается I часть, рисует картину рассвета, рождения нового дня, жизни. Нежные звуки арфы на фоне виолончелей и контрабасов подготавливают первые фразы хора: «Утром, когда с росой целовались первые лучи» (слова из рассказа «Без заглавия»). Светлая лирическая тема исполняется поочерёдно мужскими и женскими голосами: «Земля оживала, воздух наполнялся звуками радости, восторга и надежды». Она получает полифоническое развитие, постепенно крепнет, уплотняется фактура, подключаются новые оркестровые тембры. В развитие музыкальной

ткани органично включается фраза церковного песнопения «Аллилуйя», прозрачно, возвышенно исполняемая солирующим сопрано, и достигающая восторженного, ликующего звучания в хоровой партии. Человек восхваляет Бога за всё, что есть на Земле. Колокольными перезвонами, гимном медных духовых инструментов завершается эта часть.

Первые тревожные интонации, предвестники беды, слышны в оркестровом эпизоде, который подготавливает II часть «Сумерек» – масштабную, сложную по строению, насыщенную драматическими кульминациями. Здесь появляется главное действующее лицо – Человек. Гордо и тожественно звучат слова в партии хора и тенора: «Человек одарён разумом, чтобы преумножать то, что ему Богом дано». Но беда приходит не извне, она исходит от самого человека, от его бездумного, бездушного отношения к окружающему миру: «Гибнут миллиарды деревьев, с каждым днём Земля становится всё беднее» (слова из пьесы «Дядя Ваня»).

Неожиданно, очень камерно, словно голос автора, который предупреждает о грозящей беде, пытается остановить человека от необдуманных действий, звучит solo тенора в сопровождении гитары: «Человек разрушает всё, не думая о завтрашнем дне». Но гармония уже нарушена, катастрофа неизбежна. На фоне диссонансов появляется суровый мотив средневекового католического песнопения «Dies irae». Это напев часто использовался в сочинениях композиторов разных эпох и народов как символ трагического в жизни человека, как образ смерти, как выражение идеи страшного суда. Елена Владимировна Гохман так объясняет введение «Dies irae» в партитуру произведения: «Я взяла понятный всем мотив. Когда человек что-то совершает, он должен помнить, кто он есть на самом деле». В «Сумерках» мощное хоровое звучание «Dies irae» на фоне органа и низких медных духовых инструментов вносит в музыку черты картинности, создаёт образ разрушительной грозной силы, сметающей всё на своем пути.

Внезапно музыка прерывается. В наступившей тишине проходит лирическая тема из I части: «Утром рано с росой целовались первые лучи». Просветлённо звучит орган в сопровождении струнных, как воспоминание о прекрасном, безоблачном счастливом прошлом. Но это только миг. Мощное tutti с настойчивой ритмической пульсацией ударных уничтожает последние надежды: «Человек всё разрушает сам, не думая о завтрашнем дне».

Новый раздел рисует страшную картину опустошения Земли: «Где вы, люди, львы, орлы, рогатые олени, молчаливые рыбы, морские звёзды? Все жизни, свершив печальный круг, угасли». Хор по слогам произносит слова: «Ни одного живого существа. Пусто... Холодно... Страшно...». Чеховский текст перемежается фразами на латинском языке, вновь слышится мотив «Dies irae». Среди всего этого хаоса неожиданно появляется печальная лирическая мелодия у скрипок. Но она довольно быстро становится как бы изломанной, наполняется диссонансами, приобретая зловещий характер. Начинается кульминационный раздел произведения, включающий в себя трагедийное solo ор-

гана, знаменующего катастрофу и общее оркестрово-хоровое tutti на словах «Страшно...».

Финал «Сумерек» не носит оптимистического характера. Это тихое окончание, которое воспринимается как постскриптум. Музыка звучит просто и возвышенно: «Мы отдохнём, мы услышим ангелов, мы увидим небо в алмазах...». Мысленно перебрасывается арка к I части произведения, к образам природы, возвышенным и идеальным. Драматургически оправданным становится введение «Аллилуйя» как символа восхваления Бога-создателя. В финале человек вновь обращается к нему для обретения душевного покоя. Заключительная фраза «Я верую, мы отдохнём» звучит в верхнем регистре у ансамбля женских голосов, струнных и арфы. Звуки словно растворяются, символизируя просветление. Тучи рассеиваются, проглядывает луч надежды.

Произведение закончилось. Наступила тишина. И только после затянувшейся паузы зал взрывается громом аплодисментов.

Музыка, звучащая более часа, держит слушателей в постоянном напряжении, заставляет сопереживать происходящее, создаёт атмосферу огромного эмоционального накала. Она заставляет задуматься о смысле жизни, о месте и роли Человека на Земле.

Композитор не ошиблась, отдав своё новое произведение в руки молодых исполнителей. Симфонический оркестр Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова (художественный руководитель М. Тургумбаев, дирижёр И. Головатенко), смешанный хор студентов Саратовского училища искусств и Саратовской консерватории (хормейстеры – М. Цапкова, И. Свиридова, концертмейстеры – Л. Евстафьева, Т. Касаткина) прекрасно справились с поставленной перед ними задачей.

Молодой, талантливый дирижёр Игорь Головатенко, выпускник Саратовского областного училища искусств (класс виолончели профессора Л.В. Иванова), ныне студент Московской консерватории (класс профессора Г.Н. Рождественского) сумел проникнуть в суть композиторского замысла и донести до слушателя основную идею сочинения. Дирижёру удалось драматургически верно выстроить композицию, правильно расставить смысловые акценты, выявить главные моменты в большом количестве кульминационных зон и множестве контрастных разделов, создать стройную, прочную форму всего произведения.

Огромная, кропотливая работа была проделана хормейстером, заслуженным работником культуры РФ, преподавателем СОУИ М. Цапковой, которой в первую очередь пришлось создать хоровой коллектив и только потом разучить с ним хоровые партии. Марина Борисовна вспоминает: «Студенты, которые исполняли “Испанские мадригалы” и “Ave Maria”, очень полюбили музыку Гохман. Мы ждали её нового сочинения. В училище у меня был женский и небольшой мужской ансамбли. Оказалось, что для “Сумерек”, где использован смешанный состав хора, моих ансамблей было недостаточно. Поэтому хор был составлен из студентов и училища, и консерватории. Ребята ра-

ботали безотказно. Хоровая партитура очень интересна. Самой сложной для нас была первая, полифоническая часть».

В нашей беседе после премьеры А. Демченко, автор многочисленных исследований о жизни и творчестве Елены Владимировны, тонко подметил, что «Гохман – это композитор, который даёт пищу музыкантам для работы по самому высокому исполнительскому классу. У этого композитора есть люди, которые готовы подставить свои плечи, предоставить свой исполнительский аппарат, свои профессиональные возможности, чтобы премьера состоялась. В результате композитор получил удовлетворение от того, что произведение прозвучало, а исполнители и слушатели встретились с большой музыкой. Елена Владимировна родилась в Саратове и провела здесь всю свою жизнь за исключением лет учёбы в Московской консерватории. У неё есть совершенно определённая публика, которая ждет её новых произведений и с удовольствием возвращается к произведениям прошлых лет. Поэтому на концертах Гохман всегда полностью заполнен зал – это норма её выхода на саратовскую публику».

Последняя оратория Е.В.Гохман

Духовная доминанта, возникшая в последние десятилетия XX века в России, знаменует собой мощную волну возрождения религиозного сознания в обществе. Смена приоритетов, которая обозначилась в музыкальной культуре, связана с огромным интересом к духовным темам и образам, к пробуждению глубинной «исторической памяти». После многих десятилетий запрета на всё, что было связано со сферой религиозного, духовная тематика приобретает для людей нового времени такой смысл, который определяется их миропониманием, особенностями художественного и эстетического сознания. При этом любая возможность выбора оправдана, если это духовно наполнено, талантливо и художественно значимо. Главным становится особое мирозерцание, ощущение Бога в себе, которое и следует понимать как верность духовным идеалам и ценностям.

Как известно, в условиях второй половины XX века, когда в официальной сфере господствовала линия отчуждения от всего религиозного, поиск претворения духовных мотивов продолжал развиваться в музыкальном творчестве, приобретая порой скрытые, завуалированные формы выражения, поэтому для большинства современных авторов в эволюции духовного самосознания возникали сложные повороты творческого осмысления данной тематики. Тем не менее, общее стремление к сакрализации, усиление сугубо национального качества в духовном искусстве становятся определяющими идейно-смысловыми ориентирами последних десятилетий.

Подобный поворот в русло подчёркнуто православного начала особенно ярко проявился в творчестве Елены Владимировны Гохман, композитора, наделённого особым даром мировосприятия. Творческие устремления этого автора, который всегда тяготел к духовным началам жизни, порой даже неосознанно, связаны с желанием создать в искусстве свой мир с глубокой внутренней убеждённой верой, с желанием исповедаться в своей музыке. Возможно, именно поэтому у неё так много сочинений вокальных, связанных со словом, через которое можно выразить самое сокровенное, идущее из глубины внутреннего сознания.

Уже в конце 1980-х годов в вокальном цикле «Бессонница» (1988) на стихи Марины Цветаевой, где композитор раскрывает мир человека, наполненный тревогой и отчаянием, возникает образ, восходящий к христианскому учению – «Свете тихий», который, символизируя идею светоносности, тихого, негромкого свечения Божественной красоты, привносит в концепцию сочинения относительное успокоение и просветлённость духовного состояния. Опре-

делённой ступенью познания стал другой цикл «Благовещение» (1990) на стихи поэтов-символистов, где название отсылает к самому светлому христианскому празднику, открывшему миру тайну рождения Спасителя. Обращаясь к поэтическим текстам, в которых вполне определённо выражены идеи христианского мировосприятия («Пасхальный гимн» И. Северянина, «Благовещение» М. Цветаевой, «Успенье нежное» О. Мандельштама), композитор создаёт особое духовное пространство, отражающее исконно русскую стихию обрядового церковного праздника.

Развитие духовного начала без непосредственной связи с канонической предустановленностью проявляется и в вокально-хоровой композиции «Три посвящения» (1991), где исповедальные интонации, раскрывающие глубину человеческих чувств, сочетаются с молитвенными взываниями, приобретающими порой характер соборного звучания. Следующий выход композитора к традициям духовной образности связан с рядом сочинений, написанных на католические тексты, что во многом определяет универсальность художественного мышления автора. Особенно показательным в этом отношении многочастное произведение ораториального типа «Ave Maria» (2000), обозначенное как «Библейские фрески» для солистов, хора, органа и большого оркестра. Желание прикоснуться к духовным истинам родилось у автора на волне жгучей потребности осмыслить вечные темы и образы через каноническое осознание священной истории.

Следует отметить, что данный период творчества композитора в целом знаменует собой переход от подчёркнуто субъективного, личностного взгляда к объективному, общезначимому восприятию жизненных процессов. Художника интересует не только собственный внутренний мир, постоянный поиск ответов на вечные вопросы о смысле бытия индивида, но и стремление объять взором всё человечество, весь мир, каков он сегодня. Чувство тревоги, приобретающее масштабы общечеловеческого звучания, драматизм современного земного существования акцентируется в оратории «Сумерки» (2003, на тексты А. Чехова), по жанру обозначенной как «вокально-симфонические медитации», где апокалиптические идеи заявляют о себе в полной мере.

Устремление к каноническому образному строю, углубление духовного начала сосуществуют в партитурах Е. Гохман в определённой соотнесённости с религиозным вероучением, которое при острейшем дефиците позитивных и устойчивых начал жизни даёт человеку надежду на спасение даже при условии свершения всех грозящих человечеству катаклизмов. Поэтому восприятие божественной стихии в её сочинениях рассматривается не только как карающая сила, сила возмездия, но и как несущая свет и надежду.

Подобный поворот духовного самосознания определился в последнем сочинении композитора «И дам ему звезду утреннюю ...» (2005, духовные песнопения для мужского хора и оркестра), где глубина образно-смыслового содержания во многом определяется теми нервными токами, которыми наполнена сама жизнь. Обращаясь к православным каноническим текстам (поэтическую основу составляют избранные строки из псалмов Давида и «Откровения

Иоанна Богослова») и раскрывая истину в религиозных постулатах, композитор осмысливает их с позиции современного мировосприятия, проецируя их на современную действительность.

Три части композиции, которые звучат на одном дыхании – это три ступени духовного восхождения человека. По христианским заповедям уверовать в высший смысл человеческого существования – значит жить по законам любви. Что остаётся делать праведнику, когда мир погряз в пороке и лжи? Остаётся лишь взывать к Господу о помощи.

Первый раздел сочинения – это первая ступень осознания, приход человека к Богу, своего рода покаянная исповедь. Преобладание духа православной стихии (псалмодирование, плавность голосоведения, антифонность звучания) сочетается здесь с интонациями размышления, раздумья, где исконно русское пение мужского хора а *cappella* объединяется с солирующими тембрами оркестровых голосов.

Центральный раздел «читается» подобно главам Откровения. Неразумие человеческое привело к глобальной катастрофе собственного уничтожения и, прежде всего, духовного. Композитор побуждает незримого героя содрогаться от ужаса и исходить страданием. Создание картины апокалиптического крушения потребовало соответствующих звуковых характеристик: диссонирующая ткань, разрывающаяся полутоновыми «терзаниями» струнных, резкие точечные интонации хора, напряжённо-звонящая атмосфера, накалённая до предела, и подключение специфических тембров ударных инструментов в кульминации содействуют усилению яркого образа. Технические возможности современной музыки (сонорика, пуантилизм, алеаторика), используемые композитором, помогают добиться эффекта зрительного, осязаемого видения свершающейся катастрофы.

Но не только идея Возмездия, но и идея Преображения раскрывает суть апокалиптического толкования, в чём и состоит спасительное назначение религии. Господь готов помочь всякому, кто устремлён к духовному свету: «Се, стою у двери и стучу, если кто услышит голос мой и отворит дверь, войду к нему и буду вечерять с ним, а он со мной». Он стучит к твоему сердцу – ответь ему, иди навстречу утренней звезде по пути духовного восхождения, оставь корысть и гордыню, будь милостив и терпелив и тогда обретёшь ты жизнь вечную в царствии небесном, в светлом Иерусалиме. Именно таков основной духовный настрой третьей части, которая раскрывает идею божественной стихии, как эсхатологической надежды, несущей свет.

Создание особой атмосферы чистоты и радостного катарсического состояния решено композитором в песенном ключе, усложнённом каноническими проведениями. Характер лёгкой серенады в оркестровом аккомпанементе, выразительные ламентации баритона *solo*, повествующего от лица Господа, заключительная хвалебная «Аллилуйя» воспринимаются как становление нового, иного мира – мира гармонии и красоты.

Вместе с культовой традицией в музыкальное искусство приходит истинный и невыдуманный стимул поиска духовной красоты. Сочинение Е.

Гохман «И дам ему звезду утреннюю...» на уровне идейно-смыслового содержания во многом сопрягается с религиозными основами христианского учения, осознавая невидимую связь человека с непостижимыми основами бытия. Такая перспектива более глубокого проникновения в традиции православной культуры связана с возвращением к христианским добродетелям, которые несут высокие этические и нравственные начала, предназначенные пробуждать в людях надежду и свет, высочайшее духовное обновление и просветление.

«О чём поёт ветер».
Александр Блок: рецепция непереводаемого

Литературное наследие Александра Александровича Блока на протяжении более чем столетия является объектом внимания отечественных и зарубежных исследователей, оставаясь актуальным в контексте изучения символизма, русской поэзии XX в. и русской культуры в целом.

Произведения поэта часто определяются как непереводаемые, хотя переводятся на многие языки мира: аварский, азербайджанский, английский, арабский, армянский, белорусский, болгарский, бретонский, венгерский, галисийский, грузинский, иврит, испанский, итальянский, казахский, каталанский, киргизский, корейский, китайский, литовский, маратхи, немецкий, нидерландский, польский, португальский, румынский, таджикский, узбекский, украинский, финский, французский, хинди, шведский, эсперанто, японский.

Размышляя о достоверности поэтического слова, переданного на другом языке, С. А. Колесников отмечает: «Через понимание ограниченности перевода раскрывается бесконечная уникальность национального поэта, каковым является А. Блок» [7]. Литературовед и переводчик Исахан Исаханлы, «разделяя сомнение о переводимости произведений отдельных поэтов», в то же время не принимает мысль о непереводаемости вообще. По его мнению, вопрос в том, «как найти на родном языке необходимую языковую и поэтическую адекватность, передающую дух и гармонию оригинала», минимизировать «потери оригинальных выражений и найти лексические единицы, соответствующие идее и духу подлинника» [12].

Цель данного исследования – представить ряд академических публикаций, связанных с переводом и рецепцией произведений А. А. Блока.

В задачи работы входит изучение материалов по истории, хронологии и систематизации переводов; рассмотрение примеров сценических, экранных и музыкальных репрезентаций образа поэта и его произведений.

Объект исследования – история переводов поэзии А. А. Блока. Предмет исследования – публикации, посвящённые рецепции творчества поэта и переводу его произведений.

Наиболее актуальными в ходе исследования стали работы таких авторов, как М.Г. Альтшуллер, А.А.А. Ахмед, Энтони Клайн, С. А. Колесников, Тацуо Курода, Робин Кэмпбел, Джек Линдсей, Жорж Нива, Алан Роддик, А. Ю. Рыбникова, Ольга Соболева, Низами Тагисой, Наташа Темплтон, Д. С. Тупицын, Н. О. Фаризова, Люси Фогель, Е. Е. Чугунова-Полсон, Джон Элисон.

Осмыслению творчества А. А. Блока посвящён ряд диссертационных работ конца XX – первой четверти XXI веков. Особенности перевода А. Блока на таджикский язык исследует Холботурова Суфия Субхонкуловна (2019). Язык цвета в идиостиле поэта изучает Спивакова Елена Михайловна (2009). Категория пути в художественном сознании А. А. Блока – объект исследования Бекметова Рината Фергановича (2007). Поэтика и стиль Блока в аспекте художественной концепции – предмет изучения Красновой Людмилы Владимировны (1991). Специфику рецепции поэзии А. А. Блока в арабских странах раскрывает Ахмед Аббас Абдулраззак Ахмед (2016). Весь корпус созданных в XX и XXI веках переводов блоковских произведений на арабский язык, египетские мотивы и образы в творчестве поэта, критические статьи арабских филологов стали объектом изучения исследователя [5].

Вкладом в блоковедение являются монографии, статьи, эссе, переводы, созданные в разные годы такими исследователями и литераторами, как М. А. Бекетова (1922, 1930), Корэхито Курахара (1924), В. Ф. Ходасевич (1926, 1931), В. Познер (1929), Т. Гоодман (1936), Н. Н. Берберова (1947, 1997, 1999), Дж. Пристли (1960), Р. Д. Клуге (1967), С. А. Небольсин (1968), П. Г. Антокольский (1970), С. Хакел (1975), Р. Гамзатов (1977), Д. Е. Максимов (1978), Э. Пайман (1980), Г. З. Блюмкин (1982), П. П. Громов (1986), Г. Г. Глинин (1989), Михаэла Бёмиг (1991), В. В. Дудкин (1993), З. Г. Минц (2000), В. Н. Орлов (2001), В. С. Модестов (2008), Чхве Чон Сул (2009), Е. В. Иванова (2012), Ж. С. Нажимеденов (2012), Е. М. Князева (2016), Анил Кумар Джайн (2017), Варьям Сингх (2019), Л. Д. Менделеева (2021), Су Ли Вэй (2021), В. А. Матусевич (2021), Карло Теста (2021), Н. Ю. Грякалова (2011, 2023), В. Новиков (2024).

Особенности перевода публицистики А. А. Блока на китайский язык рассматриваются в работах Ван Ина (2019). Новая книга грузинских переводов поэзии А. А. Блока опубликована Сосо Ильичом Сигуа (2017). Русскую поэзию Серебряного века в контексте диалога Запада и Востока исследуют Суад Ариф гызы Эфендиева (2021), Арзу Мамедова (2020), А. Ч. Агамирзоев, 2010 [1].

Рассматривая поэтический перевод как аспект межкультурной коммуникации, авторы фокусируют внимание на основных теоретических проблемах перевода поэзии и таких вопросах, как отражение жанра переводимого произведения и стиля автора; сохранение связи формы и содержания, художественной и исторической действительности оригинала; передача эмоционального воздействия, внимание к используемым автором оригинала изобразительно-выразительным средствам; сохранение духа и атмосферы времени создания переводимого произведения [3].

Обсуждается исследователями и тема систематизации переводов А. А. Блока. В 2025 году появилась библиография переводов как отдельный библиографический труд. В книгу Ильи Перельмутера и Сары Осиповой «Библиография переводов поэтических произведений А. А. Блока на английский, немецкий и французский языки» включены списки источников, пере-

водчиков и издателей. Справочник содержит информацию о наиболее часто переводимых произведениях А. А. Блока и вариантах перевода названий того или иного произведения (например, «Незнакомка» – *The Stranger, The Unknown Lady, The Lady Unknown, The Lady Nobody Knows*). Авторами описаны лирические стихотворения и поэмы, собраны сведения о переводах каждого отдельного произведения поэта. Каждая из 762 библиографических статей, посвящена отдельному произведению. Следует подчеркнуть, что библиографии с выделением стихотворения в отдельную статью, составляются редко, более типичны работы, в которых учитываются издания в целом [30].

Стихи Александра Блока вошли в новый поэтический сборник избранных произведений поэтов мира на английском языке (*Curated Poems of the World*, 2025). В книге представлены стихотворения Уильяма Шекспира, Джона Китса, Перси Биши Шелли, Уильяма Блейка, Халиля Джебрана, Роберта Бёрнса, Уолта Уитмена, Редьярда Киплинга, Шарля Бодлера, Поля Верлена, Артюра Рембо, Данте Алигьери, Гомера, Омара Хайяма, Александра Пушкина, Руми, Михаила Лермонтова, Поля Элюара, Михая Эминеску, Мацуо Басё и др.

Хронологию английских переводов блоковской поэзии и публицистики прослеживает Е. Е. Чугунова-Полсон. Исследовательница подчёркивает, что первые попытки перевести произведения А. А. Блока для западной аудитории нельзя назвать успешными, но переводческая работа над блоковскими текстами никогда не прерывалась [14].

В наследии А. А. Блока учёные выделяют три линии: мистическую, историческую и интимную. Тема избирательного чтения блоковской поэзии, одна из самых актуальных для современных исследователей, наиболее полно раскрывается в работе «Символ символистов: Александр Блок в меняющемся русском литературном каноне» (*The Symbol of the Symbolists: Aleksandr Blok in the Changing Russian Literary Canon*). Статья посвящена эстетическим открытиям, сделанным выдающимися художниками переходной поры, и их вкладу в современность. Автор отмечает, что поэтический цикл А.А. Блока, «Стихи о Прекрасной Даме» (1904), пропитанный религиозным мистицизмом В. С. Соловьева (1853–1900), долгое время находился на втором плане; внимание было сосредоточено исключительно на патриотическом пафосе произведений, пример которого являют циклы «Родина» (1907–1916) и «На поле Куликовом» (1908) [33].

Импрессионистским и одновременно зловещим предстал Санкт-Петербург в сборнике «Город» (1904–1908) [15]. В русле социальной критики капиталистического порядка воспринимались стихотворения «Фабрика», 1903; «Россия», 1908; «На железной дороге», 1910 [9, 5].

Поэзия Блока была менее абстрактной, чем у некоторых его современников [32], он изображал жизнь в её счастливых моментах («О, весна без конца и без края», 1907; «И вновь – порывы юных лет», 1912) и в самых нераспространённых проявлениях («Пляски смерти», 1914, «Голос из хора», 1914, «Миры летят. Года летят», 1912). Эти картины не были свидетельством реализма, но были связаны с осознанием «границ между двумя лагерями – народом и ин-

теллигенцией»; идею необходимости их сближения поэт выразил в статье «Народ и интеллигенция» (1908) [31]. Пытаясь вырваться из мира эстетизма, А. А. Блок сознательно посвящал свою жизнь теме России, как он писал в письме К. С. Станиславскому (1908), но устремлённость к простой жизни подрывали отчаяние и чувство духовного опустошения («В час, когда пьянеют нарциссы», 1904; «Я пригвожден к трактирной стойке», 1908) [33].

Непрерывный процесс становления поэта отражает двуязычный сборник «Незнакомка», избранные стихотворения Александра Блока в оригинале и переводах Андрея Кнеллера. Внимание сфокусировано на ритме и мелодике блоковских произведений. Вклад компетентного и талантливого переводчика заключается в его мастерстве, поэтической чуткости, умении найти точный формат для представления поэтических сборников современной англоязычной аудитории. *Монохромное решение* обложки сборника, как отмечает рецензент Лиlien Сворт, проявляет эстетическую суть поэзии [19].

В ранних стихах крупнейшего представителя русского символизма доминировала тема поиска идеальной красоты. Решающую роль в создании настроения и передаче эмоций в его произведениях играли звук, ритм, цвет и повтор [9, 56]. Первая строка одного из них «В неуверенном, зыбком полёте» (1910) звучит в названии собрания произведений А. А. Блока на польском языке в переводе историка литературы Адама Поморского. Книга вышла в год столетия со дня смерти поэта [23].

Творчество А. А. Блока становилось с годами более ироничным и пессимистичным, поэт пытался найти баланс между поисками идеала и разочарованиями повседневности, в поздний период писал преимущественно на политические темы. Состояние А. А. Блока в последние годы жизни передано в экспрессивных иллюстрациях Уэйна Сейба к поэме «Двенадцать», изданной в Новой Зеландии в переводе исследователей творчества поэта Алана Роддика и Наташи Темплтон [25].

Анализируя трилогию «Двенадцать», «Скифы», «Катилина», Марк Григорьевич Альтшуллер обращается к записным книжкам Александра Блока, комментирует его переписку и дневниковые записи, которые проявляют состояние отчаяния и тоски поэта, его предвидение трагического развития событий [4, 202–221].

Символизм концепции «ветра» в поэме «Двенадцать» – одна из тем, затронутых в аналитическом эссе Джона Элисона. Ветер несёт неизбежное разрушение старого и создание нового, революционную стихию и хаос, тревогу и непредсказуемость грядущего. Дж. Элисон рассматривает наиболее яркие английские переводы «Двенадцати». Один из них выполнен Джеком Линдсеем и издан с иллюстрациями Юрия Анненкова (1982). Авторы другого – Джон Столлуорти и Питер Франс (1970, 1993) [18]. В сборниках «Избранные стихотворения Блока» и «Советская русская литература 1917–1977» был опубликован перевод Алекса Миллера (1980). Выдающийся перевод принадлежит американской исследовательнице Марии Карлсон (2010).

Революционный момент в поэме «Двенадцать», по определению Дж. Элисона, приобретает характер сенсации. Патруль из двенадцати красногвардейцев совершает свой марш сквозь сумрак, ветер и снег. Их число не случайно и, как подтверждают последние строки поэмы, совпадает с числом учеников основателя христианства. При исполнении долга они способны совершить убийство, открыть огонь, по одному только подозрению, что где-то затаился враг. Рассматривая поэму как сцены из спектакля или фильма, Элисон подчёркивает, что каждая из двенадцати частей, или «песен» произведения отличается по стилю и колориту от предыдущей. Вот как её начало, драматичное и напряжённое, передано в переводе Дж. Линдсея:

Black night,
White snow.
Wind O wind!
It knocks you down as you go.
Wind O wind –
Through God's world blowing.

Черный вечер.
Белый снег.
Ветер, ветер!
На ногах не стоит человек.
Ветер, ветер –
На всем Божьем свете!

Автор статьи размышляет об образах «Бога», «Святой Руси», «Христа», представшего как факелоносец революции; приводит варианты перевода отдельных фрагментов [26]:

Keep a revolutionary step! (перевод Столлуорти);
Keep in step with the revolution (перевод Миллера);
Hold to the revolutionary pace (перевод Карлсон);
Революционный держите шаг!

Книга «Стихи Софии» содержит английские переводы трёх блоковских сборников: «Ante Lucem» (1898–1900), «Стихи о Прекрасной Даме» (1901–1902) и «Перекрёстки» (1902–1904). Блок называет Софию Таинственной Девой, Владычицей мира; он видит её в иной дали и в неземных горах, в синем и звёздном небе, в рассветах и закатах России. Видения Софии, Прекрасной Дамы, явившейся Блоку в конце XIX – начале XX века, мастерски переданы переводчиком и исследователем Борисом Якимом (1949–2024) [21].

Двуязычное русско-французское издание знаменитой поэмы «Двенадцать» вышло в переводе и с предисловием Жоржа Нива, крупнейшего специалиста в области славянских культур. Исследователь описывает поэму как

произведение, рожденное революцией. Словно «волшебный фонарь», творение Блока представляет жизнь старой и новой России в столкновении стихов и лозунгов, стрельбы и снежной бури. Двенадцать персонажей – это и двенадцать разбойников, и двенадцать революционеров. Они шествуют, неся окровавленное знамя и сея смерть на своем пути; во главе их, в последнем видении, Христос. Издание содержит отзывы современников А. А. Блока на публикацию поэмы и выразительные иллюстрации Артура Молева [22].

Книга Люси Фогель «Александр Блок: Путешествие в Италию» отсылает к событиям первого десятилетия XX в. и появлению лирического цикла «Итальянские стихи» (1909), впервые опубликованного в четвёртом номере журнала «Аполлон» (1910). Травелог воплотил тему страсти, как одну из центральных в творчестве А. А. Блока и, по признанию поэта, вторично прославил его [17].

Образу Александра Блока в кинематографе посвящено исследование, опубликованное в специальном выпуске Журнала ассоциации славистов Австралии и Новой Зеландии под редакцией Александры Смит и Дэвида Н. Уэллса. В работе рассматриваются фильмы, в которых упоминаются имя и поэзия А. А. Блока: «Свет над Россией» (1947), «Весна на Заречной улице» (1956), «В дни Октября» (1958) «У озера» (1969), «А зори здесь тихие» (1972), «Покровские ворота» (1982), «Господин оформитель» (1988) [32, 49–80]. Образ А. А. Блока позднее появится в художественных фильмах «Доктор Живаго» (2002), «Гарпастум» (2005), «Есенин» (2005), «Луна в зените» (2007).

К 100-летию со дня рождения поэта были созданы документальные фильмы «И вечный бой... Из жизни Александра Блока» и «Монолог об Александре Блоке» (1980). Ещё одна киноработа, посвящённая А. А. Блоку, появилась на студии Леннаучфильм» (1988).

Тема репрезентации образа поэта в кино всё ещё находится вне поля зрения блоковедов и заслуживает изучения, так как связана с аспектами русской культурной традиции, со статусом и заботами национальной интеллигенции: её идентичностью и самопрезентацией.

А. А. Блок был страстным кинозрителем, очарованным новым видом искусства, развитие которого в России совпало с годами его поэтического расцвета. В 1904 году он писал о своём увлечении:

В кабаках, в переулках, в извивах,
В электрическом сне наяву
Я искал бесконечно красивых
И бессмертно влюбленных в молву.

В юности поэт участвовал в любительских спектаклях (1898–1899), хотел быть артистом императорских театров и «умереть на сцене от разрыва сердца» (1897) [6, 67].

Попытка проникнуть в поэтический мир поэта средствами современного ему кинематографа была предпринята в 1995 году. На железнодорожном вок-

зале в Озерках под Санкт-Петербургом был снят фильм «Надъ озеромъ» (https://vkvideo.ru/video-72301848_169268198). Блок нередко бывал здесь, заходил в привокзальный ресторан, садился у широкого венецианского окна, выходявшего на платформу, и созерцал происходящее. Предполагается, что в этом месте в апреле-мае 1906 года было написано стихотворение «Незнакомка»; постановка драмы «Незнакомка» состоялась 14 марта 1918 года в кафе «Питтореск» на Кузнецком мосту в Москве. Режиссёрами спектакля были С. М. Вермель и Г. А. Кроль, художником – А. В. Лентулов.

Философски оформляя восприятие поэзии Блока, фильм «Надъ озеромъ» одновременно передает атмосферу легендарного «Серебряного века» русской поэзии. Поэт мечтает о встрече с музой, погруженный в некую мистическую каталепсию, он видит ее как будто наяву. Фильм снят с использованием оригинальной музыки в исполнении автора – Сергея Осколкова. У зрителя остаётся впечатление, что эта немая картина создана около 100 лет назад. Работа представляет собой блестящий стилистический эксперимент, историю жившего на рубеже XIX – XX вв. поэта, которому является объект его мучительных мечтаний.

Картины и образы фильма перекликаются с текстом драмы «Незнакомка» и комментариями к переводам стихотворения «Незнакомка». Пространство ресторана представляет собой некую мистическую реальность. В мерцающем сознании поэта живёт мечта о прекрасной незнакомке. Мелодию грёзы перебивают грубые выкрики, стены расступаются. «Окончательно наклонившийся потолок открывает небо – зимнее, синее, холодное» [20].

Пространственной и концептуальной структуре театральных поэм Блока посвящено исследование Стюарта Голдберга [27]. В списке экранных и сценических интерпретаций произведений А. А. Блока – «Балаганчик» (1907), «Незнакомка» (1917, 1918, 2017), балет «Двенадцать» композитора Б. Тищенко (1964, 2022); телевизионный фильм «Двенадцать» (1968) и фильм «Музыка революции» (1987), опера «Двенадцать» композитора В. Дашкевича (2017, 2021), кантата Ю. Шапорина «На поле Куликовом» (1939), спектакли: «Двенадцать» (2017, 2019) и «Любовь. Блок» (2024), постановка театра кукол «Балаганчик. Игра в неизбежность» (2025). Яркий пример учебного спектакля на языке оригинала по стихотворению «Балаганчик» представил Университет штата Орегон, США (2013).

В академической литературе упоминается исполнение актёрами «Театра масок» (仮面座, Камэндза) в оригинале и переводе на японский язык поэмы А.А. Блока «Двенадцать», а также пьесы «О любви, поэзии и государственной службе», известной как «Диалог» (1906) и опубликованной в газете «Знамя труда» (1918) [8, 565–566].

Историю переводов А. А. Блока в Японии 1910–1970-е годы в контексте взаимовлияния русской и японской культур прослеживает Тацуо Курода. В период культурного синтеза, который длился с конца XIX века до начала 1940-х годов, интерес японцев к русской поэзии Серебряного века способствовал пересмотру основ литературы и искусства Японии. Менялось художе-

ственное мироощущение, происходили изменения в поэзии танка и хайку; уходя от строгого канона, поэты использовали западные поэтические формы и жанры. В японской литературе возникли стили синтайси (чёткая метрическая поэзия новых форм), киндайси (ритмическая поэзия новой эпохи) и гэндайси (современная поэзия или эпоха свободного стиха). Обновление традиционных жанров и форм характеризует творчество Масаока Сики, Симадзаки Тосона, Ёсано Акико [28].

Русские поэты, обращаясь к японской поэтической традиции, перенимали мотивы и формы, обогащая русскую литературу новой образностью. В их творчество вошли реалии бытовой и традиционной культуры Японии. В. Я. Брюсов, А. Белый (Б. Н. Белый) вносили в свои переводы-подражания японской поэзии элементы силлабо-тоники, пытались организовать стихи по принципу, наиболее привычному для соотечественников. К. Д. Бальмонт был «Японией очарован безмерно» [2].

Первое упоминание о стихах А. А. Блока в Японии относится к 1911 году. Оно появилось в статье Нобори Сёму «В поэтических кругах современной России», опубликованной в Литературном журнале частного исследовательского Университета Васэда в Токио (早稲田文学, Васэда Бунгаку). Годом ранее Нобори Сёму издал «Собрание шести авторов» (六人衆, Рокунин сю:), куда вошли впервые опубликованные в Японии стихи К. Д. Бальмонта, рассказы Л. Н. Андреева и Б. К. Зайцева. Первый перевод произведений Блока был опубликован в 1920 году в журнале «Искусство и литература» (芸文, Гэйбун), где вышли семь стихотворений в переводе Такакура Тэру. С 1921 года под редакцией Кэйси Осэ начал выходить журнал «Русское искусство» (ロシア芸術, Россия Гэйдзюцу), где публиковались «Двенадцать» под названием «Двенадцать апостолов», «Скифы» и «Стихи о Прекрасной Даме».

7 августа 1926 года, в пятилетнюю годовщину со дня смерти А. А. Блока, «Общество по изучению произведений Блока» организовало в токийском зале «Ёмиури Симбуися» вечер, посвящённый этому событию. В 1942–1945 годах издавались новые переводы поэмы «Двенадцать». Позднее в ряде журналов и научных вестников Японии стали появляться переводы других произведений А. А. Блока и научные статьи, посвящённые его наследию [8, 565–574].

Анализу ранней лирики А. А. Блока, изданной на японском языке (1979), посвящена статья Н. О. Фаризовой [13]. Рассматриваемые переводы выполнил Такэси Кодайра (1937–1992), профессор Хоккайдского университета, выдающийся специалист в области русской поэзии и драматургии, исследователь творчества В. В. Маяковского, А. П. Чехова, А. А. Блока и Л. Н. Андреева, автор работ по сравнительному литературоведению, посвящённых произведениям Нацумэ Сосэки, Сиге Наоя и Уно Кодзи.

В 1975 году в Саппоро вместе с коллегами-русистами он основал журнал «EWI: Русская литературная мысль» (ロシア文学ロシア文学の思想, Россия бунгаку-но сисо:) и был его главным редактором. В его переводах в Японии вышли книги и сборники, включившие произведения русских авторов, в

том числе два поэтических сборника А. А. Блока: «Стихи Блока» и «Роза и крест».

В итальянских переводах выдающегося переводоведа Бруно Озимо в июле 2025 года опубликованы «Стихи о Прекрасной Даме», а двумя годами ранее юношеские стихотворения, вошедшие в «Ante Lucem» (1898–1900). Циклы объединяет тема ожидания встречи с высшей сущностью мира, воплощённой в облике Прекрасной Дамы, тема земного и небесного. В произведениях находят отражение две стороны любви, человеческая и божественная. Тема поклонения природным стихиям раскрывается в описании открытых пространств, полей и степей, где властвует ветер [24].

Тема музыкальности поэзии А. А. Блока и способов её воплощения в музыкально-поэтических произведениях представлена в работах таких авторов, как Б. В. Асафьев (1972), Т. И. Болеславская (1975), Е. Н. Капустин (2022), Е. А. Мнацаканова (1971), Ю. М. Опарина (2024), А. Н. Тимофеева (2024), А. А. Шильдишова (2014).

В фокусе внимания исследователей – проявления музыкальности в содержании, строении, звуко-ритмо-интонации блоковских стихотворений; отражение «гармонии мира», «мирового оркестра» в музыкальных звуковых образах (музыкальных инструментах, голосах, звуках природы) и музыкальных жанрах; отражение поэтической интонации в интонации музыкальной.

К творчеству Блока обращались многие композиторы, среди них Ю. М. Буцко, С. Н. Василенко, Э. В. Денисов, Д. Б. Кабалевский, Л. А. Пригожин, В. Н. Салманов, С. М. Слонимский, Б. И. Тищенко, Б. А. Чайковский, Ю. А. Шапорин. Более 80 сочинений на стихи А. А. Блока в 1938–1998 годах написал Г. В. Свиридов. Многие из них, как и вокально-инструментальный цикл Д. Д. Шостаковича «Семь романсов на стихи Александра Блока» (соч. 127, 1967) часто исполняются в программах крупнейших международных фестивалей (например, Oxford International Song Festival, 2017).

Робин Кэмпбелл, анализируя лирический цикл «О чём поёт ветер», называет его «блестящим и редким примером более свободного блоковского стиха, в котором ритм и мелодика соединяются необычным и неожиданным образом, наполняя простые впечатления и выражения напряжённым эмоциональным содержанием» [29, 148].

Подчёркивая уникальность и свободу поэта, представителя эпохи грозных перемен, Б. Л. Пастернак писал: «Он ветрен, как ветер» [10, 98]. Ветер Блока – символ времени и вечности, скоротечности жизни и надвигающейся бури:

Блок ждал этой бури и встряски.
Ее огневые штрихи
Боязнь и жаждой развязки
Легли в его жизнь и стихи [10, 100].

«О чём поёт ветер», второе из 129 стихотворений цикла «Стихи о Прекрасной Даме» (1901), открывает произведение композитора Елены Владимировны Гохман (1935–2010).

Ветер принёс издалёка
Песни весенней намеков,
Где-то светло и глубоко
Неба открылся клочок.

Музыкальная драматургия сочинения «О чём поёт ветер», 2009, лирические строфы для тенора, хора и камерного оркестра (<https://gohman-ev.ru/index.php/music/sochineniya/113-o-chjom-pojet-veter>) стала предметом музыковедческого исследования А.Ю. Рыбниковой и Д.С. Тупицына. Авторы отмечают, что на основе несколько стихотворений из разных блоковских циклов «композитор выстраивает единую, тонкую, едва уловимую сюжетную линию, которую прочерчивает при помощи особых музыкальных средств (удары колокола, звучание хора как лейттема героини) и интонаций (лейтмотив девушки и её песни), пронизывающих сочинение. Партии музыкальных инструментов, особенно виолончели, позволяют композитору наполнить произведение новыми смыслами» [11].

В ходе исследования рассматривались академические публикации, связанные с переводом и рецепцией произведений А. А. Блока.

В задачи работы входило изучение материалов по истории, хронологии и систематизации переводов; рассмотрение примеров сценических, экранных и музыкальных репрезентаций произведений поэта.

Рецепция творчества А. А. Блока связана с изучением особенностей восприятия его образа и интерпретации его произведений в разных культурах; исследованием биографии поэта как источника и контекста его творчества; появлением новых переводов и научных изысканий, посвящённых переводам в контексте влияния эпохи, поэтической и литературной традиции.

Анализ представленных исследований показывает, что к наиболее актуальным в них относятся *темы*: хронологии и систематизации переводов; избирательного чтения блоковской поэзии и эволюции творчества; страсти и поиска идеальной красоты; Родины и революции, народа и интеллигенции, культуры и цивилизации; пространственной и концептуальной структуры театральных поэмы; экранной и сценической репрезентации творчества и образа поэта; символизма концепции «ветра»; музыкальности поэзии А. А. Блока и способов её воплощения в музыкально-поэтических произведениях; восприятия идиостиля и языка поэта в контексте взаимовлияния культур Запада и Востока.

Литература

1. Агамирзоев А.Ч. Русская литература «Серебряного века» в азербайджанских литературных изданиях постсоветского периода // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук 2010. №1. С. 120–124.

2. Азадовский К.М., Дьяконова Е. М. Бальмонт и Япония. СПб.: Нестор-История, 2017. 304 с.
3. Александр Блок: Исследования и материалы / отв. ред. Н. Ю. Грякалова. СПб.: Издательство «Пушкинский дом», 2011 – (т. 4). 624 с.
4. Альтшуллер М.Г. Революционная трилогия Александра Блока («Двенадцать», «Скифы», «Катилина») // Литературный факт. 2022. № 4 (26). С. 202–221.
5. Ахмед А.А.А. Творчество Александра Блока и Арабский Восток: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / А.А.А. Ахмед; Саратовский научный исследовательский государственный университет имени Н. Г. Чернышевского. Саратов, 2016. 167 с.
6. Бекетова М. А. Александр Блок и его мать: воспоминания и заметки. Ленинград; Москва: Петроград, 1925. 183 с.
7. Колесников С. А. Александр Блок: переводы с небесного (к проблеме достоверности переводов символистской поэзии) // Научный результат. Социальные и гуманитарные исследования. 2020. Т. 6. № 3. С. 4–15.
8. Курода Т. Блок в Японии 1910–1970-е гг. // Литературное наследство. 1993. Т. 92. № 5. С. 564–574.
9. Образное слово А. Блока: [сборник статей] / АН СССР, Ин-т рус. яз.; [отв. ред. А. Н. Кожин] М.: Наука, 1980. 216 с. С.5–55.
10. Пастернак Б. Л. Собрание сочинений в 2 т. / Борис Пастернак; [ст.: И. Н. Сухих, коммент.: Е. В. Пастернак, Е. Б. Пастернак]. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2010. С.98–100.
11. Рыбникова А. Ю., Тупицын Д. С. Загадки музыкальной драматургии сочинения Е. Гохман «О чём поёт ветер» // *Philharmonica. International Music Journal*. 2020. № 5. С. 18–31.
12. Тагисой Н. Самый трудно переводимый и самый любимый / Н. Тагисой // Литературная газета – 2015. 19–25 ноября. № 46 (6532). С. 5.
13. Фаризова Н. О. Прилагательные в переводах ранней лирики Александра Блока на японский язык // Вестник Иркутского государственного лингвистического университета. 2012. № 4 (21). С.120–125.
14. Чугунова-Полсон Е. Е. Хронология английских переводов Александра Блока: история и современность// Новый филологический вестник 2019. №3 (50). С. 249–261.
15. Milica Banjanin M. The Mutual Reflection of Scene and Spectator in the Works of Aleksandr Blok // *New Zealand Slavonic Journal*. 2000. P. 59–77.
16. Blok A. A. The Twelve and other Poems. Oxford: Oxford University Press, 1970. 181 p.
17. Blok A.A., Vogel L.E. Aleksandr Blok: The Journey to Italy, With English Translations of the Poems and Prose Sketches on Italy (English and Russian Edition). Ithaca: Cornell University Press, 1973. 298 p.
18. Blok A.A. Selected Poems (Poetry Pleiade) Manchester: Carcanet Press Ltd., 2000. 128 p.

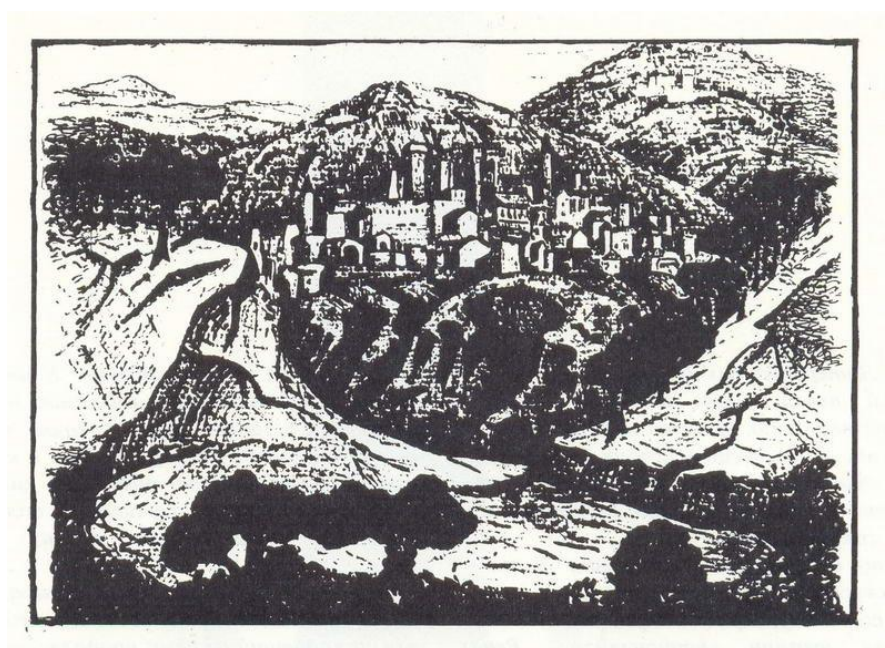
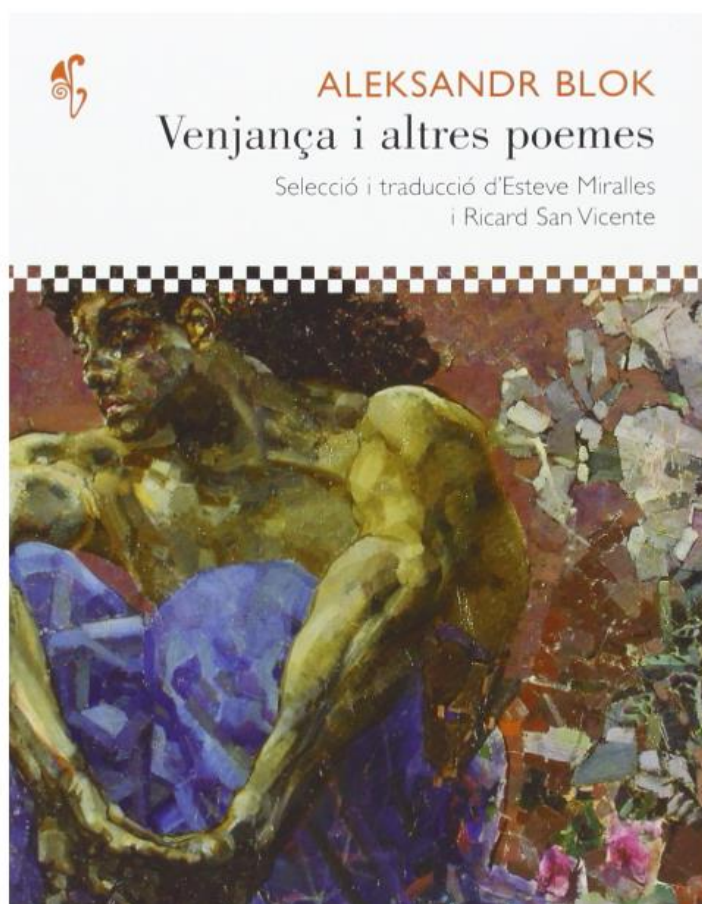
19. Blok A.A. Kneller A. (Translator). The Stranger: Selected Poetry. CreateSpace Independent Publishing Platform, 2011. 91 p.
20. Blok A.A. Neznakomka. Kindle Edition London: Glagoslav Epublications, 2013. 44 p.
21. Blok A.A. Poems of Sophia. Jakim B. (Editor). San Rafael: Semantron Press, 2014. 200 p.
22. Blok A.A. Les Douze. Molev A. (Illustrator), Nivat G. (Translator). Paris: YMCA Press, 2018. 64 p.
23. Blok A.A., Pomorski A. Nad otchłania chybowac sie w locie. Warszawa: PIW, 2021. 544 p.
24. Blok A.A. Ante Lucem: (1898-1900) versione metrica con testo a fronte. Osimo B. (Editor). Milano: Bruno Osimo publishers, 2023. 171 p.
25. Blok A.A. The Twelve. Templeton N. (Translator, Introduction), Roddick A. (Translator), Seyb W. (Illustrator) Lyttelton: Cold Hub Press, 2021. 52 p.
26. Ellison J. Black night, white snow: Alexander Blok's The Twelve 26 March 2017. URL: <https://www.culturematters.org.uk/black-night-white-snow-alexander-blok-s-the-twelve/> (Дата обращения: 10. 10. 2025).
27. Stuart Goldberg S. Blok's Living "Rampa": On the Spatial and Conceptual Structuring of the Theater Poems // The Slavic and East European Journal. 2005. Vol. 49, No. 3. P. 474–490.
28. Dolin A. The Silver Age of Japanese Poetry: Romanticism and Symbolism. Akita city: Akita International University Press, 2014. 185 p.
29. Kemball R. Alexander Blok's "Of What the Wind Sings" and Other Poems // The Russian Review. 1962. Vol. 21, No. 2. P. 148–153.
30. Perelmutter I., Osipow S. Bibliography of translations of A. A. Blok's poetry into English, German, and French. Neukirchen-Vluyn: Fresh Verlag, 2025. 256 c. ISBN 978-3-910610-64-4
31. Putnam G. Aleksandr Blok and the Russian Intelligentsia // The Slavic and East European Journal. 1965. Vol. 9, No. 1. P. 29–46.
32. Sobolev O. The Representation of Alexander Blok in Soviet Cinema // Australia and New Zealand Slavists' Association and of the. Special Issue on Russian Poetry edited by Alexandra Smith A. and Wells D. N. 2017. Vol. 31(1–2). 312 p. P. 49–80.
33. Sobolev O. The Symbol of the Symbolists: Aleksandr Blok in the Changing Russian Literary Canon // Twentieth-Century Russian Poetry. Reinventing the Canon. Cambridge: Open Book Publishers. 2018. 502 p. P. 123–155.

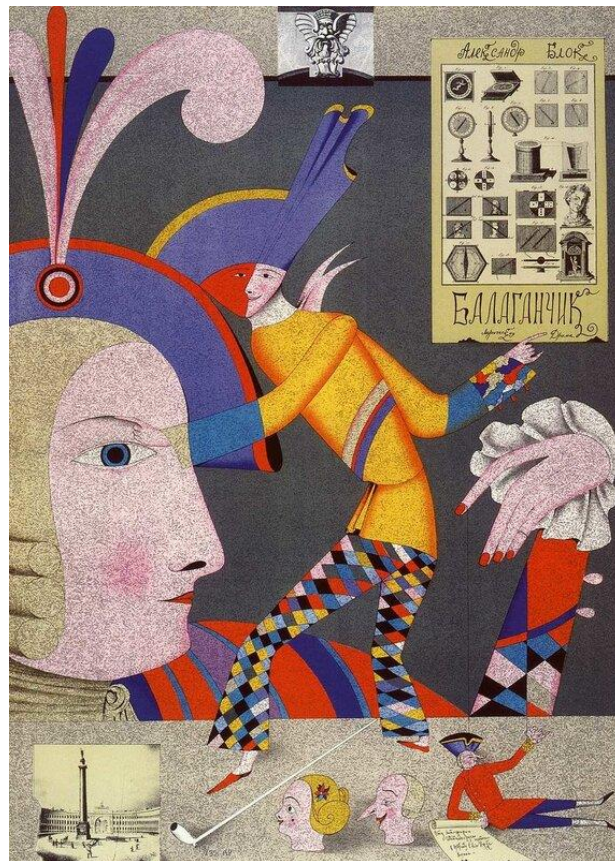
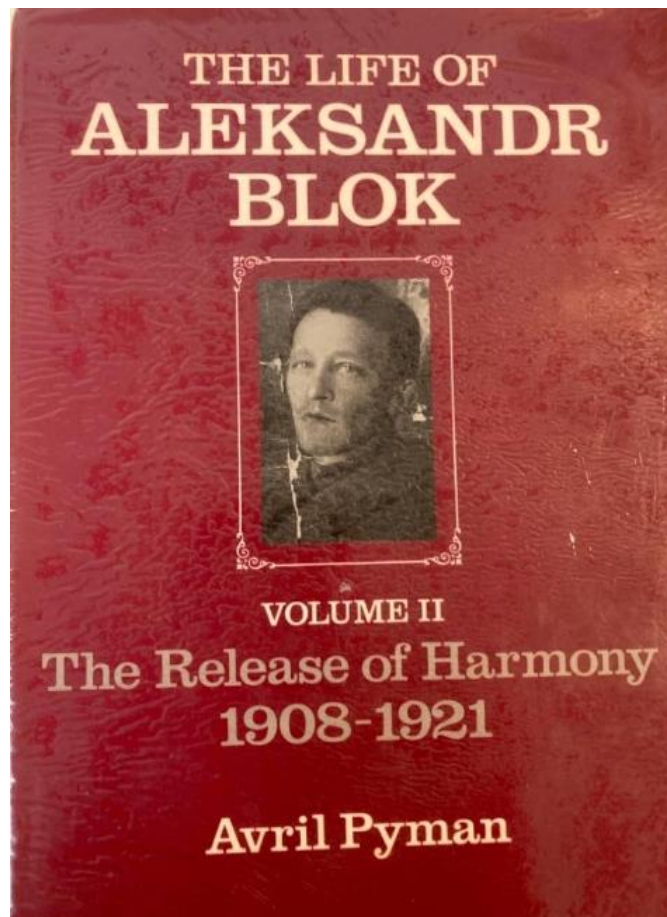
Список иллюстраций

- Иллюстрация 1. Обложка книги А. А. Блока «Поэма “Возмездие” и другие произведения» на каталанском языке, 2014 г.
- Иллюстрация 2. Н. К. Рерих. Рисунок «Италия», 1907 г. Фронтиспис к «Итальянским стихам» А. А. Блока, 1910 г.
- Иллюстрация 3. Обложка книги Аврил Пайман «Жизнь Александра Блока: Освобождение Гармонии, 1908–1921», Т. 2, 1980 г.

Иллюстрация 4. Актриса Л.Р. Орданская, исполнительница роли Незнакомки в фильме «Свет над Россией», 1947 г.

Иллюстрация 5. М. М. Шемякин. Автолитография к лирической драме А. Блока «Балаганчик». 1987 г.





Об исполнении хоровых произведений Елены Гохман

От редактора-составителя. Как известно, создания композитора обретают жизнь только посредством их исполнения. Последнее десятилетие творчества Елены Владимировны были ярко освещены появлением рядом с ней самого верного подвижника её хоровых полотен – Марины Борисовны Цапковой. Редкий хормейстерский дар, исключительный организаторский талант и невероятная заражённость музыкой Елены Гохман принесли в 2000 годы множество подлинных исполнительских шедевров. Трудно представить себе более плодотворное сотрудничество людей, столь близких по своей музыкальной и душевной натуре. Вслушаемся в сказанное Мариной Борисовной два года спустя после кончины композитора.



В год столетнего юбилея Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова хочется вспомнить о наших учителях, живущих и живших рядом с нами, о композиторах, оставивших огромное музыкальное наследие нам и нашим потомкам. Мне довелось работать бок обок с таким замечательным человеком: композитором, профессором Саратовской консерватории Еленой Владимировной Гохман. И я благодарна судьбе, что она свела меня с ней на долгие и вместе с тем короткие десять лет. Работая более тридцати лет в музыкальном училище, я и не мечтала, что когда-нибудь буду сотрудничать с таким замечательным композитором. Много лет занимаясь с детским хором г. Энгельса и вокальным ансамблем музыкального училища, я исполняла произведения В.В. Ковалева, В.К. Растегаева, но с творчеством Елены Владимировны тогда еще не была знакома. В этом юбилейном, для консерватории, го-

ду я с горечью осознаю, что уже два года как с нами нет Елены Владимировны. Исполнив, в содружестве с другими хормейстерами и дирижерами ее крупные произведения, написанные для смешанного хора, солистов и оркестра («Ave Maria», «Сумерки», «Испанские мадригалы»), я попыталась и найти среди ее сочинений произведения, которые могла бы исполнить своим вокальным ансамблем теоретического отделения училища.

Когда-то Е.В. Гохман отдала мне папку с некоторыми своими сочинениями, сказав: «При случае посмотрите». Ряд крупных произведений Елена Владимировна написала к моим юбилеям, говоря: «Что же мне Вам подарить?». Я отвечала на это: «Напишите что-нибудь для моего ансамбля», - и она написала «Мадригал», «Дом, который построил Джек», «Четыре хора на стихи А. Блока», которые должны были войти в сюиту для смешанного хора, солистов и камерного оркестра, которую ей так и не удалось закончить.

Когда Елены Владимировны не стало, я решила перебрать имеющиеся у меня ноты. Среди них оказалась небольшая рождественская песня «New Year», написанная, видимо, для домашних праздников (есть варианты с квинтетом духовых инструментов и с сопровождением фортепиано), а среди её вокальных произведений мне понравился «Пасхальный гимн» на стихи И. Северянина, и я сделала несложные аранжировки для смешанного вокального ансамбля.

Даже и таких небольших вокальных миниатюрах, как эти, музыкальный язык Елены Владимировны очень узнаваем, поражает своим мелодизмом и свежей, необычной гармонией. Эти произведения были исполнены 23 марта 2011 г. в Малом зале консерватории на вечере музыки Е.В. Гохман. и концерте также прозвучали многие ее камерные произведения для голоса, фортепиано и инструментального ансамбля.

4 апреля 2012 г. в Малом зале консерватории мне с моим камерным хором колледжа искусств (пели студенты разных отделений) удалось спеть, на мой взгляд, очень интересную хоровую поэму для смешанного хора, солистов (пели А. Желуницына и А. Бутенко) и фортепиано (концертмейстер Л.М. Ефстафьева) «Когда на белом свете...» на стихи кубинского поэта Энрике Пинеды Барнета.

По тематике это произведение близко «Испанским мадригалам» (на стихи Ф.Г. Лорки). Но «Испанские мадригалы» – это развернутое повествование о добре и зле, изложенное в двадцати частях для солистов инструментального ансамбля и женского хора. А поэма «Когда на белом свете» - стреттное изложение этой же темы, темы войны и борьбы за мир и человеческое счастье. Это сочинение привлекло меня и тем, что оно написано для смешанного хора и фортепиано (исполнение больших полотен Е.В. Гохман связано с оркестровым сопровождением, что в условиях училища затруднительно) и, конечно, интересным музыкальным языком, удивительно точно передающим основную мысль стиха Пинеды Барнета.

Тема стихотворения Пинеды Барнета очень близка Елене Владимировне и волновала ее на протяжении всей жизни:

*Когда на белом свете умолкнет визг ирапнели,
И обновленный ветер отыщет на панели
И сдует пепла пленку с тряпичного паяца,
Чтобы вернуть ребенку возможность улыбаться...
Когда на белом свете исполнятся надежды,
Когда, расправив ветви в зеленые одежды,
Деревья облачатся и листьями тугими
Споют по нотам счастья свои земные гимны...
Когда мы вырвем с корнем сто сот штыков из пашен,
И солнцем всех накормим насущным хлебом нашим...
Тогда над домом каждым свет солнца разольется,
И человек однажды как человек проснется,
Готовый к новоселью в навеки мирном доме,
Как яблоко, всю землю качая на ладони...*

В сравнительно небольшом по размеру произведении (оно длится не более 15 минут) композитору удалось найти такие средства музыкальной выразительности, которые помогли выявить всю красоту звучания каждой партии смешанного хора. Основная тема проходит у партии басов - «Когда на белом свете» на резко диссонирующих созвучиях у фортепиано. Эпизоды у женского хора и у солистки, поющей на фоне гармонического вокализа смешанного хора, поражают своей простотой и вместе с тем красотой звучания. Значительную эмоциональную роль Елена Владимировна отдает партии фортепиано, в которой звучат отголоски военных сражений, вызывающие чувство тревоги и беспокойства. Эта музыкальная интерлюдия требует от пианиста виртуозной техники, владения контрастной динамикой и тонкой фразировкой, с чем замечательно справилась Людмила Михайловна Евстафьева, работавшая со мной над произведениями Е. В. Гохман на протяжении всех 10 лет.

Музыкальный язык хора очень разнообразен – это и унисонное звучание, и использование подголосочной и имитационной полифонии, и одновременное звучание темы на легато и хорового сопровождения на стаккато. Ближе к концу произведения звучит красивая тема у басовой партии «Тогда над домом каждым...» на фоне прозрачного трехголосного вокализа женского хора и теноров. В самом конце произведения опять возвращается лейттема у басов. А у солиста далее звучит умиротворяющая тема: «Приду я... но тогда...». Многоточие в стихах и в музыке, как бы дает шанс человечеству на выживание.

В исполнении данного произведения приняли участие студенты разных специальностей, интересующиеся ее творчеством. Ребята с большим интересом и терпением работали на репетициях, преодолевая различные вокально-хоровые трудности. Много пришлось работать над чистотой интонации и качеством звука, над четким произношением текста в солирующих эпизодах, особенно на фоне хоровых вокализов. Мне кажется, что большое терпение,

проявленное ребятами в работе, дало неплохие результаты в концертном исполнении, а знакомство студентов с еще одним сочинением Елены Владимировны дало им возможность соприкоснуться с содержательной поэзией Пинеды Барнета и глубоко волнующей, а порой и трагической музыкой Е.В. Гохман. В этом же концерте прозвучали другие камерные произведения Елены Владимировны. Поскольку концерт состоялся в преддверии «Дня космонавтики», мы решили включить в программу ее очень милую «Песенку о космонавте» на стихи Ю. Яковлева, которую исполнили ученики 4 класса МОУ «СОШ № 9» Вадим Феденко и Артур Варданян в сопровождении вокального квартета студентов СОКИ и концертмейстера Анастасии Юдаевой.

Говоря о работе над произведениями Е.В. Гохман, нельзя не вспомнить о ней как о человеке. Сколько терпения она проявляла в сложных ситуациях во время репетиций, как волновалась во время концертов! Нередко она сидела с закрытыми глазами. Когда я спросила ее, зачем она это делает, она ответила: «Чтобы не видеть, если публике не понравится моя музыка, и она будет уходить из зала», - чего никогда не случалось. Большим праздником для Елены Владимировны были поездки в Тамбов и Волгоград, где исполнялись ее «Испанские мадригалы» (после исполнения их в Саратове).

С каким восторгом она гуляла по вечернему Тамбову и любовалась природой и городом. Сопровождая ее в этих поездках, я радовалась коротким мгновениям ее отдыха и радости от исполнения ее «детища» не меньше, чем смеху и овациям слушателей, которые сопровождали эти концерты. Общаясь с Еленой Владимировной, я каждую минуту помнила о том, что для неё как для композитора самым важным было то, чтобы ее произведения исполнялись и не оставляли ни публику, ни исполнителей равнодушными. Она дарила своим слушателям музыку, а они дарили ей свою любовь, цветы и аплодисменты. Мне хочется еще раз сказать огромное спасибо Александру Ивановичу Демченко, благодаря которому были исполнены все премьерные произведения Е.В. Гохман последних лет, отданы в печать и напечатаны многие партитуры, а в книгах, посвященных жизни и творчеству Елены Владимировны, дан глубокий музыковедческий анализ ее произведений. И хочется верить, что ее музыка будет звучать, пока жива наша матушка Земля, тревога о благополучии которой, как лейтмотив, звучит во многих сочинениях Елены Владимировны.

Елена Гохман – музыкальный театр

Наследие Елены Гохман в музыкально-театральных жанрах сравнительно невелико (две оперы и один балет), но являет собой выдающийся вклад в художественную сокровищницу России конца XX века.

Диптих камерных опер на чеховские сюжеты («Цветы запоздалые» и «Мошенники поневоле») развивал традиции русского музыкального театра в его классической (Чайковский) и современной (Шостакович) ипостасях.

В «**Цветах запоздалых**» (1979), при всём глубочайшем уважении к А. Чехову, композитор без колебаний идёт на существенные изменения в фабуле, в трактовке персонажей, соотносясь с требованиями музыкального театра и запросами актуальной действительности. Более того, она вводит в оперу действующее лицо, отсутствующее в повести. Это Рапсод – певец, который наблюдает за происходящим на сцене и в перерывах между действием обращается к зрителям со своими поэтическими комментариями. Его притчи, в которых, между прочим, нет ничего нравоучительного, возникают как реакция на происходящее с героями и звучат своего рода голосом от автора.

Но, разумеется, самое главное в процессе творческого переосмысления чеховского первоисточника было связано с собственно музыкальным мышлением. Очень показателен в этом отношении поворот от привычного «ассортимента» академического жанра к неповторимому абрису композиции. Но много важнее другое: даже самый неискушённый слушатель мог заметить, что в эти годы Елена Гохман часто обращается к нестандартным исполнительским составам, позволяющим добиться оригинальных, порой весьма необычных звучаний. В опере «Цветы запоздалые» пение основных действующих лиц – Доктора и Княжны – сопровождается симфоническим оркестром, а у Рапсоды, рядом с ним на сцене, свой маленький инструментальный ансамбль (флейта, гитара и контрабас), благодаря которому удаётся чётко отчленить этого персонажа от реально происходящих событий. Главное же в «Цветах запоздалых» – свободное взаимодействие трёх резко контрастных стиливых пластов.

Первый из них соотнесён с источником сюжета – одноимённой повестью А.П.Чехова. Непосредственно это сказалось в присутствии черт жанра мелодрамы, которыми отмечены и отдельные произведения писателя. Но более всего звуковая атмосфера этой оперы определяется близостью к музыке Чайковского, перед которым Чехов, будучи его младшим современником, глубоко преклонялся. Отсюда главенство романсно-аризной стихии, мягкое благозвучие с под-

чёркнуто тональной основой и то, что в отношении оперы «Евгений Онегин» её автор определил жанровым подзаголовком *лирические сцены*.

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

Третий стилевой пласт связан с фигурой Рапсода. Он наблюдает за происходящим с чеховскими героями и отзывается на него комментариями с позиций нашей современности. Его «зонги» выдержаны в духе гитарной песни (он и сам на сцене с гитарой, и гитара введена в оркестр), но этот песенный слог предстаёт более строгим, возвышенным и неизмеримо более развитым по структуре, не раз модифицируясь в утончённую романсовость. Введение подобных номеров высвечивает вообще свойственное «Цветам запоздалым» соприкосновение со стилистикой мюзикла (в частности, с «Шербургскими зонтиками» М.Леграна).

В опоре на отмеченный тройственный стилевой гибрид композитор размышляет над всегда актуальным вопросом: всё ли в наших бедах можно отнести только за счёт внешних обстоятельств, и разве подчас не коренятся причины в нас самих, в нашей внутренней противоречивости? В данном случае разрешение этого вопроса ведётся через коллизию, которая повёрнута в плоскость выбора между чувством и делом.

Стихию чувств несёт в себе преимущественно Княжна. Её девически чистый облик возникает как светлое видение. За всепроникающим лиризмом – душевная мягкость, теплота. Это натура, рождённая жить по законам сердца. Отсюда обезоруживающая доверчивость и способность к участию в другом человеке, готовность к самопожертвованию.

Всё это может выглядеть несколько сентиментальным, но именно такое простодушие более всего способно одарить мгновениями счастья. И в этом состоянии особенно драгоценны те минуты, когда лирическая эмоция ещё только пробуждается и начинает расцветать, охватывая всё существо весенней свежестью. Когда всё неизъяснимо трепещет восторгом радужных ожиданий, и так хочется раскрыться, подарить свою нежность. Когда душа парит в облаках грёз, когда открываются сияющие дали и беспредельно раздвигаются границы возможного.

*Вся жизнь вдруг озарится светом,
Нам легче станет думать и дышать,
А сердце, майской зеленью согрето,
Начнёт чего-то ждать.*

*Всё кажется простым и вечным,
И будущее ласково глядит.
А если... если мы становимся беспечны,
За это нас судьба простит.*

*Рассудок спит, сомкнувши вежды,
А сердце всё во власти высоты.
Весной рождаются, рождаются надежды,
Рождаются мечты.*

Вот чем может одарить чувство. А что может принести дело, олицетворением которого предстаёт Доктор? В данном случае подразумевается дело как карьера, стремление во чтобы то ни стало преуспеть. Конечно, для такого неординарного человека, каким является Доктор, это вовсе не связано с самоцельной наживой. Для него это прежде всего способ самоутверждения. Но какую ценой?

Порой вкрадываются сомнения, напомним о себе лирическое воспоминание, манящая мечта поэзии жизни («Впервые сердце согрела нежность...») или больше того – начнёт беречь душу опечаленный лик изгоняемой красоты и человечности.

Но нет, никаких сантиментов, отбросить колебания, ведь чувства – это непозволительная роскошь («Я должен помнить: время – деньги»). Нужно быть воинствующим прагматиком, который во главу угла ставит трезвый расчёт и жёсткий волевой натиск, а в качестве эмоциональной «компенсации» заявляет о себе лихорадочная энергия, наполненная хищным азартом.

*Однако...
Иные страсти придут порой,
И кто-то поплывёт
Под парусом денежного знака...*

*Забыл о чести – взойди на борт
Под этот парус, о зле судача,
И жизнь начнётся, почти как спорт,
В котором только твоя подача.*

Итак, всё брошено на достижение поставленной цели. И в чисто формальном, материально-деловом выражении она достигнута. Но в духовном отношении Доктор терпит полнейший крах.

*Неужели
Только для пятирублёвок и барынь
Прошёл я трудную дорогу?*

*Я предал жизнь свою
В угоду деньгам.*

Для него открывается вся эфемерность достигнутого. Силы, талант растрочены впустую. Обступает гнетущий мрак безнадёжности, давит беспросветность дальнейшей жизни, разъедает горечь глубочайшей неудовлетворённости. И если бы всё было только в нём самом.

Жертвой совершённой ошибки поневоле оказывается и Княжна. Мутной волной снесены радужные ожидания, жизнь для неё превратилась в мучу: буря смятения, бешеное биение сердца, переживание на болевом пределе, оголённые нервы, истерзанная психика. Такого потрясения это хрупкое существо выдержать не способно.

Но именно это хрупкое существо, судьбу которого так легко исковеркать, наделено исключительной стойкостью чувства. И когда преданность встречается с предательством, она высекает в нём искру раскаяния в содеянном. На изверившийся дух нисходит ясность и успокоение.

*Немало в жизни добрых слов.
Как счастлив тот, кто знает нежность,
Кто знает дружбу и любовь.
И где бы ни был, вновь и вновь
Я вспоминаю слово «верность».*

*Поверить ты другим спеши,
Спеши навстречу, не считай потери,
Не жди, когда тебе поверят.
Ты сердцем поделись своим –
Чем больше ты другим отдашь,
Тем станешь сам богаче сердцем.*

Только теперь приходит понимание того, что главная истина человеческого существования – в отвергнутом когда-то чувстве, в мягкости, теплоте, душевной отзывчивости, в нежности и любви. В этом и состоит высшая человечность, заменить которую ничем невозможно и дороже которой для человека нет ничего.

Остаётся непонятным только одно: почему для осознания этого нужно было пройти такой круг испытаний, отречений, потерь? Почему прозрение наступает, когда совершённые ошибки оказываются непоправимыми?! И струится, пронизывая насквозь, неизбывная горечь-печаль безнадёжно утраченного, давит сознание тяжкой вины и бессилие что-либо изменить.

*Однажды всё ты поймёшь, мой друг,
Когда расплата наступит грозно
И сердца пламень коснётся вдруг...*

Но будет поздно, будет поздно.

*О если б, если б знали
Мы финиш свой,
Иной дорогой пошли,
Иной дорогой...*

Композиция этой одноактной камерной оперы выстроена безупречно: пять сцен, перемежаемых притчами Рапсода (Притча о надежде, Притча о карьере, Притча о мечте, Притча о верности), и всё это обрамляется Предисловием (оркестр) и Послесловием, в котором три персонажа впервые соединяются – теперь они уже совместно и как бы со стороны повествуют о драме несостоявшегося счастья и необратимости утрат.

*Ему и ей так хотелось жить.
Для них взошло солнце,
и они ожидали дня.
Но не спасло солнце от мрака,
и не цвести цветам поздней осенью.*

Стоит добавить, что в телепостановке этого произведения была использована хореография: дважды появляющаяся балетная пара (в центре и в конце оперы) символизировала гармонию и единение двух любящих сердец – то, о чём только мечталось героям.

* * *

У камерной оперы **«Мошенники поневоле»** (1984) также есть всё объясняющий подзаголовок: *опера-юмореска*. Как и в «Цветах запоздалых», переработка одноимённого чеховского рассказа в оперное либретто была нацелена на максимальное заострение авторской идеи.

Сюжет, вращающийся вокруг нестерпимого желания поскорее сесть за новогодний стол, для чего стрелку часов плутовски подводят вперёд, позволил обрисовать многоликую вереницу забавных лиц и характеров – характеров рельефно очерченных, каждый в своём роде, со своим амплуа. Причём у большинства из них сквозь юмористику проскальзывает сатирический подтекст, помечающий некую двусмысленность или даже явственный изъяснатуры.

Вот Силантий Самсоныч – «важная персона», столп жизни, человек с весом. Ступает грозно, изъясняется в основном междометиями и, как подобает значительному лицу, назидательно указывает.

*Не-по-рядок... Не-по-рядок...
Кругом и всюду не-
порядок, непоря-*

*док, непорядок, не...
Нонче трудно найти человека,
который обстоятельный и непьющий,
который работающий.*

Ему во всём угодливо поддакивает хозяин дома Захар Кузьмич. Он натянул на себя маску страдальца и поминутно рассыпает жалобы, сетования на судьбу. Но в отношении тех, кто послабее, этот затрапезный мещанин становится грозным судьёй, буквально захлёбываясь от неподдельного негодования.

*Ах, что я вижу!
Что, что такое?!
Мой сын родной,
родной мой сын,
он посягает на святое.
Ах, ты разбойник!
Дурак ты этакий!*

Иное «дно» у Жана. Шикарно одет, с вальяжными манерами, в курсе модных новостей. Обожающие его Барышни с замиранием сердца щебечут друг другу о нём.

*Ах, что за прелесть,
ах, что за прелесть этот Жан!
Шепчу в восторге,
шепчу в восторге «Шарман!»
Что за манеры,
что за манеры – бон тон!
Словно из Парижа,
словно из Парижа к нам явился он.*

Да, Жан способен пленить, тронуть сердечные струны, томно закатывая глаза, умело выжимая чувственность и чувствительность. Пусть во всём этом есть что-то сомнительное, смахивающее на жестокий романс, но взять за душу он умеет.

*Взгляд опьяняющий,
полный огня,
жаркою страстью
сжигает меня.
Чувством стеснённая,
кровь закипает.
Счастьем пронзённое,
сердце страдает.*

Однако за приятной наружностью и обходительностью Жана скрывается прозаичность заурядного человека и пошлость циника, которую он обнаруживает, разумеется, только наедине с собой.

Во многом особняком стоит Гриша. В отличие от «фарисеев», подобных Жану и Захару Кузьмичу, эта натура прямая, открытая и, до известной степени, уникальная. Если судить по его репликам и интонационной «жестикуляции», можно предположить характер едва ли не титанический, о чём говорит колоссальная интенсивность волеизъявления, чуть ли не трагедийный пафос мрачной решимости, потрясающий жар сердца и невероятный запал страсти. Всё это, однако, вызвано лишь жжением горла, пересохшего без алкоголя, что становится ясным, когда в конце одной из его героических тирад звучит саkraментальное «Рюм... рюм... рюмашечка!»

В обрисовке каждого из персонажей оперы «Мошенники поневоле» композитор демонстрирует острое чувство типажа, в полной мере оперируя тем, что именуется обобщением через жанр. Сочность и выпуклость раскрытия образов во многом основана на использовании броского и очень разнопланового материала, в том числе «сомнительного» – от жестокого романса и опереточного канкана до современной песенной эстрады и джазовой импровизации.

Вдобавок ко всему эта яркая характеристичность подаётся в сильнейшей комедийной утрировке: пародирование жанров, с соответствующей гипертрофией интонационной выразительности, дополняется специфической трактовкой слова (его разбивка на отдельные слоги и даже единичные звуки), препарацией инструментальных тембров (кричащие, стонущие, хрипящие, повизгивающие), привнесением натуралистических штрихов (с наибольшей явственностью в эпизоде зевоты) и элементов абсурдистской эстетики (из уже упоминавшихся моментов для примера можно сослаться на «героiku» Гриши и «вопления» Захара Кузьмича в сцене с младшим сыном).

Драматургически этот весёлый гротеск «раскручивается» по линии коллизии «отцов и детей» (взаимное недовольство друг другом молодых и стариков), но ещё более – по линии тайной и явной «войны», которую ведут те и другие против хозяйки дома Маланьи Тихоновны.

Вопиющая несправедливость: среди массы празднующихся она одна-единственная неустанно хлопочет с приготовлениями новогоднего стола, и она же оказывается под огнём жаждущих поскорее сесть за него. Самая «высокая» нота этой суетной натуры, озвучиваемая неизменной для неё дробной скороговоркой, подаётся следующим образом.

*У меня не хуже будет,
чем у порядочных людей.
Будут гости мной довольны,
не в обиде будут гости.
И скажут люди:*

*у Маланьи стол накрыт не хуже,
чем у порядочных людей.*

Но это её стремление разбивается о нетерпение окружающих. Нагнетание возбуждения достигает своего апогея в большом ансамбле «*Сколько, сколько можно ждать?!*», где эта ключевая фраза текста перемежается призывным «*Пора к столу!*» и оглашённым «*Дайте выпить!*». Воспроизводимое здесь полыхание «беспредельного возмущения», опирающееся на жёсткое *ostinato* бешено скачущего ритма и отдающее экспрессивнейшим, мрачным драматизмом – это ещё один штрих абсурда, напоминающий о том, что даже среди никчёмной обыденности на поверхность жизни может вырваться джинн нетерпимости и агрессивности.

Тем не менее, *опера-юмореска* остаётся таковой, и соответствующую данному обозначению атмосферу изредка оттеняют лирические отстранения. Среди весёлой «заземлённости» лучиками чистого света мелькает мальчик Коля (дискант) с его детской радостью, с его простодушием и непосредственностью (он здесь единственный, кто не мошенничает).

Звонко щебечут, порхают, как стрекозы, Барышни (два колоратурных сопрано) – наивные, хотя и не лишённые пикантности дамочек полусвета, обаятельные в своей восторженности и лёгкости нрава. Особенно привлекательны они в свежести потаённых девических мечтаний.

*Снежинки, снежинки
медленно кружатся
радужным, радужным,
трепетным кружевом.*

*Звёздочки, звёздочки
снежные, снежные
кружатся, кружатся
нежные, нежные.*

*В ласковом шёпоте
чудится, чудится:
всё, что нам грезится –
сбудется, сбудется.*

Значит, и среди этой житейской кутерьмы есть поэзия, сказка жизни и настоящие, сокровенные чувства. Есть, кроме того, большое праздничное торжество и величественный, чуть грозный бой курантов, напоминающий о том, что где-то существует мир серьёзных, значительных и важных вещей.

И всё-таки это частности. Определяющим остаётся дух беззаботного времяпровождения, бурлящей радости, озорства. Отсюда исключительная живость, задор, горячий азарт, шумный ажиотаж. Красочному калейдоскопу лиц,

происшествий, комических положений отвечает чрезвычайно динамичная драматургия с непрерывными переключениями, с наложениями и наплывами сценок-кадров, с их неожиданной стыковкой.

Сугубо игровая специфика спектакля потребовала сочного мазка, который зачастую выводит за пределы академического жанра, сближая с опереттой, ассимилируя эстрадно-джазовые элементы, остроумно обыгрывая приёмы авангардного письма (допустим, оркестровая «какофония» в эпизоде разбитой посуды и вытолкнутого Маланьей из кухни Гриши). В смысле «антиакадемизма» очень характерен открывающий оперу своего рода вернисаж персонажей: каждый из них выходит в маске и с ключевой для себя фразой – это напоминает цирковой парад-алле.

* * *

Как уже отмечалось в очерке, посвящённом хоровым и кантатно-ораториальным жанрам, магистраль позднего творчества Елены Гохман складывалась в согласии с вектором, намеченным в вокальном цикле «Благовещенье». И магистраль эта по своим параметрам смыкалась с тем, что мы в последнее время всё чаще связываем с понятием *Постмодерн*.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

В балете «Гойя» всё это вылилось в настоящее половодье всевозможных красок – от торжественной величавости старинного церемониала («Сарабан-

да») до сугубо локальных штрихов мавританского наклонения («Заклинатель змей»).

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

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

*Когда уходят надежды
негаданно и нежданно,
Цветёт ли роза, как прежде,
звонит ли струя фонтана?*

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

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

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

Как видим, испанская тема оказалась для Елены Гохман весьма притягательной, и она подавала своеобразие далёкой от нас территориальной культуры ярко, колоритно, подчас не без экзотической пряности. В кругу почитателей из Испании, хорошо знающих её балет «Гойя», ораторию «Испанские мадригалы», кантату «Гренада» и ряд вокальных миниатюр того же рода, распространено мнение, что их собственная страна не дала в современности столь значительного автора, и за ней там закрепилась репутация «*выдающегося испанского композитора*».

И для этого были определённые основания, поскольку художественный потенциал отмеченных выше произведений ощутимо превышает то, чем располагает музыка самой Испании последних десятилетий. А если говорить совершенно серьёзно, то в этом видится яркий факт неувядающего цветения испанской тематики, столь существенной для традиций русского музыкального искусства, начиная с Михаила Глинки.

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

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

В музыке балета предпринято настоящее исследование различных аспектов губительного воздействия власти на личностную сферу. Исследование это начинается с *Пролога*, который становится завязкой генерального конфликта. Въедливо и неотступно ползущие параллельные квинты тягуче-монотонного, аскетичного распева в характере молебна (вокализ мужского хора и оркестровые басы), чему на уровне визуального ряда отвечают скользкие вокруг Гойи тени монахов – это и угрюмый сумрак жизни, и первый знак той давящей силы, которая пока ещё незримо простирает свою длань над судьбой художника.

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

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

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

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

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

Одновременно рисуется страшная, но в чём-то закономерная метаморфоза: служители инквизиции предстают в дьявольском обличье, поэтому не случайно на кульминации врываются «лающие» выкрики хора с репликами из «*Confutatis maledictis*» («Отвергнув тех, кто проклят»).

Череди сцепленных друг с другом номеров («Гротески», «Шабаш», «Призрак аутодафе») – быстро разрастающаяся лавина, всё более дикое коловращение brutальных образов, химерических фантазмов, кошмарных видений, разнузданных выплясываний нечисти. Эта оргия мракобесия завершается катастрофическим обвалом: личность психологически надломлена, даже раздавлена, её разум на время гаснет...

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

творчество. Большая смелость автора состояла в том, что немало страниц данной партитуры посвящено раскрытию различных моментов *творческого процесса*. В наибольшей концентрации они представлены во 2-й картине («Мастерская Гойи»).

Художественный акт зафиксирован здесь в его законченной стадийности. Монолог солирующей виолончели даёт исходный пункт – сосредоточенные медитации наедине с собой, в ходе которых рождается творческая идея. Затем этап рефлексий (излом нонлегатных звуковых точек в звенящей тишине): нащупывание замысла, его обдумывание, сопровождаемое сомнениями и колебаниями.

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

Среди малых и больших кошмаров жизни душевную отраду, помимо приливов творческого вдохновения, приносит с собой *поэзия любви*, связанная с образом Каэтаны.

Образ этот представляет собой чрезвычайно сложный сплав ракурсов:

- здесь и горделивая статья высокопоставленной светской особы, властной в своих желаниях (*герцогиня Альба!*);
- и грозная грация, олицетворяющая дух Испании;
- и притягательность на редкость соблазнительной женщины, знающей силу своего очарования;
- и более всего – вдохновение любовной страсти, готовность отдать возлюбленному всё в себе, что сопровождается трагизмом отчаяния нежной души, сознающей своё бессилие перед хрупкостью человеческого бытия.

*Любовь, любовь...
Как болят мои раны.
Сквозь какие туманы
я иду за тобой?*

*Любовь, любовь...
Соловиное пенье,
острый нож и забвенье...
Погоди, постой!*

*Любовь, любовь,
На счастье и муку*

дай мне руку,
любовь!

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

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

Появление Гойи на великосветском рауте вносит заведомый диссонанс: сурово-жестковатое *Grave* с тяжёлым биением синкопированного ритма на гулком *pizzicato* низких струнных призвано продемонстрировать, что художнику в тягость находиться среди наряженных кукол – он погружён в собственные мысли.

Свой вызов аристократическим условностям бросает и Каэтана. Она, герцогиня Альба, может позволить себе живую раскованность, дразнящую пикантность, своевольный каприз, интригующую обольстительность «зазывного» танца. Отсюда начинается цепь рассредоточенных по узловым пунктам драматургии номеров с одинаковым обозначением – *Adagio*. Их пять (повторим, случай в балетной практике небывалый), но одинаковы они только по названию, так как в этих дуэтных сценах главные герои каждый раз предстают в новой фазе своих взаимоотношений.

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

Второе *Adagio* (ремарка «Гойя с Каэтаной счастливы») с его «открытой» красотой широких линий, напоминающих о традиционных па-де-де с их апофеозом лирического чувства, побуждает заметить, что композитор интен-

сивно использует систему различных стилевых ориентиров. О некоторых из них уже было сказано, а сейчас, в связи с рассмотрением сферы лирических образов, любопытно отметить реминисценцию равелевской вальсовой стихии в качестве символа чувственно-экстатического наслаждения.

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

Четвёртое *Adagio* – поэма глубокой преданности любящего сердца. На этой вершине взлёта души в свои права властно вступает неоклассическая стилистика. Прекрасная пластика бескрайнего мелодического потока захватывает глубочайшей проникновенностью, вырастая в гимн высокой человечности.

Потрясающая находка композитора – срыв кульминации: «режущая» аккордика и поникающие линии, угасающие и уходящие в Ничто. За сюжетной мотивацией (Каэтана отдаёт Гойе всю свою нежность, возвращая его к жизни после перенесённого им стресса, но сама она обречена) встаёт нечто большее – мысль о трагизме хрупкого человеческого бытия...

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

Это просветлённая песнь прощания и прощения, и с её звуками неизбежно струится с небес печаль красоты и красота печали. Она плывёт над брэнной землёй, соединяя ныне живущих со всем прошлым и всем будущим. Она возносит над земной юдолью, открывая в человеческих душах сокровенно-неизъяснимое. Ради этой светлой печали-красоты, ради этого откровения и благодатного очищения можно пройти любые страдания, оно оправдывает в человеческом существовании всё и вся. Такова «последняя истина» балета? Нет, есть ещё *Эпилог*. Перебрасывая тематическую арку к *Прологу*, он погружает повествование в атмосферу сгущённой сумеречности, в глухоту насторожённости и неведомости, где рядом с Гойей по-прежнему скользят мрачные призраки инквизиции, вновь заставляя сжиматься пружины сознания.

Авторская мысль очевидна: даже после самых светлых озарений и высочайших взлётов жизнь неизбежно возвращается на круги своя, она неумолимо берёт своё, заставляя вспомнить блоковские строки.

И вечный бой!
Покой нам только снится...

О полифоничности как структурообразующем факторе в опере Елены Гохман «Цветы запоздалые»

В год 90-летия со дня рождения Елены Владимировны Гохман, к сожалению, не дожившей до этой крупной даты, обращение к её творческому наследию особенно актуально. В многочисленных работах музыковедов старшего поколения (А. И. Демченко, Н. В. Королевской, Л. Л. Христиансен и др.) об этой яркой представительнице саратовской композиторской школы затрагиваются разные аспекты её творчества и рассмотрены едва ли не все ключевые произведения. Однако их дальнейшее изучение молодыми авторами по-прежнему видится перспективным в виду большого количества вопросов и проблем, остающихся пока за пределами исследовательской мысли.

Первая опера композитора «Цветы запоздалые», созданная в 1979 году по одноимённой повести Чехова, также заслуживает отдельного внимания, несмотря на упоминания в музыковедческой литературе. Зачастую она рассматривается в паре с оперой-юмореской «Мошенники поневоле» (1984), написанной также на чеховский сюжет. Оба эти произведения подготавливают более монументальный опус, связанный, как и предыдущие, с воплощением прозы этого писателя в музыке, – вокально-симфонические медитации «Сумерки» (2003). Обозревая все три «чеховских» произведения, безусловно, занимающих исключительное место в наследии Елены Гохман (Чехов – любимый писатель композитора), можно заметить определенную закономерность, которая высвечивает яркую особенность творческой индивидуальности автора. Если комическая опера, написанная на основе одноимённого рассказа, названного самим Чеховым «новогодней побрехушкой», по своему замыслу совпадает с оригинальным стилем писателя в использовании лёгкой ироничности, дивертисментности (автор переносит искромётный чеховский юмор в пространство музыкального театра), то опера-элегия «Цветы запоздалые» заметно отличается от первоисточника как на уровне раскрытия сюжета, так и по глубине индивидуальных характеристик героев (и это требует более подробного рассмотрения).

Что касается крупного кантатно-ораториального произведения «Сумерки», то композиторский замысел его предполагает едва ли не условную, хотя и значимую в смысловом аспекте, связь с литературным источником – фактически Елена Гохман создаёт собственный парафраз на тему, объединяющую три произведения Чехова (рассказ «Без заглавия» и две пьесы «Чайка» и «Дядя Ваня»). Таким образом, композитор вступает в равноправный диалог с художественными текстами русского писателя, дополняя их, развивая, внося соб-

ственные смысловые акценты. И этот подход оказался одновременно релевантным как для современной автору эпохи, так и для её собственных творческих устремлений.

Первое обращение Елены Гохман к наследию Антона Павловича Чехова – это опера-элегия «Цветы запоздалые», элегичность которой более свойственна стилю композитора, нежели поэтике её любимого писателя. Элегия – скорее то послевкусие, что остаётся по прочтении чеховской прозы. Вся жизнь под сенью брошенных им бисерной россыпью фактов, реплик, диалогов на страницах его новелл, воспринимается в элегических тонах с примесью обречённости и трагизма. Сам же писатель к данному жанру относился весьма снисходительно, со свойственной ему иронией, о чём красноречиво говорят его собственные строки из произведения, названного «Элегией»:

*Сказал карась своей мамаше:
«Мамаша, дайте мне деньжат»
И побежал тотчас к Наташе
Купить всех уток и телят.⁵*

Кроме того, в оперном либретто, созданном А. Демченко в соавторстве с А. Романовой и М. Чернышевой, существенно преобразован сюжет повести, видоизменены имена героев, оставшихся, точнее сказать, безымянными и бесфамильными (Княжна и Доктор), драматургия заметно усложнена, в то время как фабула значительно сократилась, приближаясь к бессобытийности. В связи с этим правомерно будет отметить, что повесть Чехова «Цветы запоздалые» стала скорее поводом для создания автономного произведения с собственной авторской концепцией, можно сказать, новой истории о несбывшейся любви. Собственно, «трагическая судьба, жизнь, оборванная на взлёте, несостоявшаяся, разрушенная любовь», как отмечает Наталья Королевская [4], – это те мотивы, которые объединяют многие сочинения композитора 1970-х годов, являясь смысловой доминантой зрелого периода.

Говорить о важном значении лирической темы в творчестве Елены Гохман можно сколько угодно, сей факт останется неоспоримым. Сравнение с лирическими сценами по Пушкину этой оперы-элегии тоже правомерно, и ряд параллелей с «Онегиным» Чайковского на уровне сюжета и характеристик персонажей действительно присутствует. Вполне объяснимым в контексте искусства 1970-х становится и включение эстрадного элемента, усложняющего драматургию оперы. Напомним, что в этот период в отечественном музыкальном театре происходят очень важные явления – премьеры первых рок-опер: «Орфей и Эвридика» (1975) Журбина, «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты» (1976) Рыбникова. О жанре кроссовера в те годы пока никто не писал, но тенденция взаимопроникновения академического и эстрадного начал в музыкаль-

⁵ Фрагмент из произведения «Элегия», созданного в 1887 и опубликованного в полном собрании сочинений (Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. — М.: Наука, 1974—1982).

ном искусстве была достаточно актуальной. Елена Владимировна удивительно чутко уловила всё самое востребованное и актуальное для современного слушателя и, пропустив через призму собственного художественного мира, не лишённого неповторимой уникальности, воплотила в своём первом сценическом произведении – камерной опере «Цветы запоздалые».

Важнейшей особенностью данной оперы, помимо лаконичных масштабов, является её неповторимая структура, отражающая многоуровневую композицию, требующую детального анализа, что и станет главным предметом статьи. Глубокое изучение структурных закономерностей произведения выявляет не только специфику его композиции, но также определённые принципы моделирования художественного пространства и скрытые драматургические процессы, способствующие раскрытию авторской идеи.

Несмотря на особое постижение чеховской фабулы, а это логика нелинейного повествования, в музыкальном произведении главная идея раскрывается глубже, многомернее, в сравнении с литературным первоисточником, обрстая дополнительными смыслами и масштабными обобщениями. Краткая история из частной жизни, описанная мастером-новеллистом А.П. Чеховым, становится поводом для настоящей саги о любви. Тем удивительнее, что масштабы проблематики, которая высвечивается в произведении Гохман, казалось бы, не сопоставимы с лаконичными формами одноактной камерной оперы. В этом отношении художественная задача, поставленная композитором, определила сложность композиционно-драматургического решения.

На первый взгляд произведение соответствует специфике жанра камерной оперы со всеми присущими ей чертами: небольшие размеры, отсутствие разветвлённых линий сюжета, минимальное число действующих лиц (всего трое) и преобладание принципа сквозного развития, обеспечивающего возможность наиболее детального раскрытия образов. Однако эта камерная опера выходит за рамки типичных признаков жанра, в первую очередь благодаря нехарактерно сложной структуре (см. Схему 1). Опера содержит Прелюдию и Постлюдию (в качестве обрамления) и пять сцен, в которых распределены фрагменты сюжета чеховской повести. Эта основная линия переплетается с четырьмя притчами-интерлюдиями, не связанными с описанными событиями, но выражающими авторское отношение к ним.

Если в основных сценах представлены два главных героя – Княжна и Доктор, то притчи⁶ исполняет отсутствующий в чеховской повести персонаж – Рапсод. Появление нового героя вносит не только авторский комментарий, что несомненно вызывает аналогии с функцией рассказчика/евангелиста/корифея, выводя нас к проблеме полижанровости данного сочинения, но и на новый пространственно-временной уровень. Различие двух миров, которым принадлежат герои, подчеркивается и стилистически: партия Рапсода, выдержанная в духе современной бардовской песни, противопоставлена мелодекламации чеховских персонажей, а сценический облик «современного парня» с гитарой в руках и

⁶ Четыре интерлюдии в опере – это Притча о любви, Притча о карьере, Притча о надежде и Притча о верности.

микрофоном⁷ контрастирует декорациям и костюмам, воссоздающим бытовую обстановку, на фоне которой разворачивается психологическая драма.

Таким образом, возникает рондальная структура с чертами сквозного развития и синтезирующим финалом. Аналогов в истории музыки таковой много, однако подчеркнём, что чередование происходит не только на тематическом и стилистическом уровне, но также на уровне пространственно-временном.

Схема 1.

Прелюдия	(инструментальная)
Сцена I.	Княжна и Доктор – чеховская повесть
Интерлюдия.	Рапсод – современность
Сцена II.	Доктор – чеховская повесть
Интерлюдия.	Рапсод – современность
Сцена III.	Княжна – чеховская повесть
Интерлюдия.	Рапсод – современность
Сцена IV.	Доктор и Княжна – чеховская повесть
Интерлюдия.	Рапсод – современность
Сцена V.	Доктор и Княжна – чеховская повесть
Постлюдия.	Княжна, Рапсод и Доктор – надвременной уровень

Сопоставление пространств сюжета чеховской повести и взгляда с позиции современности – признак драматургической многоплановости, не свойственной камерной опере. Переплетение этих двух планов имеет полифоническую природу, поскольку подчеркивается их драматургической самостоятельностью при одновременной смысловой взаимообусловленности. Проявление полифоничности, однако, не ограничивается контрапунктом прошлого и настоящего, определяющим общую структуру одноактной оперы. Помимо оппозиции «Княжна и Доктор vs Рапсод» внутри основных сцен, посвященных развитию сюжета, явственно представлена и оппозиция «Княжна vs Доктор».

Проблема взаимоотношений между главными героями становится центральной драматургической линией, однако в свою очередь также содержит в себе признаки контрастной полифонии. И это второй уровень проявления полифоничности художественного мышления в многослойной структуре произведения. Правомерным на данном этапе будет сравнение данной ситуации с феноменом полифонического романа, особенностью которого является «множественность самостоятельных и неслиянных голосов и сознаний, подлинная полифония полноценных голосов» [1]. Аналогия с описанной М. Бахтиным спецификой романов Достоевского не лишена основания, более того такая полифоничность заметно отличает драматургию оперы от литературной первоосновы.

⁷ Авторская ремарка в партитуре оперы: «Желателен микрофон (для голоса и гитары)».

У Чехова – позиция читателя, совпадающая с авторской ввиду нарративности стиля изложения, удивительным образом попадает в круг близких друзей семьи героев. На это указывают, в частности, уменьшительно-ласкательные версии имён – Маруся (княжна) и Егорушка (брат княжны, отсутствующий в оперном либретто). Таким образом, история преподносится с точки зрения близкого человека, если не самой княгини, для которой они родные дети, а Топорков (доктор), напротив, чужой, далёкий человек, поэтому назван только по фамилии. Он не заслуживает иной характеристики, чем «лёд, дерево», и автор не даёт возможности читателю заглянуть в его внутренний мир. Лишь в самом конце повести, когда Топорков наконец даёт волю чувствам, он получает авторскую оценку – «Станный человек!» [8]. Несомненно, такая одноплановость восприятия персонажа со стороны княжеской семьи повлияла на этот возглас удивления в финале.

В отличие от писателя, Елене Гохман в своей камерной опере было важно подчеркнуть глубокие переживания героев, взглянуть на ситуацию не по-чеховски объективно, а изнутри, с точки зрения самих участников драмы. В этом подходе можно проследить аналогию с полифоничностью романов Достоевского, когда позиция рассказчика нивелирована, в то время как каждый герой, по словам Бахтина, «воспринимается как автор собственной полновесной идеологемы, а не как объект завершающего художественного видения» [1]. Полифонизация художественного пространства оперы, рождающая сложный контрапункт мыслей героев чеховской повести (Доктора и Княжны), вытесняет авторскую рефлексия на внешний уровень – за пределы основных сцен, в интерлюдии, где та находит своё отражение в монологах Рапсода.

Что касается главных персонажей, то во многом они являются антиподами друг друга. Несмотря на общий для обоих героев стиль вокализации, восходящий к традиции Даргомыжского и Мусоргского, между ними заметны существенные различия.

В образе Княжны наиболее естественно раскрывается сфера чувственности. Характеристика этой героини решена в лирических тонах, её музыкальная речь преимущественно ариозного типа, с преобладанием песенных, романсовых интонаций. Светлый, почти простодушный колорит в некоторых фрагментах сменяется яркой эмоциональной выразительностью. Вокальная партия и оркестровое сопровождение, зачастую вступающие в поэтический диалог, строятся на классико-романтических интонациях. Главные особенности музыкального языка героини иллюстрирует эпизод о грёзах Княжны в начале третьей сцены, характеризующий её как носительницу чувственного начала (цц. 1 – 13 до авторской пометки «грёзы прерываются»).

Явственно противопоставлен её кантилене музыкальный язык Доктора, в высказываниях которого преобладают декламационность, резкость. Интонационный строй его вокальной партии и стиль оркестрового сопровождения решены в экспрессионистской стилистике, столь непохожей на романсовую лирику характеристики Княжны. Одним из наиболее примечательных средств, создающих портрет Доктора, является обозначенный А. Демченко «лейтмотив

денег», построенный на диссонирующих созвучиях [2]. Важно отметить, что в образе персонажа с самого начала заложена конфликтность, связанная с мучительным выбором между чувствами и карьерой. Эта противоречивость прослеживается на уровне музыкальной формы: все эпизоды, связанные с Доктором, состоят из контрастных разделов. Например, в большом монологе из 2-й сцены чётко выявляется противопоставление двух полярных эмоциональных сфер. На интонационно-тематическом уровне происходит противопоставление ариозной кантилены и речитативной угловатости, эмоционального, «живого» аккомпанемента, вступающего в диалог с вокальной партией, и резкими, грубыми созвучиями. Внутренняя противоречивость персонажа подчёркивается в моменты, когда его музыкальная речь сближается с характеристикой Княжны и открывает новый, более глубокий взгляд на персонажа. Так называемое «интонационное заражение» партии Доктора романсово-элегическими интонациями, выступающими в роли контрапункта его привычной отрывистой и экспрессивной декламации, в данном случае обусловлено сложным переплетением мыслей – мечты и воспоминания о Княжне, противопоставленные мыслям о карьере и деньгах (*«Но отчего мне вспомнилась, вспомнилась Княжна, я вижу её глаза... Они смотрят на меня с мольбой и упрёком, и стыдно своих мыслей о карьере и о деньгах...»* в ц.13 *от Andante con anima* до ц.16). Ярким примером отражения полифонической сложности партии этого героя служит вторая сцена, посвящённая глубокому раскрытию образа, чего совсем не было в оригинальном сюжете Чехова.

Разумеется, полифоничность как отражение сложно организованного внутреннего мира героя и возникающая в результате объёмность его музыкальной характеристики увеличивают пространство камерной оперы невширь, а вглубь. Персонаж – не маска, не типаж, а полноценный субъект, обладающий гибкой, объёмной, динамичной характеристикой. И каждый отдельно взятый субъект, как в полифоническом романе, не только обладает аргументированной мотивировкой поступков, но и способен звучать, не теряя своей суверенности в ансамбле с другими. В этом отношении композитором интересно выстроены эпизоды, основанные на «молчаливых» диалогах Доктора и Княжны (с ц.12 и до конца 1-й сцены; цц. 20–39) в 4-й сцене.

Четвертая сцена, где полифония чувств героев достигает своей кульминации, построена на внутренних монологах персонажей, в которых сохраняются присущая Княжне романсовая кантилена и резкость декламации Доктора, подчёркнутая диссонантными гармониями сопровождения. Два контрастных музыкальных мира сближаются за счёт доминирующей эмоциональной сферы, появляются схожие интонации, благодаря чему голоса в дуэте начинают звучать в гармонии друг с другом. Драматическую остроту сцене придают чувства одиночества, сожаления и любви, которые так и остаются невысказанными, а короткие, формального характера фразы, произнесённые вслух, не выражают сложного состояния души героев.

При всех отличиях от первоисточника, главная идея оперы «Цветы запоздалые» опирается всё же на чеховский замысел и вращается вокруг типич-

ной проблемы выбора между чувственной и материальной сферой – между любовью и карьерой, однако драматизм истории усугубляется невозможностью открыто принять ответственность за разрешение этой проблемы, страхом быть откровенным, уязвимым. Конфликтная ситуация, лежащая в основе драматургии оперы и получившая глубокое освещение благодаря объёмным индивидуальным характеристикам персонажей, к сожалению, так и не находит своей внешней реализации. Её проживание происходит исключительно во внутреннем мире героев – на уровне рефлексии, отчего даже диалоги превращаются в одновременные внутренние монологи (исполняемые со сцены, они слышны только зрителю, при этом подразумевается, что между самими героями сохраняется молчание). Эта невысказанность, породившая непонимание и роковую ошибку, придаёт сюжету больший трагизм.

Обращает на себя внимание завершение оперы. На протяжении всего произведения персонажи, словно находились в разных измерениях: Княжна и Доктор – в ситуации непонимания и разобщения (обилие монологов), Рапсод – за рамками чеховского сюжета. Однако в Постлюдии их голоса соединяются в финальном ансамбле. Примечательно, что текст этого фрагмента является цитатой Чехова из заключения повести («Ему и ей так хотелось жить, для них взошло солнце, и они ожидали дня. Но не спасло солнце от мрака и не цвести цветам поздней осенью!» [8]). Объединение контрастных голосов в финале выводит основную проблему, поставленную авторами оперы, на более высокий, универсальный уровень, объединяющий времена и пространства.

Усложнению проблематики произведения и созданию многомерности её раскрытия способствует и особая композиция оперы, отражающая полифоничность художественного мышления, выступающего в качестве важнейшего структурообразующего фактора. Эта полифоничность проявлена на нескольких уровнях: 1) сложное переплетение мыслей героя, отражённое в контрапункте контрастных интонационно-тематических комплексов при раскрытии одного образа; 2) противопоставление диаметрально противоположных музыкальных характеристик героев, дистанцирующихся друг от друга, их контраст и взаимодействие в различных сценических ситуациях; 3) напластование различных пространственно-временных уровней, объединённых сквозной идеей, сшивающей собой прошлое и настоящее, авторский взгляд и пространство чеховской повести. При этом важно подчеркнуть, что композитор, благодаря сложному полифоническому сочетанию образно-тематических, стилистических, смысловых линий, не утяжеляет структуру, а создаёт стройное органичное единство.

Безусловно, полифоническая природа современного музыкального мышления сказалась и на других параметрах, оставшихся за рамками данной статьи, например, полижанровый и полистилистический аспекты, заслуживающие отдельного внимания. Подтвердим лишь факт, что такая интеграция разнородных стилевых и жанровых элементов, равно как и полифоничность мышления, демонстрирует особый подход к творчеству и шире – особое мировосприятие композитора, весьма актуальное для второй половины XX века.

В том числе оно сказалось на стремлении к универсализации образов и идей, масштабным обобщениям. В опере-элегии «Цветы запоздалые», созданной на основе маленькой повести Чехова, благодаря особой драматургической логике и многоуровневой структуре, личная драма взаимоотношений Княжны и Доктора перестаёт быть частной историей о несостоявшейся любви. В контексте всего творческого наследия Елены Гохман, стоит отметить, что такое разрастание значения личной трагедии до величины универсальной будет прослеживаться и в других произведениях композитора. К примеру, в вокальных циклах «Лирическая тетрадь» (1982) и «Бессонница» (1988), в которых можно провести множественные аналогии с оперой «Цветы запоздалые», что подтверждает актуальность этой темы для самого автора.

Литература

1. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. URL: http://az.lib.ru/b/bahtin_m_m/text_1963_problemy_poetiki_dostoevskogo.shtml
2. Демченко А. И. У времени в плену: о музыке Елены Гохман / Саратов. Орг.союза композиторов РСФСР. Саратов: Приволж. кн. изд-во, 1991. 80 с.
3. Демченко А. И. Очерк шестой. Высоты духа. // Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы. Том XXIII: по материалам VII Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «SCIENCEFORUM PAN-ART VII». 20 апреля 2021 года / Редактор-составитель А.И.Демченко. Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2021. С. 95–114.
4. Королевская Н. В. Женский взгляд Елены Гохман и Марины Цветаевой. // Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы. Том XXIII: по материалам VII Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «SCIENCEFORUM PAN-ART VII». 20 апреля 2021 года / Редактор-составитель А.И.Демченко. Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2021. С. 115–128.
5. Королевская Н. В. Содержательно-концептуальная динамика творческого процесса в свете теории «смыслового взрыва» Ю. Лотмана: на примере творчества Елены Гохман // Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы. Том XXII: по материалам VII Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «SCIENCEFORUM PAN-ART VII». 20 апреля 2021 года / Редактор-составитель А.И.Демченко. Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2021.
6. Лабинцева Л. Характерные тенденции в композиторском творчестве Елены Гохман // Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы. Том XXIII: по материалам VII Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «SCIENCEFORUM PAN-ART VII». 20 апреля 2021 года / Редактор-составитель А.И.Демченко. Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2021. С. 247–255.
7. Христиансен Л. Кантилена Елены Гохман. URL: <http://gohmanev.ru/index.php/knigi-i-statji/stati/97-sbornik-statej-elene->

gokhmanposvyashchaetsya-k-70-letiyu-so-dnya-rozhdeniya/120-lkhristiansenkantilena-eleny-gokhmanq

8. Чехов А.П. Цветы запоздалые. URL: <https://ilibrary.ru/text/90/p.1/index.htm>

9. Шониёзова Д. Чеховская проза в опере конца XX -нач. XXI вв. // Philharmonica. International Music Journal. 2021. №6. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/chehovskaya-proza-v-opere-kontsa-xx-nach-xxi-vv> (дата обращения: 02.10.2025).

«Мошенники поневоле»

Елена Владимировна Гохман в 1991 году была удостоена Государственной премии России за вокальный цикл «Бессонница» на стихи М. Цветаевой, сфокусировавший в себе все самые привлекательные черты её композиторского дарования. Не станем гадать, вследствие знаменательного события или независимо от него, на сцене появились её камерные оперы на чеховские сюжеты: опера «Цветы запоздалые» (1979), впервые целиком поставленная в концертном варианте в 1993 году, и опера «Мошенники поневоле», премьера которой в концертном варианте состоялась весной нынешнего года. Эта постановка была осуществлена художественным руководителем и главным дирижером Симфонического оркестра Саратовской филармонии Мурадом Аннамамедовым при участии солистов Саратовского оперного театра Н. Антонова, А. Зараева, А. Тишко, солиста филармонии Г. Сысоева, артиста хора оперного театра Г. Петерсона, студенток консерватории Г. Харченко, И. Татаркиной, Ю. Чуприной, И. Чекиной, Е. Саленко.

Если в «Цветах запоздалых» Е. Гохман воссоздала современный вариант «лирических сцен», то «Мошенникам поневоле» она предпослала подзаголовок «опера-юмореска», соответствующий чеховскому определению своего произведения как «новогодней побрехушки». Содержание рассказа сводится к тому, что компания, томящаяся в ожидании новогодней выпивки и закуски, ради этого всего пускается на невинную, «шитую белыми нитками» хитрость – перевод часовой стрелки. Воплощая в своей опере этот сюжет, Гохман рисует типажи, которые в зависимости от точки зрения можно воспринять и как мещан-обывателей, целиком погрязших в заботах презренного быта, и как нечто «человеческое, слишком человеческое».

Действительно, персонажи «Мошенников поневоле», может быть, слишком преувеличенное значение придают гастрономическим интересам. Они, возможно, и впрямь далеки от высоких духовных запросов. Однако кто решится бросить в них камень за маленькие неприятные радости, которых они так нетерпеливо жаждут в праздничный вечер? И автор оперы воспринимает житейские черточки характеров своих героев скорее с доброй улыбкой, чем с саркастической усмешкой, хотя метко подмечает всё, что в них есть забавного.

Преувеличенная реакция героев на пустяковые и легко преодолимые препятствия на пути к утолению их нехитрых потребностей передаётся пародированием классических оперных форм. Чего стоит, например, стретта (ге-

роическая песня с динамическим нарастанием) в ритме испанского танца болеро, которую распевает Гриша по поводу страстного желания выпить!

Единственный случай, когда классическая оперная форма не пародируется, а трактуется всерьёз – каватина гимназиста Коли в русско-итальянском стиле, отражающая милую простодушную радость подростка по случаю наступления Нового года.

Преобладающая в «Цветах запоздалых» общительная интонация современной эстрады фигурирует и в «Мошенниках поневоле». В лирико-драматической опере на чеховский сюжет она выступает как искренняя манера авторского самовыражения. В комической опере интерпретация этого жанрового слоя как бы раздваивается.

В «жестоком романсе» претенциозного пошляка Жана чувствительность подаётся с заметным пережимом в сторону нарочитого, дешевого мелодраматизма. Зато в среднем разделе дуэта барышень («Снежинки, снежинки медленно кружатся») подобные интонации обретают облик утончённой мечтательности, которая плохо вяжется с поверхностностью и легкомыслием персонажей. Это даёт повод воспринять данный эпизод скорее как голос «от автора», олицетворяющий порыв к «небу в алмазах».

Есть в новой опере Е. Гохман ещё один пласт образности – некое подводное течение философско-метафизического плана.

Это – тема Времени, которую можно истолковать двояко. Через оркестровую партию оперы бодро прокатываются скерцозные ритмы, вызывающие ассоциацию с суетной торопливостью «человеческого времени». А ритм бьющих часов, сопровождающий торжественный гимн-октет в заключение оперы – олицетворение некоего сурового непреложного космического закона.

В «Мошенниках поневоле» достаточно последовательно выражен стиль развлекательности, присущий творчеству Антоши Чехонте. Однако в произведении есть нотки и от Антона Павловича Чехова, что Горький определил как – «тихий, глубокий вздох чистого, истинно человеческого сердца...». Это придаёт опере-юмореске Елены Гохман, наряду с искрящимся остроумием, черты изящества и одухотворённости.

**Игры со временем,
или Рассказ о том, как герои Чехова
Новый год 1 апреля встречали
(заметка нестороннего наблюдателя)**

«Что? Новый год 1 апреля?! Это же шутка какая-то!» – скажете вы, дорогие читатели, и в целом будете правы. С этого оксюморона (буквально напомнившего детский стишок: «Дело было в январе, первого апреля...») начались игры со временем, положенные в основу сюжета оперы Елены Гохман «Мошенники поневоле», премьера которой состоялась 1 апреля 2025 года в Театральном зале Саратовской консерватории.

Это одноактное, в четырёх сценах, произведение по одноимённому рассказу А. Чехова появилась 40 лет назад и до сих пор не было поставлено на театральной сцене (Телеверсия 1980-х – не в счёт). Сюжет чеховского рассказа о новогодней кутерьме и неразберихе с часами, подсказавший жанровое – комическое – наклонение оперы, стал настоящим подарком к 1 апреля — Дню юмора и смеха.

Премьера состоялась в рамках IV Международного студенческого оперного фестиваля «Viva, opera!» силами студентов вокального факультета и студенческого симфонического оркестра. А предлагаемые заметки об этой премьере принадлежат её непосредственному участнику, то есть «нестороннему наблюдателю». Поэтому весь дальнейший рассказ – это мои живые воспоминания о работе над этой весьма экстравагантной оперой.

«Мошенники поневоле» – камерное произведение (всего 8 героев и, в нашей постановке, периодически «оживающие» Часы), но притом весьма насыщенное как по сценическому действию, так и по музыке. А она (музыка), должен сказать, очень и очень непростая. Это видно как по оркестровому сопровождению, так и по вокальным партиям: например, двум Барышням практически на протяжении всего произведения приходится «щебетать» во второй и третьей октавах, потому что эта партия написана для колоратурного сопрано, тогда как наши студентки-второкурсницы Юлия Коренёк и Катя Петрова – лирические сопрано. Ну, а их однокурснику Никите Зонтову, напротив, постоянно приходилось «брюзжать» и ворчать в малой и большой октаве (опускаясь порой до нижнего басового «ре»), что, как и крайние верхние ноты у девочек, требует колоссального напряжения вокального аппарата. А всё потому, что досталась ему роль сурового старика Силантия Самсоныча, пришедшего в гости к другому старику – Захару Кузьмичу (эту вот роль мне и довелось сыграть), чтобы встретить наступающий Новый год весёлым шумным застольем и

хоть как-то отвлечься от стариковского ворчанья, мол, «кругом и всюду непорядок». У сыновей наших героев партии тоже не отличались лёгкостью: например, Жану (сыну Силантия) в сцене игры в лото попались 2 тесситурно напряжённых пассажа – один нисходящий (в партитуре пометка «quasi basso») со спуском до нижнего «соль-диеза», а другой, соответственно, восходящий с выходом на теноровый «си-бемоль» первой октавы (пометка «falsetto»). Однако сыгравший эту роль Максим Тубольцев (студент второго курса) настолько убедительно вжился в неё, что буквально играючи расправился с отмеченными сложными местами.

Сыну же моего Захара, Грише, композитор прописала постоянное нахождение в верхнем регистре вокального диапазона с затрагиванием крайних пределов этого участка (не менее трёх раз появляется верхняя «си»). По всей видимости, партия Гриши предназначалась для крепкого драматического тенора, иначе и не объяснить её повышенную экспрессивность, доходящую едва не до истеричности. Без тени зависти скажу, что очень рад за Даниила Головки (студент первого курса), ярко и убедительно сыгравшего роль Гриши и продемонстрировавшего поразительную выносливость вокального аппарата (как на репетициях, так и на самой премьере Даня выкладывался «по полной»).

Самая же «безобидная» и удобная в вокальном плане партия досталась младшему сыну Захара Кузьмича – Коле: предельных нот нет, сложных мелодических ходов тоже практически не наблюдалось. Некоторые небольшие трудности заключались лишь в паре тактов со сменой метра и вступлении мелодии без сильного времени. Впрочем, моя замечательная однокурсница Вика Соколенко быстро освоила эту партию и блестяще представила публике весёлого задорного мальчишку, которому (единственному во всей опере!) искренне сочувствуешь, потому что все остальные не воспринимают его всерьёз и обижают («...никто со мной не хочет играть! Только и знают, знают ругать!»).

Расскажу теперь и о своей роли Захара Кузьмича. Его литературный прототип, вообще говоря, имеет фамилию «Дядечкин», тогда как оперный персонаж назван лишь по имени и отчеству (прототип же другого «отца» – Силантия Самсоныча – имел фамилию Гусев, а звали его Алексеем Васильичем, однако либреттисты решили оставить лишь «гусиный», важно ворчащий характер героя, а самого его назвать как-нибудь вычурнее ради большего комизма).

Что до психологического портрета моего Захара, то его легко описать всего несколькими словами: подкаблучник, лизоблюд и подхалим. Последнее из названных качеств проявляется буквально с первых же секунд появления Силантия и Захара на сцене: первый сразу начинает ругать всё и вся на свете («Непорядок! Кругом и всюду непорядок!...»), а второй, подобострастно поддакивая «как умственно и верно!», бранит уже молодое поколение, сокрушаясь, что «молодёжь пошла такая, ну, никуда!».

Подхалимничает Захар Кузьмич в тот момент, когда они с Силантием видят неудачную попытку Гриши штурмовать кухню («там... бутылки рвут за душу»), где надёжно воцарилась маменька Маланья Тихоновна (роль сыграна студенткой второго курса Таисией Хохловой) с одной лишь целью – приготовить праздничный новогодний ужин «не хуже, чем у порядочных людей». Ничего не добившись дома, Гриша в яростном исступлении решает убежать в трактир, а старики снова заводят своё ворчанье про безнравственность молодого поколения. Однако на сей раз Захар добавляет, что хоть «молодёжь пошла такая, ну, никуда!», но «есть такие дети, как Ваш Жан... приятно видеть», пытаясь заслужить благорасположение Силантия Самсоныча, однако тот и на собственного сына, мило заигрывающего с барышнями, смотрит непробиваемо-холодным взглядом и лишь отмахивается от вкрадчивых заискиваний Захара. Наконец, бесхарактерным и нерешительным мы видим моего героя уже в сцене, когда он просит у жены (Маланьи) закуски на стол, а она его совершенно спокойно «отшивает», и у него никаких возражений не остаётся. Очевидно, в этой семье произошла гендерная революция!

Можете себе представить, как на первых порах знакомства с оперой я был огорчён: мало того, что персонаж достался такой жалкий, так ещё и совершенно не подходил ни к моему темпераменту, ни к голосу (скорее всего, роль Захара Кузьмича была изначально написана для характерного тенора, а у меня-то – лирический). Одним словом, я ни капли не был уверен в том, что вообще справлюсь с этой партией, в которой требуется не пение, а больше актёрская игра.

Однако постепенно раздражение и разочарование прошли, уступив место рабочему настрою и желанию даже в предложенных условиях показать себя компетентным исполнителем. В каком-то смысле я даже полюбил своего героя со всеми его «тараканами» и постарался быть правдоподобным. Для этого полезным оказалось вспомнить, например, о таком же робком и нерешительном персонаже, как Захар, – о Вашеке из оперы Б. Сметаны «Проданная невеста». Зато теперь с уверенностью скажу, что, несмотря на первоначальное отторжение от образа, мне в конечном итоге удалось передать характер и настроение персонажа вполне убедительно.

Последний герой оперы, о котором обязательно следует сказать, это Часы. Хотя вокальной партии у «них» и нет, тем не менее «они» являются смысловым ядром всего спектакля – в ожидании Нового года герои то и дело подводят стрелки, чтобы приблизить долгожданное застолье. Но, помимо того, что «их» яростно мучают бесконечными переводами стрелок, с «ними» ещё и танцуют (Коля), «их» передвигают с места на место (Гриша, Коля, Захар), с «ними», наконец, сталкиваются лбом (Гриша)! Роль многострадальных Часов досталась Кате Мазуниной (студентка второго курса) и была сыграна великолепно.

Настал черёд поговорить о музыкальном языке «Мошенников». Как я уже говорил, это произведение стало ярким экспериментом Е. Гохман области

музыкального театра. Рассмотрим подробнее, что было сделано композитором.

Во-первых, жанр – «опера-юмореска». Казалось бы, ничего сверхъестественного, ведь это просто разновидность комической оперы, но здесь нас и подстерегает первый сюрприз: в традиционной опере-buffa обычно чётное число актов (2 или 4), а тут – одно-единственное действие, разделённое, правда, на 4 сцены. Вместе с тем, от комической оперы унаследована идея тотальной путаницы и суматохи (в данном случае с часами и точным временем, которое осталось до наступления Нового года), так что можно сказать, действие спектакля как бы вписано в один большой финал, приводящий в конце концов к коллапсу в результате накапливающихся недоразумений.

Для этого жанра традиционно и наличие буффонного баса (Силантий), «щебечуще-пищащих» колоратурных сопрано (обе Барышни) и характерного тенора (Захар). Можно предположить, что Е. Гохман спародировала в своём произведении моцартовско-россиниевскую модель комической оперы: дон Базилио Россини превращается в русского Силантия, утрачивая свою скороговорку (она становится отличительной характеристикой партии Маланьи, что подтверждает гендерный переворот, произошедший в этом сюжете), но приобретая взамен её степенность и пренебрежительную важность; моцартовские же Царица Ночи и Моностатос с некоторыми натяжками опознаются в Барышнях и Захаре, соответственно.

Во-вторых, обращает на себя внимание довольно причудливая смесь музыкальных стилей разных эпох и направлений, а также отсылки к некоторым известным произведениям. Так, в характеристике Гриши можно услышать черты полонеза (вероятно даже, что того самого, из «Ивана Сусанина»!), важного и благородного старинного танца, мягко говоря, совершенно не вяжущегося с истеричным характером юноши. В эпизоде с танцем, который Жан показывает Барышням, отчётливо слышен ритм регтайма, весьма популярного в первой четверти XX века. В целом же, в партиях этой весёлой молодёжи ясно обнаруживаются и следы салонного вальса, и черты бытового пошленького романса. Зато в инструментальном сопровождении Интермеццо Барышень («Снежинки кружатся») особо внимательный слушатель с некоторым удивлением найдёт отголосок первой части бетховенской «Лунной сонаты». Нашлось в этом музыкальном «коктейле» место и праздничному хоралу «Доброго года мы вам желаем», что в свете общего комедийного настроения оперы выглядело весьма неожиданно и оттого ещё больше веселило публику.

Для полноты картины остаётся лишь сказать о сценических режиссёрских находках, благодаря которым наша постановка «Мошенников» получилась такой яркой и забавной, что и мы, и слушатели ещё долго будем помнить её. Прежде всего, это наполненная подлинным игровым юмором сцена игры в лото – перед нами на столе лежали реальные карточки, и мы доставали из мешочка бочонки с числами. Другой не менее интересной была режиссёрская задумка, связанная с превращением бойкой игры в унылое брюзжание, а затем в общее кратковременное засыпание, когда за стол садятся старики. Здесь, по-

мимо реальных зевков участников постановки, происходило лёгкое «выключение» оркестра: дирижёр подходил к струнной группе, сидевшей перед сценой, и тормозил исполнение партий.

А ещё пара по-настоящему неожиданных режиссёрских «фишек» связана с уже упомянутым хоралом «Доброго года...»: после того, как вконец оголодавшие и даже несколько «одичавшие» герои понимают, что ужина от Маланьи им не дожидаться, они быстро находят выход. Но для этого им пришлось перепрыгнуть через целое столетие, как бы в продолжение игры со временем (точнее, с Часами). Фантастическая, даже фантасмагорически преувеличенная условность этого сюжетного поворота также может быть отнесена на счёт буффонного жанра. Всё заканчивается тем, что взбунтовавшиеся против Времени и Маланьи герои звонят в службу быстрой доставки еды! Когда же на сцене наконец появляется курьер (выходя из зрительного зала! – вот и ещё одна интересная деталь постановки), голод достигает своего апогея: у курьера отбирают сумку... и, всё заканчивается фейерверком опустошённых столовых приборов в момент исполнения хорала.

Но на этом сюрпризы не заканчиваются. Разбросав посуду (по счастью, пластиковую), герои (за исключением Коли, Маланьи и Часов), изображая крайнюю степень обжорства, выставляют на передний план стулья, но которые тут же плюхаются в очень вальяжных позах. Растерянный Коля и ожившие Часы пытаются растормошить всю компанию, однако их попытки тщетны. Тут же ходит и Маланья с подносом, на котором важно возвышается праздничный пирог со свечками. На последнем аккорде общей реплики «С Новым годом! Ура!» несчастная хозяйка, весь вечер потратившая на приготовление ужина, видя всю бесполезность своих усилий, в сердцах роняет поднос, правда, пирог в руках удерживает и застывает с ним в диком изумлении (что заставляет вспомнить сцену остолебенения доктора Бартоло в большом финале I действия «Цирюльника» Россини).

Одним словом, в постановке нашей «смешались в кучу кони, люди...», вернее, герои конца XIX века и реалии века XXI, академический стиль пения с модными музыкальными ритмами, серьёзное (почти драматическое) и разгульно-весёлое. Спектакль прошёл при полном зале и после окончания заслужил длительные овации восторженной публики. Немало способствовало этому и вступительное слово Александра Ивановича Демченко, из которого зрители узнали некоторые факты из биографии Елены Гохман, познакомились с отрывками её наиболее известных произведений, а также настроились на восприятие оперы.

Всего этого красочного действия могло и не быть, если бы не огромное терпение и творческое горение всей нашей «мошеннической семьи»: дирижёра-постановщика Владимира Петровича Терещенко, концертмейстера Никиты Сергеевича Иванова, режиссёра-постановщика Михаила Михайловича Музалевского (он же, к слову, и сыграл того невозмутимо спокойного курьера, появившегося в концовке оперы), а также студенческого оркестра, вместе с

нами, вокалистами, познакомившегося с такой непростой музыкой Елены Гохман.

На этом позволю себе поставить точку в заметке о спектакле, состоявшемся 1 апреля сего года (2025) в Театральном зале Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова.





Оперная диалогия Елены Гохман как образец литературной оперы

В зарубежном музыкознании литературная опера понимается как особая форма музыкального театра, в которой либретто основано на полном или сокращенном тексте литературного произведения. Первым её теоретиком по праву считается выдающийся немецкий ученый-музыковед второй половины XX века К. Дальхауз (1928–1989). Научные труды автора относятся к сфере исторического и теоретического музыкознания: работы по анализу музыкальных произведений, гармонии, музыкальной эстетике, биографические и аналитические очерки о немецких композиторах. Особое место занимают исследования, посвящённые Р. Вагнеру. Авторству К. Дальхауза принадлежит очерк о композиторе в музыкальном словаре Гроува. Среди работ также выделяются: «Эстетика Вагнера», «Вагнеровская концепция музыкальной драмы», сборник статей «Рихард Вагнер. Творчество и воздействие» из серии «Исследования по истории музыки XIX века».

Именно вагнеровские искания и его теория музыкальной драмы послужили источником для исследования К. Дальхауза «Vom Musikdrama zur Literaturoper: Aufsätze zur neueren Operngeschichte» (1983) — «От музыкальной драмы к литературной опере: очерки новейшей истории оперы», где автор изложил принципы литературной оперы. Музыкальная драма противопоставлялась условной опере «номерного» строения. Под этим определением подразумевалось произведение, в котором музыка всецело подчинена драматическому действию и следует за всеми её изгибами, включая особенности литературного стиха.

К. Дальхауз выделяет несколько факторов в музыкальной драме Р. Вагнера, предшествовавших литературной опере:

1. Поэтичность вагнеровского стиха в оперных либретто — структурную «взаимосоотносимость» текста и музыки.

2. Лейтмотивная техника композитора, напоминающая драматургию спектакля. «Наряду со зримой театральной действительностью она создает параллельный воображаемый мир в рефлектирующем сознании слушателя. Лейтмотивность, оказывая “давление” на музыкальную драматургию, напряжение которой базируется на взаимосвязи процессов, требует привлечения словесного текста, характерного для драматического спектакля» [3, с. 186].

3. Переход музыкальной драмы к речевой прозе конца XIX века. «Тексты спектаклей в XIX веке, остроумно отточенные, — пишет исследователь, — не годились для сочинения музыки, а оперные либретто... не годились для

разговорной речи. В противоположность этому образовалась поэтически-музыкальная проза, которая была введена Вагнером и Мусоргским в музыкальную драму, — ведущая предпосылка литературной оперы XX столетия» [3, с. 187].

4. Бесконечная мелодия Р. Вагнера, как и его лейтмотивная система, придающая оперному спектаклю непрерывность. Сюда же следует добавить уход от номерной структуры спектакля и переход традиционных арий в монологи, дуэты в диалоги.

Среди отличительных черт жанра литературной оперы К. Дальхауз выделял:

- направленность эстетики «литературной оперы» на «разговорный театр»: «В соотношении словесного и музыкального текстов важно не отражение первого в деталях второго, а создание средствами музыки определенной сценической ситуации и общего аффекта» [3, с. 186];

- недопустимость полного исключения основных элементов драматургии словесного источника.

Среди недостатков литературной оперы сам К. Дальхауз отмечал, что в ней существует более низкая обязанность соблюдать оперные поэтологические и музыкально-формальные нормы как предпосылки для широкого использования существующих литературных моделей в качестве оперного материала.

Как известно, в XIX веке драматические тексты, выражаясь прямо, не были составными оперного либретто, в отличие от XVIII века. С другой стороны, уже в XX веке поэтико-музыкальная проза, которую Вагнер и Мусоргский внесли в музыкальную драму, явилась одной из основополагающих предпосылок литературной оперы. Так, использование практически не отредактированных или с некоторыми сокращениями актерских текстов в качестве либретто для постановки оперы, стала возможной, ведь никакие (исчерпывающие) адаптации к определенным размерам или музыкально-литературным формам не были более необходимы.

Свобода форм и мышления в музыкальной культуре XX столетия отразилась на многих канонических жанрах. Если обратиться к истории оперы, можно говорить, что для создания либретто всегда использовались литературные шаблоны, в результате чего так называемые оригинальные либретто можно классифицировать скорее как исключение, чем как правило. Следуя данным рассуждениям, почти любое произведение можно было бы назвать литературной оперой, что делает термин избыточным.

Продолжая мысль о недостатках в дефиниции жанра, необходимо упомянуть и имя другого зарубежного исследователя. В статье «Literaturoper: Terminologische und semantische Überlegungen eines Linguisten» [7] (Литературная опера: терминологическое и семантическое рассуждение лингвиста», 2007) современный австрийский лингвист и искусствовед Освальд Панагл подробно рассматривает проблему отсутствия точного объяснения литературной оперы. Так, в конце 2002 года в двухтомном немецком словаре «Лексикон

оперы» (Lexikon der Oper) была опубликована скромная статья объёмом в несколько маленьких строк: «Литературная опера — термин для оперы, в которой озвучен литературный текст, использующийся в сокращенном или в незначительно видоизменённом варианте». [7, с. 16] В качестве примеров были приведены оперы «Каменный гость» А. Даргомыжского по А. Пушкину, «Пеллеас и Мелизанда» К. Дебюсси по М. Метерлинку, все оперы Р. Штрауса на либретто Г. фон Гофманстала, «Сельский врач» Г. Хенце по Ф. Кафке.

Как справедливо замечает О. Панагл либретто оперы «Электра» было переработано Гофмансталем на основе своей же одноимённой драмы (по Софоклу), а «Ариадна на Наксосе», «Женщина без тени» являются сочинёнными либретто на основе пьес Ж. Мольера и И. Гёте. «Сельский врач» Ф. Кафки и вовсе — короткий прозаический текст, что расширяет жанровые границы литературных источников. Подобные разночтения заставляют ученого углубиться в совершенно новый этимологический ракурс понятия «литературная опера». Автор объясняет семантику двух частей слова *Literaturoper* — «литературная» и «опера». «В то время как *Oper* (опера) в значительной степени однозначно используется в немецком языке, а также в романской зоне охвата, существует, по крайней мере, два направления понятийной интерпретации для части “*Literatur*” (литературной). Первое обозначает всю литературу культурного языка в целом, эпохи или одной дисциплины, другое означает в сжатом смысле область поэзии, художественной литературы» [7, с. 20]. Придерживаясь правил языка, он относит выражение «литературная опера» к типу так называемых сложных слов (*Determinativkomposita*), в которых первый элемент определяет и задает содержание второго звена.

Опираясь на данную теорию, О. Панагл советует различать прототипическое и приоритетное понимания литературной оперы. В завершении статьи исследователь не даёт подробных объяснений, какое понимание литературной оперы следует отнести к каждому виду. Исходя из размышлений автора, предлагаем собственное видение дефиниций разновидностей литературной оперы: прототипический вариант понимания литературной оперы, опирающийся на дефиницию первых теоретиков жанра, — частичное или полное воспроизведение текста литературного первоисточника «как он есть», с последовательным разворачиванием фабулы литературного произведения; приоритетный — либретто, основанные на «методе комбинаторики текстов» (Е. Ручьевская), частичное использование текста автора и переработанного текста, допускающее композиторское переосмысление драматургии литературного источника.

Так, к прототипическому варианту литературной оперы относятся типовые примеры, упоминаемые самим К. Дальхаузом: «Пеллеас и Мелизанда» (1902) К. Дебюсси, «Саломея» Р. Штрауса и опера «Воццек» А. Берга (1922). Отметим тот факт, что появившуюся за полвека до жанровых экспериментов К. Дебюсси, Р. Штрауса, А. Берга оперу «Каменный гость» А. Даргомыжского (1869) ученый не упоминает в качестве образца жанра. В ней, как известно, композитор приблизил музыкальную декламацию к естественной речи, что актуализировало черты упомянутого варианта литературной оперы — *dramma*

per musica — создав тем самым прецедент речитативно-декламационной оперы в XIX веке. В опере А. Даргомыжского текст А. Пушкина (из цикла «Маленькие трагедии») предстал в виде полного либретто (за исключением небольшого расширения реплик гостей во второй картине I акта и незначительного пропуска текста в последней сцене оперы). Пример А. Даргомыжского в создании прототипического типа литературной оперы продолжили М. Мусоргский в опере «Женитьба» по Н. Гоголю (1868), Н. Римский-Корсаков в «Моцарте и Сальери» (1897), Ц. Кюи в опере «Пир во время чумы» (1900), «Скупой рыцарь» С. Рахманинова (1905), «Пир во время чумы» (1942) А. Гольденвейзера, «Пророк» (1984) А. Кобекина, опера Н. Сидельникова «Бег» (1985), основу которой составляет одноименная пьеса М. Булгакова.

Во второй половине XX — начале XXI века особый всплеск литературной оперы связан с наследием А.П. Чехова. Здесь выделяются оперы прототипического типа по мотивам рассказа «Ведьма» — В. Власова (1956), В. Фере (1961), В. Ходоша (1998), камерные оперы В. Ходоша «Беззащитное существо» (1996), «Медведь» (2006–2013), Н. Мартынова «Вишнёвый сад» (2004–2008), камерные оперы С. Кортеса «Юбилей» (2001) «Медведь» (2007).

Приоритетный тип литературной оперы представлен операми «Последние монологи Якова Бронзы» (1973) и «Лебединая песнь» (1980) В. Кобекина, «Контрабас и флейта» (1976) Н. Сидельникова, «На деревню дедушке» Т. Чудовой (1978), «Ванька» (1979) А. Холминова, «Чайка» Т. Пассатьеры (1974) «Три сестры» П. Этвеша (1998), «Когда время выходит из берегов» В. Тарнопольского (1999), а также камерные оперы Е. Гохман «Цветы запоздалые» и «Мошенники поневоле», объединенные в дилогию «И слёзы, и смех». На последних остановимся немного подробнее.

Елена Владимировна Гохман — российский композитор, профессор кафедры теории музыки и композиции Саратовской консерватории, Лауреат Государственной премии (1991), заслуженный деятель искусств России (1994). Обучение композиции Елена Владимировна начала в Саратовском музыкальном училище, после которого поступила в Московскую консерваторию в класс композиции Ю. Шапорина. Творческая и преподавательская деятельность Елены Гохман была связана с Саратовской консерваторией, где она вела курс композиции и гармонии. Она — автор основополагающего для 1980-х гг. подхода к истории гармонических стилей, который и в настоящее время внедрен в учебную практику обучения студентов-музыковедов. Творчество композитора многогранно: камерно-инструментальные сочинения, крупные формы, оперы, балет, вокальные циклы, хоровые сочинения. Важные составляющие её творчества — гармоничное соединение классических и авангардных методов композиции, глубина духовности, изящество и трогательная лиричность художественного выражения. Преимущественным направлением в творчестве композитора являются произведения камерного характера, основанные на литературных источниках. Поэтому долгое время ключевыми работами композитора были те, которые она создавала под влиянием близких по духу авторов, таких как А. П. Чехов (камерные оперы «Цветы запоздалые» и «Мошенники понево-

ле»), М. Цветаева (вокальные циклы «Бессонница» и «Благовещение») и Федерико Гарсиа Лорка (камерная оратория «Испанские мадригалы»).

Как вспоминают современники Елены Владимировны, она с большим уважением относилась к личности Чехова, который был её любимым драматургом. «Всё необходимое для себя композитор нашла у Антона Павловича Чехова, любимейшего своего писателя, которому она поклоняется и как эталону русского интеллигента» [1, с. 48]. «Чеховские» оперы Е. Гохман «Цветы запоздалые» (1979) и «Мошенники поневоле» (1983) были поставлены на Саратовском телевидении, что является обращением к жанру телеоперы. Для данных опер такой тип коммуникации со зрителем только усиливает их камерный характер, погружая зрителей во внутренний мир героев.

В «Цветах запоздалых» композитор вносит изменения в сюжет и характеры персонажей, учитывая требования музыкального театра и запросы современной действительности. Она вводит в оперу новое действующее лицо — Рапсода, певца, который комментирует происходящее на сцене и делится своими размышлениями со зрителями. Композитор сохраняет центральных персонажей, представляющих любовную линию — Княжну и Доктора. Их пение сопровождает симфонический оркестр, а Рапсоду вторит небольшой инструментальный ансамбль (флейта, гитара и контрабас). Так, из повествования уходят фигуры Княгини, Егорушки и второстепенных персонажей. Либреттисты А. Романова и М. Чернышов создают оригинальный текст, отличный от первоисточника. Повествование в основном ведётся от третьего лица, а диалоги Княжны и Доктора сведены к минимуму.

Сюжет оперы сочетает чеховский сюжет с событиями настоящего времени. Чеховская фабула, затрагивающая лирическую линию Доктора и Княжны, в композиторском варианте оперы выдержана полностью. Три части оригинала разделены на пять сцен, предваряемых прелюдией и сопровождаемых четырьмя интерлюдиями — притчами Рапсода о любви, карьере, надежде и верности. Завершается произведение постлюдией, где герои переосмысливают произошедшие события, цитируя текст оригинала.

Метод работы Е. Гохман с первоисточником напоминает принцип содержания оперы «Евгений Онегин» П. И. Чайковского. Пушкинская поэзия вдохновила П. И. Чайковского и либреттиста К. Шиловского на создание поэтического текста, о котором Тургенев писал: «Несомненно, замечательная музыка, особенно хороши лирические, мелодические места. Но что за либретто! Представьте, стихи Пушкина о действующих лицах вкладываются в уста самих действующих лиц».

Общая тема оперы — безответная, губительная любовь, и особое внимание уделяется душевному состоянию главной героини. Заглавный подзаголовок «опера-элегия» Е. Гохман также отсылает к стилистике П. И. Чайковского (лирические сцены) и подчёркивает лирический и одновременно трагический характер чеховской истории. Музыкальный язык оперы составляют протяженные романтические мелодии, ариозо и дуэты романсового склада, также отсылающие к мелодичности опусов П. Чайковского. В прочтении повести Е. Гох-

ман чеховские образы претерпевают небольшие изменения, что особенно касается Доктора. В гохмановском варианте персонаж находится на грани желания любви и семейного счастья и стремления владеть материальными благами. Чеховский же персонаж холоден, расчетлив и не допускает мыслей о любви. Лишь в финальной сцене поддается чувствам и решает помочь Княжне.

Опера «Мошенники поневоле», напротив, раскрывает перед нами комическую сферу. Сам А. Чехов назвал рассказ «новогодней побрехушкой». Чеховский текст представляет собой небольшую зарисовку, повествующую о компании людей в ожидании не новогодних чудес, а приземлённых желаний о еде и выпивке. Этот небольшой по объёму текст, изображающий многоликую вереницу забавных лиц и характеров. У большинства из них сквозь юмористику проскальзывает сатирический подтекст, помечающий некую двусмысленность или даже явственный изъян натуры. Писатель лишь описывает действия ожидающих новогодних чудес, тогда как либреттисты А. Демченко и А. Романова делят события сюжета А. Чехова в опере на 5 сцен, показывая их в крупном срезе.

Опера начинается со вступления, когда все герои в масках приветствуют друг друга. Чеховские реплики с небольшими изменениями распеваются у каждого персонажа оперы. Вступление прерывает песенка Коленьки, который первый переводит стрелки часов ближе к полуночи. Далее следуют 5 сцен, подробно раскрывающие характеристику каждого гостя. В сценах также выделяются отдельные номера: дуэт, рондо, стретта, романс, танец, монолог, интермеццо, секстет, ария, куплеты. Такое разнообразие жанров указывает на юмористический характер оперы и объясняет композиторский подзаголовок «юмореска» как пьесу шутивого характера. Композитор и либреттисты изменяют и концовку рассказа, придавая событиям законченность: герои встречают новый год, тогда как у А. Чехова всё завершается на том же ожидании.

Помимо двух разных по содержанию сюжетов — трагедия и юмор, исследователь творчества Е. Гохман, А. Демченко выделяет в операх и две традиции отечественного музыкального театра: традиции русского музыкального театра в его классической версии (Чайковский) и современной (Шостакович) [1, с. 116]. Так, обе оперы представляют собой камерные музыкальные образцы чеховской прозы, где перемежается авторский текст и либретто при сохранении основной фабулы чеховской драматургии, являя образец приоритетного варианта литературной оперы.

В завершение статьи интересно отметить тот факт, что теоретик литературной оперы К. Дальхауз высказывался о чеховской драме скептически в плане использования её в качестве основы оперного либретто. По его мнению, произведения писателя посвящены одиночеству, проникнуты меланхолией, а герои погружены в воспоминания или утопические мечты, что вступает в противоречие с оперой. Однако история музыкального театра доказывает обратное, о чем свидетельствует большое количество оперных шедевров, написанных в жанре литературной оперы на чеховские тексты.

Литература

1. Демченко А. И. За линией горизонта. О творчестве Елены Гохман. Саратов: СГК имени Л. В. Собинова, 2015. 121 с.
2. Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы. Том XXII: по материалам VII Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «SCIENCEFORUM PAN-ART VII». 20 апреля 2021 года / Ред.-сост. А. И. Демченко. Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, 2021. 336 с. 210
3. Заднепровская Г. Литературная опера в теории Карла Дальхауза // Успехи современной науки и образования. 2017. Т. 2. № 3. С. 186–189.
4. Чехов А. П. «Цветы запоздалые». URL: <https://ilibrary.ru/text/90/p.1/index.html> (дата обращения: 30.11.2024).
5. Чехов А. П. «Мошенники поневоле». URL: https://bibliografles.ru/pdf/Chehov_A._Moshenniki_ponevile.pdf (дата обращения: 30.11.2024).
6. Шониёзова Д. М. Чеховская проза в опере конца XX — нач. XXI вв. // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2021. № 6. С. 20–27.
7. Oswald P. Literaturoper: Terminologische und semantische Überlegungen eines Linguisten// Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity studia minorum facultatis philosophicae universitatis brunensis. 2007. S. 15–25.

Балет «Гойя».
Из интервью тележурналиста Александра Динеса
после премьеры спектакля (1996 год)

Композитор Елена Гохман

Е.Г.: Особое чувство удовлетворения, даже можно сказать, восхищения вызвала у меня работа балетной труппы. Я последнее время ходила в балетные залы и наблюдала, как они работали – особенно когда почувствовала, что музыка стала входить в них – потом-то они говорили, что им очень нравилась музыка (поначалу, наверное, конечно, всякое было отношение). И я просто наблюдала их работу. Конечно, с ними был и балетмейстер, но это его профессия, и здесь тоже можно его выделить. Но особенно кордебалет, я видела, как они трудились и утром, и вечером, без выходных – меня удивляло такое их отношение.

А. Д.: А как Вы постигали личность Гойи – через Фейхтвангера, через живопись, через известные факты?

Е. Г.: Очень трудно сказать. Потому что скорее он стал просто поводом, чтобы показать жизнь творческой личности. Поскольку я это чувствую, я понимаю. Я, конечно, отталкивалась от предложенного балетмейстером. Но самое главное – внутреннее постижение, которое шло через меня: ощущения творческого человека, как складывается его жизнь, взаимоотношения. Потому что он, с одной стороны, так сказать, как представитель неких небесных сил, то есть вот этот космос, из которого он черпает вдохновение. А с другой стороны, он человек земной, у которого волей-неволей есть и какие-то обычные жизненные проявления, плюс внешние обстоятельства. То есть здесь как раз прослеживаются разные мотивы, в данном случае балетмейстер выбрал определенную линию. Тем не менее: художник и обстоятельства, небо и земля, внутреннее и внешнее – вот такие моменты скорее. Какое-то время, до того как мне был предложен этот сюжет, мне казалось, что балет несколько легковесный жанр – мне хотелось балет именно такого рода написать, просто как бы отдохнуть. Поэтому я думала о чём-то совсем другом. Например, обратиться к Грину, его «Бегущей по волнам», и у меня уже были наброски. А тут получилось так, что предложили «Гойю», и я взялась, потому что это как-то дисциплинирует, считаешь себя в какой-то степени обязанной. А «Гойя» – сами понимаете, это очень серьёзно, просто даже страшно было браться за это. Я и сейчас чувствую, что это, может быть, не совсем моя тема. Но к предложенной теме постепенно начинаешь привыкать, а потом уже начинаешь проникаться ею. Чтобы написать музыку, которая может заинтересовать зрителей, всё должно быть пропущено через себя. Потому что если не трогает, я так не могу просто писать это. То есть можно написать что-то просто профессио-

нально подходя, но я, наверное, всё-таки романтический по складу человек и музыкант, и поэтому мне нужно, чтобы обязательно трогало, иначе я не напишу музыку, которая трогала бы людей. Чтобы там ни говорили, но всё-таки пишут в конце концов для людей. И тем более театр – это наиболее демократический жанр. И если приходилось видеть, что люди уходили с этого спектакля со слезами и даже чуть ли не с рыданиями, и говорили слова благодарности – это какая-то награда за очень нелёгкий композиторский труд.

Хореограф Виталий Бутримович

Всё новое не всегда встречается с распростёртыми объятиями. Музыка Елены Владимировны показалась сложной, но потом, когда материал был внимательно освоен, мы все стали жить ею. Пластика, так сказать, вроде бы требует такой музыки, под которую легче танцевать. А здесь и аритмия есть определённая, и танцевать под неё довольно сложно. Но, вместе с тем, когда материал освоен, когда всё поставлено, когда телом танцовщики вжились в материал, когда оркестр начинает, так сказать, выигрывать всё, что хотел композитор, тогда можно сказать, что спектакль состоялся. Тем более, когда имеешь дело с такими талантливыми актёрами. Конечно же, это в первую очередь удивительные Игорь Стецюр-Мова и Людмила Телиус. И с ними целая плеяда других танцовщиков.

Дирижёр Евгений Хилькевич

Спектакль этот с точки зрения общепринятых форм балета необычен. Он задуман Еленой Владимировной Гохман как синтез музыки, балета, хора, вокального пения. Уверен, что он найдет своё достойное место в репертуаре нашего и других театров. Ведь в последнее время в театральной жизни России создание вот таких глобальных, крупных сочинений для музыкального театра большая редкость. Как нам уже известно, этой партитурой заинтересовался ряд театров, и вполне очевидно, что они пойдут вслед за нами.

Исполнитель партии Гойи Игорь Стецюр-Мова

А. Д.: Игорь, перед первым действием вы ощутили дыхание премьеры, дыхание премьерного зала, публики?

И. С.-М.: Разумеется. Можно сказать, что, конечно, премьеру я ещё ощутил вчера при сдаче. Сегодня, как бы сказать, это повтор. В принципе, балет получился очень интересный. Давно таких балетов не ставилось нигде. Говорю это, поскольку очень много поездил, многое посмотрел, и то, чего мы очень долго ждали и что сделано у нас, свершилось.

А. Д.: А как вы себя ощущаете первым исполнителем этой первой партии? Представьте, если балет будет ставиться потом вновь и вновь, через много лет вас будут помнить как первого исполнителя этой партии.

И. С.-М.: В других постановках, конечно же, неизбежно будут отталкиваться от нашей трактовки, но делать будут иначе, по-новому – копий быть не должно. Тем более, что это очень современная композиторская работа, а не

канон типа «Лебединого озера» или «Дон Кихота». В данном случае канонизировать не стоит. И поэтому, как другой танцовщик внутренне решит для себя задачу воплощения образа Гойи, так это и будет лучше. И эта музыка предоставляет такие возможности. И даже сам я предполагаю каждый будущий спектакль танцевать иначе, что интересно самому мне и зрителю.

Исполнительница партии Казтаны Людмила Телиус

Л. Т.: Каковы ощущения? Они, конечно, как обычно, когда проходит премьера: волнительно и торжественно в то же время. И очень надеемся, что этот спектакль обретёт свою долгую жизнь на нашей сцене.

А. Д.: То, что Вы танцевали, отличается от других Ваших работ?

Л. Т.: У нас, конечно, были какие-то оригинальные вещи и до этого, но этот спектакль, конечно же, отличается коренным образом. Поначалу музыка казалась трудной для танца. А сейчас она уже всем очень нравится, все проблемы остались позади.

Хореограф Наталья Рыженко

Нахожусь здесь в качестве иногороднего гостя и зрителя. На мой взгляд, сегодня был совершенно замечательный вечер, впечатление очень сильное, особенно от музыки. Мне кажется, что состоялось рождение выдающегося музыкального произведения в области балета, которое войдёт в репертуар других балетных трупп. Во всяком случае, я хорошей завистью позавидовала моему коллеге и старому знакомому Виталию Бутримовичу, который взялся за столь смелую задачу и поставил это сочинение на сцене Саратовского театра.

***Художественный руководитель
Саратовского театра оперы и балета Юрий Кочнев***

Сегодня получил своё рождение новый балет «Гойя» саратовского композитора Елены Владимировны Гохман по роману Фейхтвангера. Это событие особое для театра, поскольку мы имеем дело с очень новым и серьезным явлением. Дирижер Евгений Хилькевич провел огромную работу с партитурой этого балета и с оркестром. Многоопытного главного балетмейстера Нижегородского театра Виталия Бутримовича мы специально пригласили для этой постановки. Сценография принадлежит совершенно замечательному театральному художнику Евгению Иванову, который не просто оформляет спектакль, но умеет вскрыть его внутреннюю структуру и предложить много интересных идей постановщикам спектакля. Полагаю, что совместная работа этих больших мастеров заслуживает самой высокой оценки.

К публикации подготовил Александр Демченко

Александр Демченко

О саратовской постановке балета «Гойя» и окончательной редакции его либретто

*О, средь белых стен испанских
Чёрные быки печали!
Вены, вскрытые тореро,
Соловьями зазвучали...*

Ф. Гарсиа Лорка

«Гойя» – такое название появилось в афишах Саратовского академического театра оперы и балета. Большой зрительский успех заставляет расценивать новый спектакль не только как этапную работу для данного театра, но и как чрезвычайно примечательное явление жизни музыкального театра последнего времени. А это в свою очередь побуждает зафиксировать исходную фактологию и дать предварительное представление о данной партитуре.

Идея балета по мотивам одноимённого романа Л. Фейхтвангера принадлежала Анатолию Дементьеву в бытность его балетмейстером Саратовского оперного театра. По мере написания музыки театр в лице своего художественного руководителя Юрия Кочнева вёл поиски хореографа-постановщика, и в конце концов выбор пал на главного балетмейстера Нижегородского оперного театра Виталия Бутримовича. Подготовка музыкальной части была возложена на дирижёра Евгения Хилькевича и хормейстера Валерия Корунова, которым пришлось основательно потрудиться уже хотя бы по причине первой постановки, когда всё внове, тем более что по ходу дела автор вносил в музыку изменения и коррективы.

Сценографическое решение принадлежит Евгению Иванову и, к слову, этот компонент спектакля получил единодушное одобрение. Оставив максимально свободным пространство сцены для танца, он заполняет её «небо», опуская и раскрывая множество вееров, как зримый символ Испании. Мастерски использует художник свето-цветовой задник, создавая на нём всевозможные изысканные «иллюзии» – от архитектурных фонов до декоративных фантазий символического рода, присовокупляя к этому прихотливо сотканную плывущую проекцию слайдов картин и графических работ Гойи. Кроме того, в глубине сцены, на подиуме, дважды вздымается суровый монолит католического креста, как знак аскезы и насильственного отторжения от жизни.

Хореография вызвала разноречивые отклики. Тем не менее, следует признать, что в целом В. Бутримовичу удалось создать впечатляющее зрели-

ще. Его хореография основана на соединении классической лексики и современного танцевального языка, на стремлении к равновесию конкретно-сюжетного и обобщённо-символического. Он тяготеет к поэтике открытых эмоций, подчас явственно романтического наклона, и вместе с тем насыщает её изнутри высоким напряжением интеллекта. Это сказывается, к примеру, в стремлении к полифоническому построению танцевального действия. И, действительно, в постановке отчётливо прослеживается несколько стержневых линий, вокруг которых возникает целый рой смысловых арок, перекличек, ассоциаций. Допустим, атрибутика корриды внедряется даже в лирические отношения Гойи и Каэтаны, которые начинаются эпизодом с накидкой из дразнящей красной ткани, напоминающей о мулете матадора. Или такая яркая находка, как «лейтмотив» инквизиции, предстающей в обличье чёрных воронов с поднятым в сторону хищным «крылом» ноги.

На высоте оказалась и балетная труппа театра. Завидная музыкальность, способность на лету схватить и материализовать импровизацию постановщика, в равной степени владение танцевальной пластикой и приёмами пантомимы, скульптурная отточенность поз, рельефный, часто остроимпульсивный жест, умение выполнить оригинальные, очень трудные поддержки – это и многое другое даёт основание для весьма высокой оценки. И сколько интересных индивидуальностей! Только в первом составе прошедшей премьеры мы увидели таких непохожих друг на друга танцовщиков, как Игорь Стецюр-Мова и Людмила Телиус, Игорь Малащенко, Виктория Ананьева и Алексей Борисов. А рядом формируется достойная смена: занятые в нескольких эпизодах учащиеся Саратовского хореографического училища – это уже маленькие профессионалы...

Итак, исходная сценическая реализация балета «Гойя» состоялась. Можно предположить, в недалёком будущем возникнут и другие интерпретации. Тем более что в ходе прошедших дискуссий не раз звучало мнение: музыка на порядок выше предложенной хореографии. И, разумеется, базисным основанием возможных последующих постановок всегда будет авторская партия.

Принадлежит она лауреату Государственной премии России, заслуженному деятелю искусств Российской Федерации Елене Гохман. Какого бы высокого мнения ни были о ней саратовские знатоки и любители музыки, всё же подобных художественных высот от «местного» композитора они не ожидали. Никогда ещё в её произведениях не было такой красочности, колоритности и такого разнообразия. Но самое важное – укрупнённый масштаб художественных обобщений и глубинная многоплановость смыслового ряда, что, в частности, потребовало введения хора и партии тенора solo. Е. Гохман показала себя здесь незаурядным мастером оркестра. Он предстаёт в самой широкой амплитуде своих «амплуа» – от внешне безыскусного, очень прозрачного «аккомпанемента» в некоторых вокальных номерах до чрезвычайно виртуозной, на редкость изобретательной фактуры в действенно-динамичных и жанровых сценах, от сверхнасыщенных, многослойных tutti с глыбами циклопических

звуковых масс до тончайшей вязи музыкальной ткани, нередко основанной на оригинально трактованных приёмах «перетекающей» инструментовки, когда линия оказывается прихотливо сотканной из кратких фраз и реплик, передаваемых из партии в партию.

Своеобразие оркестрового мышления композитора вкупе с заведомой симфоничностью партитуры, по всей видимости, создаёт ощущение её непривычности с точки зрения традиционного балетного репертуара. В. Бутримович высказывается по этому поводу достаточно осторожно: «Музыка написана в современной манере – плотная, событийная». А вот И. Стецюр-Мова, ведущий исполнитель партии Гойи, более откровенен: «Такой сложной музыки за свои пятнадцать лет работы в театре я ещё не встречал». То есть, что-то в ней давало повод для её оценки как элитарной, что и прозвучало в суждениях некоторых первых критиков. Однако опыт прошедших спектаклей доказывает, что именно музыка и в первую очередь музыка становится здесь фактором мощного эстетического воздействия. Этому отвечает достигнутая максимальная концентрация средств выразительности, острота тематического рельефа, великолепная мелодическая пластика. Восхождение к чрезвычайно крупным художественным обобщениям происходит без утраты конкретной осязаемости образов, а стиль органично сочетает интонационную сложность искусства XX века с «коммуникативностью» посылы, оберегающей от излишеств и специфичности, что обеспечивает музыке доступность, рождает отклик широкой зрительской аудитории.

Что же предлагает авторская партитура в концепционном отношении? Если окинуть её самым общим, суммарным взглядом, то прежде всего бросается в глаза запечатлённое в ней многообразие жизни. Эта музыка изобилует контрастами, она до предела наполнена ими. Причём контрастами резкими, заострёнными. Естественно, отмечена этим и линия главного героя, по поводу чего упоминавшийся уже И. Стецюр-Мова заметил: «Партия Гойи насыщена потрясениями – то я влюблён и безмерно счастлив, то схожу с ума...»

В бурном и пёстром водовороте жизненного многообразия в качестве центральной, драматургически стержневой выдвинута проблема «личность и власть». Представления о личности суммируются главным образом в фигуре Гойи, позволившей концентрированно подать суверенность индивидуального начала ввиду обострённого самоощущения, всегда присущего натуре художника.

Сообразно особенностям испанской истории власть персонифицирована здесь в образе инквизиции. И сразу же стоит подчеркнуть, что на видение этого давнего интонационального феномена явно накладывался опыт тоталитарного прошлого нашей страны, а в чём-то и её «демократического» настоящего, когда по ряду параметров, при внешней свободе, внутренне мы стали ещё закрепощённые.

В музыке балета предпринято настоящее исследование различных аспектов губительного воздействия власти на личностную сферу. Исследование это начинается прямо с Пролога, который становится завязкой генерального

конфликта. Въедливо и неотступно ползущие параллельные квинты тягуче-монотонного, аскетичного распева в характере молебна (вокализ мужского хора и оркестровые басы), чему на уровне визуального ряда отвечают скользящие вокруг Гойи тени монахов – это и угрюмый сумрак жизни, и первый знак той давящей силы, которая пока ещё незримо простирает свою длань над судьбой художника. Ему кажется, что он всё время находится под неусыпным оком инквизиции. Подчас создаётся впечатление, что ей удаётся проникать даже в его потаённые мысли. Такое происходит, например, когда он, пренебрегая традиционным в Испании запретом на изображение нагого тела, задумывает написать свою «обнажённую маху». И тут же, мгновенно появляются соглядатаи и доносчики, суетливо снующие в механичных, навязчиво-выстукивающих («стукачи»!) ритмах, вызывающих почти физиологическое чувство гадливости.

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

Вариант открыто силового воздействия во всей своей откровенности представлен в сцене «Облава», где инквизиция осуществляет карательные функции. «Чёрная жандармерия» (воспользуемся заголовком стихотворения Ф. Гарсиа Лорки) ведёт охоту на человека, берёт его в неотвратимо сжимающееся кольцо, порождая в жертве ужас безвыходности. Композитор опирается на динамизм особого типа, выдвинутый музыкой XX века – динамизм натиска агрессивных побуждений. Жёсткий излом интервальных ходов на малую секунду и тритон, импульсивно-отрывистые чеканные ритмические формулы, «стальной» монолит тяжёлых унисонов (в том числе многооктавных), методичный «обстрел» оголённой бестерцовой аккордикой, имитации-стретты, создающие нагнетание напряжённости, неумолимо разрастающийся шквал туттийных *crescendi*, – всё это даёт страшную «энергетику» движения военизированной армады, совершающей акт насилия, повергающей и растаптывающей.

Следующий пик в развитии линии, связанной с разоблачением власти, приходится на 6-ю картину («Капричос»). Сюжетная ситуация такова: под впечатлением вызова в инквизицию в сознании Гойи происходит слом – ему кажется, что созданные им обличительные образы вступают в сговор с «блюстителями нравственности», раскручивая вокруг него вакханалию отвратительного измыывания. Одновременно рисуется страшная, но в чём-то закономерная метаморфоза: служители инквизиции предстают в дьявольском обли-

чье, поэтому не случайно на кульминации врываются «лающие» выкрики хора с репликами из «Confutatis maledictis» («Отвергнув тех, кто проклят»). Череду сцепленных друг с другом номеров («Гротески», «Шабаш», «Призрак аутодафе») – быстро разрастающаяся лавина, всё более дикое коловращение брутальных образов, химерических фантазмов, кошмарных видений, разнузданных выплясываний нечисти. Эта оргия мракобесия завершается катастрофическим обвалом: личность психологически надломлена, даже раздавлена, её разум на время гаснет...

Как ведут себя герои балета в условиях подобного прессинга? Одна из их реакций – растерянность, смятение и просто обыкновенный человеческий страх. Прямо противоположная позиция раскрывается в «Хабанере», следующей после сцены облавы. Гордые, свободолюбивые натуры находят в себе мужество противостоять силам зла. Здесь самое время сказать о претворении испанского начала, в разработке которого у Е. Гохман большой опыт (в активе её крупнейших творческих достижений – камерная оратория «Испанские мадригалы» на стихи Ф. Гарсиа Лорки). Тема и масштабы полнометражного музыкально-театрального опуса предоставили ей ещё неизведанные возможности, и использованы они превосходно. В спектре граней национального изредка прослушивается и нечто более привычное («Триумф Тореро») или, скажем, пряно-экзотическое («Заклинатель змей»). Но это не более, чем «приправа» к глубинному постижению испанского характера (например, в «Фанданго», где махо и махи, считавшие себя носителями исконных нравов и традиций, показаны в сложной психологической гамме томительно-ностальгического состояния).

В этом смысле «Хабанера» оказывается ключевым моментом. Думается, что композитору удалось воплотить здесь сгусток представлений об Испании, коренную суть её духа. Горделиво-грозная сила, исполненная страстной патетики, но словно закованная в броню – такова одна из возможных ассоциаций, возникающих при восприятии этой музыки. Её особая статья, передающая подчёркнутое чувство собственного достоинства, рвущийся изнутри, но сдерживаемый «ток высокого напряжения» нашли себя в сумрачно-затаённой экспрессии и в сжатой пружине колоссального энергетического пучка (экстатическое нарастание звукового потока, в котором почти всё сводится к развёртыванию синкопированной попевки, состоящей лишь из трёх нот доминантового лада).

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

Большая смелость автора состояла в том, что немало страниц этой партитуры посвящено раскрытию различных моментов творческого процесса. В наибольшей концентрации они представлены во 2-й картине («Мастерская Гойи»). Художественный акт зафиксирован здесь в его законченной стадийности. Монолог солирующей виолончели даёт исходный пункт – сосредоточенные медитации наедине с собой, в ходе которых рождается творческая

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

Другой жизненной опорой становится мир лирических чувств. Сюжет любви двух неординарных натур изложен с законченной полнотой. Сближение Гойи с Каэтаной происходит на почве их «фронды» к придворному этикету. Дворцовое торжество («Сарабанда»), которым открывается действие балета, «обставлено» музыкой, создающей двойственное впечатление. С одной стороны, это пышное величие импозантно-рыцарственной Испании, оттеняемое томной грацией изысканных «женских» эпизодов (блёклые краски деревянных духовых). С другой – отсутствие подлинной жизненной силы, стынувшей в своей чопорной церемонности («консерватизм» старинной модальности, хотя и освежаемой терцовыми и секундовыми сдвигами). Появление Гойи на великосветском рауте вносит заведомый диссонанс: сурово-жестковатое Grave с тяжёлым биением синкопированного ритма на гулком *pizzicato* низких струнных призвано продемонстрировать, что художнику в тягость находиться среди наряженных кукол, он погружён в собственные мысли. Свой вызов аристократическим условностям бросает и Каэтана. Она, герцогиня Альба, может позволить себе живую раскованность, дразнящую пикантность, своевольный каприз, интригующую обольстительность «зазывного» танца.

Отсюда начинается цепь рассредоточенных по узловым пунктам драматургии номеров с одинаковым обозначением – *Adagio*. Их четыре (случай в балетной практике, пожалуй, небывалый), но одинаковы они только по названию, так как в этих дуэтных сценах главные герои каждый раз предстают в новой фазе своих взаимоотношений. В первом *Adagio* плетение лейтмотивов Каэтаны и Гойи передаёт сложное психологическое состояние: они как бы присматриваются друг к другу, ведут диалог «дистанцированно» и с достаточной настороженностью, на робких прикосновениях душ.

Подспудное течение этой ворожбы знакомства определяет стелющийся змеисто-хроматизированный рисунок лейтмотива героини, в котором сквозит и томление, и соблазн женских чар.

Второе *Adagio* (ремарка «Гойя с Каэтаной счастливы») с его «открытой» красотой широких линий, напоминающих о традиционных па-де-де с их апофеозом лирического чувства, побуждает заметить, что композитор довольно интенсивно использует систему различных стилевых ориентиров. О некоторых из них ещё будет сказано, а сейчас, в связи с рассмотрением сферы лири-

ческих образов, любопытно отметить реминисценцию равелевской вальсовой стихии в качестве символа чувственно-экстатического наслаждения.

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

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

Основному повествованию в балете сопутствует цикл новелл о жизни Тореро. Поначалу они воспринимаются как отстранение от основного действия, что словно бы подчёркнуто их обозначением «интермеццо», а также исполнительски – голос с оркестром (здесь композитор вновь обратилась к текстам столь любимого ею испанского поэта Ф. Гарсиа Лорки). И, действительно, первые два интермеццо (между 1-й и 2-й, затем между 2-й и 3-й картинами) воспринимаются своего рода цезурами, переключениями из сферы напряжённого симфонизма, подобно глотку свежего воздуха среди царящего вокруг сумрака, среди психологических осложнений и подтекстов, чему отвечает отчётливо народная манера этих «зонгов». Хотя надо признать, что их простодушие и безыскусность (диатоника, трезвучная основа) весьма опозитивированы нестандартностью взаимодействия вокальной линии с инструментальными партиями и тонко дифференцированной оркестровкой.

После такой, «отстраняющей» экспозиции (мечты и надежды юноши, вступающего на избранное им поприще) происходящее с Тореро выводится на поверхность основного сюжетного пространства (в 3-й и 5-й картинах), а затем вновь перемещается в плоскость интермеццо, но теперь уже прочно срастаясь с драматическим тоном ведущего конфликта. В интермеццо между 5-й и 6-й картинами (последняя коррида Тореро, он умирает на руках Гойи) композитор сознательно обращается к веристской манере – трагическое излияние от лица Гойи звучит на фоне тяжёлой аккордики траурных хоралов низкой меди.

*Сном заснул он бесконечным,
Мхи зелёные и травы*

*Раздвигают, словно пальцы,
Черепа цветок кровавый.
По лугам, холмам зелёным
Льётся кровь его, как песня.
Льётся по рогам склонённым
И душою не воскреснет.*

Завершающее интермеццо (перед Гойей проходят тени утраченных им близких людей, Тореро и Каэтаны) – элегия прощания, жизненного исхода, в которой интонационный рисунок вращается вокруг квинты лада, словно по инерции, как безжизненный флюгер на ветру смерти.

*В кудрях у Гвадалквивира
пламенеют цветы граната.
Одна кровью, другая слезами
льются реки твои, Гранада.
Ах, любовь,
Ты прошла, словно ветер.*

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

Кроме того, драматургический пласт, связанный с образом Тореро в известной степени объективирует сильный личностный акцент балета. Тому же служат обрядовые сцены, причём совсем не случайно, что эти «узлы объективации» размещены в финальных разделах обоих актов и столь же не случайно, что решены они в опоре на хоровое звучание. Финал I действия призван напомнить о царящей в этом мире власти надличных установлений, о непреклонном императиве, встающем над человеческой судьбой (всесокрушающая патетика фатально-грозовых накатов оркестрово-хорового tutti); Гойя и Каэтана склоняются перед неодолимостью вышней силы, вознося к небу молитву (сурово-проникновенные произнесения «Requim aeterna»). Ещё раз перед лицом внеличной стихии художник оказывается в конце II акта. Сцена «У креста» (траурный ритуал с телом Каэтаны на фрагменты текста «Dies irae») соткана из буквально кричащих взываний, напоминающих сигналы SOS, «свербящих» малосекундовых стенаний и тихих тренов и ламентаций.

В упомянутых оркестрово-хоровых эпизодах действенно-событийная сторона сведена к минимуму, однако именно эти сугубо статуарные фрески ораториального склада становятся моментами наиболее сильного художественного воздействия. Здесь в полные свои права вступает музыка, и она оказывается способной держать зрительный зал в колоссальном напряжении. «Тихой», но высшей кульминацией в этом ряду становится заключительный номер последней картины, выводящий происходящее в некое космическое измерение (ремарка либретто: «Гойе кажется, что с небес нисходит к нему сиянный божественным светом лик Каэтаны. Перед лицом невосполнимых утрат рождается мысль о необходимости примирения с судьбой»).

Этот постскрипtum балета (в сущности, пятое по счёту Adagio) представляет собой в образно-смысловом отношении сложный амбивалентный симбиоз. С одной стороны, говорящие интонации в характере *Lacrimosa*, подержанные репликами траурного отпевания – поистине болевая экспрессия, та доведённая до предела пронзительная нота, которая вообще свойственна драматическим страницам этой партитуры. С другой стороны, в опоре на неоклассическую стилистику («бесконечный» мелос, барочные риторические фигуры, глубокая выразительность задержаний) достигается впечатление несказанно прекрасного, одновременно сурово-мужественного, величаво-эпического и поразительно проникновенного, сокровенно лирического (симптоматично восклицание одного из рецензентов премьеры спектакля: «Музыка здесь красоты невероятной»). Возносящий ввысь звуковой поток приобщает к мерному колыhaniю океана Вечности, дарует всепрощение и вместе с тем оставляет место для щемящего ощущения земной юдоли. Вот из чего складывается особого рода реквием-катарсис, просветлённый плач о человеке и человечестве, обречённых жить в мире жестоком, бедственном, но бесконечно манящем, единственно возможном.

Такова «последняя истина» балета? Нет, есть ещё Эпилог.

Перебрасывая тематическую арку к Прологу, он погружает повествование в атмосферу сгущённой сумеречности, в глухоту насторожённости и неведомости, где рядом с Гойей по-прежнему скользят мрачные призраки инквизиции, вновь заставляя сжиматься пружины сознания. Авторская мысль очевидна: даже после самых светлых озарений и высочайших взлётов жизнь неизбежно возвращается на круги своя, она неумолимо берёт своё, заставляя вспомнить блоковское:

И вечный бой!
Покой нам только снится...

Балет «Гойя»: к вопросу прочтения литературного первоисточника в хореографическом жанре

Балет Елены Владимировны Гохман раскрывает историю жизни и творческого пути великого испанского художника конца XVIII века Франсиско Гойи. Сюжет музыкально-хореографического произведения основан на нескольких источниках: биография художника, его картины, в которых в той или иной степени отражаются события из жизни Гойи, а также роман Лиона Фейхтвангера «Гойя».

Многие качества этого романа как бы предрасполагают к интерпретации в условиях театрального спектакля, объединяющего музыку, танец, поэзию, сценическое действие [1]. Произведение Фейхтвангера отличается музыкальностью и поэтичностью, эти особенности проявляются в повествовании, в композиции и стилистических особенностях сочинения. Музыка посвящена многие страницы романа, на которых описываются песни Пепы Тудо, песни и танцы Франсиско Гойи и Мануэля Годоя на званых вечерах. Кроме того, в роман включен фрагмент, отображающий исполнение испанского народного танца фанданго знаменитой танцовщицей Серафиной Варгас [2].

Наряду с музыкой и танцем, в ткань романа органично вплетена поэзия: в окончании каждой главы приводятся стихотворения, в которых в поэтической форме досказывается содержание данной главы.

Изобразительный ряд также «вписывается» во внутреннюю сценичность художественного пространства романа, определяющую его предрасположенность к интерпретации в театральном жанре: Фейхтвангер подробно описывает фон действия – дворцы, костюмы, интерьеры помещений.

Более того, многие черты романа соотносятся с традициями классического балета. Тема трагической любви, разворачивающейся на фоне жанровых сцен, испанская тематика [3], злой рок, разрушающий счастье любящих – эти составляющие присущи многим классическим хореографическим сочинениям, в том числе балетам Адана, Делиба, Минкуса, Чайковского.

Однако при всём «балетном потенциале» сюжета романа Фейхтвангера всецело рамками традиционной балетной эстетики это произведение не замыкается. Личная драма художника показана писателем не просто на живописном испанском фоне, но в контексте сложной, противоречивой общественно-политической и духовной жизни Испании конца XVIII столетия. В романе поднимаются сложные и актуальные для того времени вопросы, связанные с религией, искусством, политикой, экономикой. Сила инквизиции и королевской власти, отголоски Французской революции в стране, где не совсем ещё

изжит феодальный уклад – эти и многие другие явления находят отражение в романе.

На фоне исторических событий автор повествует о «тяжком пути познания» жизни и её смысла художником, о его творчестве, о трагической страстной любви, о противостоянии силам мрака.

В силу множественности проблематики вырисовывается проблема самой возможности интерпретации романа [4] в специфических условиях балетного жанра. Решение этой проблемы требует освещения ряда параметров художественного текста балета – его либретто, драматургии, сценографического решения и самого музыкального материала. Рассмотрим каждый из названных уровней трактовки произведения Фейхтвангера в условиях хореографического жанра.

Интерпретация романа в либретто балета

Либретто балета Е. В. Гохман имеет свою непростую историю, отразившуюся в существовании трёх его вариантов. Первый – своего рода предлибретто, замысел, предшествующий постановке, описан в монографии А. И. Демченко «У времени в плену. О музыке Елены Гохман». Авторами этого варианта были М. Евдокимова и А. Дементьев. Основу его составляет лирическая линия любви художника к герцогине Альба, а также тема творчества и сил зла, отражённых в образах инквизиции, в видениях и кошмарах героя. Среди главных персонажей в этом варианте либретто фигурируют Гойя, Каэтана, герцог Алькудиа, Великий инквизитор и королевская чета. Общество представлено мадридской знатью, уличной толпой, монахами, тореро, судьями, персонажами картин художника.

Во втором варианте либретто, основанном на театральной программке к спектаклю (авторы В. Бутримович и А. Демченко), среди действующих лиц, кроме главных героев (Гойя и Каэтана), появляются Муза творчества (образ персонифицирован в облике танцовщицы в белой пачке), Инквизитор, Маг-фокусник, Тень инквизитора, Тореро (друг Гойи – новый персонаж, отсутствующий в романе) [5]. Кроме того, в балете действуют ансамбли, обозначенные как «Восточный танец», «Краски», «Маски», «Китайские болванчики» и др. [6]. В сравнении с первоначальным либретто, во втором варианте отсутствуют образы королевской четы и герцога Алькудиа.

В этом варианте отражено не встречающееся в первоначальной версии соперничество между чувством художника к Каэтане и искусством живописца, его Музой, «напоминающей художнику, что главное в его жизни – творчество» [7]. К детерминирующим силам, разрушающим любовь героев и приводящим Каэтану к смерти, относятся Инквизиция и «Злой рок». Отчасти к этой группе персонажей примыкает и сама герцогиня Альба, «роковая женщина», по словам художника из текста романа. У Фейхтвангера Каэтана, заведомо зная свою судьбу, не страшится её, живет, наслаждаясь отмеренной ей жизнью (о роковой предопределённости свидетельствуют её пророческие сны). Всё же образ героини несколько облагорожен в балетной интерпретации: она пред-

стаёт здесь не как носительница рока, а скорее как жертва инфернальных сил. Более того, в 5 и 6 картинах балета она предстает как спасительница Гойи [8].

Изменениям подверглась и трактовка главного действующего лица романа. Фейхтвангер создаёт образ «личности цельной, многоликой, всё время раскрывающей перед окружающими новые грани своей одарённой натуры. Крестьянская природа, грубоватость, бережливость, трезвый взгляд на мир, тяга к простым прямым людям, – всё это создает цельность характера героя» [9, 50]. В либретто снято это акцентирование простонародного происхождения героя («Франчо из Фуэндетодоса»). Художник показан одухотворённым поэтом, воспевающим своё искусство и любовь. Музе творчества в этом варианте либретто уделяется ведущая роль в жизни художника – лишь она «сохраняет Гойю в этом мире» [10, 2].

В написанном А. И. Демченко третьем варианте либретто среди главных персонажей возникает новый образ – «палитра оживших красок» с картин живописца. В этом «либретто-сценарии», озаглавлены все музыкально-пластические номера, обозначения которых связаны со сценическим решением спектакля на сцене Саратовского академического театра оперы и балета (произведение было поставлено в 1997 г. [11]). Тщательно выписанные названия номеров (интермеццо, адажио, пассакалия и др.) дают возможность представить композицию произведения, а также особенности хореографических и музыкальных форм и жанров его. В целом же основные события, описанные во втором либретто, здесь сохранены.

Таким образом, судя по трём разным либретто, можно сказать, что в процессе работы над интерпретацией романа замысел балета постепенно изменялся, причём именно под воздействием его музыкального прочтения композитором. Этим и объясняется, казалось бы, парадоксальный факт, когда окончательный (на сегодняшний день) вариант либретто создавался уже после постановки произведения на театральной сцене балетмейстером-постановщиком В. Бутримовичем – соавтором А. Демченко по второй версии сюжета балета. Либретто как бы «подстраивалось» под ведение судьбы художника композитором, интерпретирующим роман Фейхтвангера в самом музыкальном тексте произведения.

Рискнём выдвинуть предположение, что неоднократный пересмотр либретто вызван отмеченной выше неисчерпаемой многомерностью романа.

В либретто хореографического спектакля, интерпретирующего литературный источник, содержание последнего обязательно предстаёт в сжатом, сокращённом облике, в силу особенностей балетного жанра. В произведение Е. В. Гохман не вошли многие персонажи произведения Фейхтвангера, а также описания обстановки в стране и в среде общения Гойи, сняты второстепенные сюжетные линии, связанные с взаимоотношениями при королевском дворе, в семье самого живописца, в жизни его друзей. Но следует ли из этого, что музыкально-сценическая версия романа обедняет литературный источник? Думается, для ответа на этот вопрос требуется выйти за пределы текста либретто и обратиться к другим составляющим балета, а именно к его драматур-

гии, сценографии, хореографии, актёрского прочтения и, конечно же, самой музыки.

Ведущие образные и драматургические планы произведения, его композиционные особенности

«Гойя и его окружение» – этот принцип реализован в романе посредством чередования монологических сцен (размышления художника в процессе работы над картинами) с описаниями фона событий и диалогами (сцены с Каэтаной, Музой, Тореро и другими участниками). Подобным образом выстроен и балет, действие которого сосредоточено вокруг главного действующего лица.

В каждом из номеров выражена одна из сфер жизни художника: Гойя в обществе (оно представлено двумя сферами – придворные и инквизиция), Гойя с Каэтаной, с Музой, с преследующими его видениями тёмных сил [12]. Тем самым, драматургический план балета, как и романа, сконцентрирован на центральном образе и при этом отличается множественностью драматургических линий, формирующихся вокруг главного героя.

Безусловно, ведущей, основной становится тема любви, линия развития взаимоотношений Гойи с герцогиней Каэтаной Альба [13]. В романе описаны их первые свидания на званых вечерах, в театре, в кабачке Малериныи, в мастерской художника, вспышки гнева и ссор, встречи в королевском дворце, в покоях Каэтаны в Андалусии, то есть представлена вся история любви от первой встречи на балу до смерти героини. В балете, как и в романе, этот драматургический план развёртывается последовательно: от экспозиции (встреча Гойи с Альбой на церемонном светском рауте – 1 картина), через этапы развития (свидание после корриды – 3 картина; во время шествия инквизиции – 4 картина, «Пассакалия»; в таверне – 5 картина, «Фанданго») до трагической развязки (смерть Каэтаны – 7 картина).

Эти номера имеют особую музыкально-хореографическую характеристику, пронизанную лирической интонационностью. Так, музыкальный тематизм Адажио (с-moll) из II действия содержит трепетные секундовые интонации (в исполнении флейты и струнных *pizzicato*), в сочетании с хроматическими ходами (смена тонической терции *es – e – es*). Особую кантиленность придаёт мелодии восходящее секвенционное движение в партии скрипок (по малым терциям в пределах уменьшённой квинты). При этом сопровождение, основанное на волнообразном движении виолончелей и арфы (на уменьшённую квинту, с приёмом исполнения *arco*), дополненное хроматическим скольжением флейты, придаёт мелодии трагедийный отсвет. Хореографическое решение Адажио основано на плавных движениях танцовщиков, высоких подержках, фуэтированных жестах, отвечающих пластическому облику лирического па-де-де.

Одна из ведущих тем в произведении Фейхтвангера, наряду с вечными темами любви-ненависти, жизни-смерти – это тема искусства как высшей силы, «всеобщего языка», по словам Гойи, знания, которым он одаривает людей.

В романе явно прослеживается мысль о духовной силе картин художника, потрясающей зрителей и меняющей судьбы людей, причастных к их созданию – Лусии Бермудес, Хосефы Тудо, Мануэля Годоя, Мигеля Бермудеса, Каэтаны Альба и др. [14]. Многие страницы романа посвящены описанию творческого процесса, поиску новых сюжетов, красок и оттенков, находкам художника в трактовке образов.

Тема искусства развивается на протяжении всего балета. Она персонифицирована в образах Музы, которая в спектакле играет роль спасительницы (1 и 2 картины и Эпилог), в «ожившей палитре красок» и полотнах художника, идущих параллельным сценическому действию планом. Картины Гойи – это как бы второе, художественное бытие живописца, не менее важное, чем события его реальной жизни. И в романе, и в спектакле, представляя отдельную сюжетную линию, творения художника живут как бы своей жизнью.

В романе есть множество фрагментов, описывающих творческий процесс создания картин – от вынашивания замысла до последнего штриха на холсте. В такие моменты Гойя, как бы отрываясь от реального существования, начинает жить и мыслить в мире образов, красок, цветов и оттенков. Искусство помогает ему справиться «со своими демонами».

Инфернальное начало в романе Фейхтвангера представлено в обликах Инквизиции и «дуэнде» – таинственного «злобного полуденного духа эль янтар или съеста» [15]. В балете эти роковые силы реализованы в образах Инквизиции во главе с Великим Инквизитором и «Злого рока», показанного вкраплениями ансамблей кошмарных видений, которые приводят в конце произведения к кульминации – смерти Каэтаны и апофеозу фатума, смерти (Пролог, а также картины с 3 по 7) [16]. Большую роль в обрисовке этой сферы играют символические знаки фигуры креста, выраженные на уровне как музыкально-пластического языка, так и сценографического решения. Тембровая окраска номеров, связанных с обрисовкой инфернальных сил, включает звучание ударных и низких духовых инструментов (бас-кларнет, фаготы, тромбоны, туба, контрабасы). Искажённый тембровый колорит сцены шабаша (6 картина) сопряжён со звучанием флейты пикколо, с жёсткими тембрами тарелок в сочетании с литаврами. В хореографическом решении ансамблей видений присутствуют крестообразные, диагональные фигуры, пластика «паука», будто захватывающего и парализующего своих жертв.

В обрисовке линии роковых сил используется звучание церковного католического хора *Confutatis* на латинском языке (в Пассакалии и Сцене аутодафе – 3 картина). Хоровая партия Пассакалии, как и основанный на расщеплении примы мелодический рисунок из № 16 [17], вбирает интонационные элементы фигуры креста. Комплекс этого звукосимвола встречается в обрисовке разных драматургических сфер и их представителей, подтверждая тем самым тотальное влияние роковых сил. Эта интонация озвучивает роковые события, становится лейтмотивом трагической любви Гойи, ею пронизана партитура балета.

Три главные образные сферы (Любовь, Искусство, Рок) представлены в балете неоднозначно, что опять-таки обусловлено чутким прочтением композитором сложного литературного источника. В романе эти линии связаны разными образно-смысловыми константами, сочетающимися нередко в одном персонаже. Так, образ Каэтаны включает светлое (вдохновительница, муза художника) и тёмное (женщина, несущая неприятности, болезни, даже смерть близким Гойи). Нередко художник, ощущая силу рока, идущую от Каэтаны, находит спасение в своей мастерской, в творческом процессе создания своих шедевров.

Между тем сам Гойя считал себя причастным к роковым силам и тем самым родственным по духу Каэтане, так как его искусство, имеющее пророческую силу, приносило, по наблюдениям художника, зло людям (многие из позирующих Гойе вскоре умирали, в частности, его жена, мать, Каэтана).

Рассмотрим эти взаимонапряжения неоднозначных образных планов в двух, чрезвычайно важных для драматургии балета параметрах. Первый из них – это диалектика отношений сфер любви и творчества, выраженная в последовательном чередовании дуэтных номеров Гойи с Каэтаной и с Музой, а другой – тотальная детерминированность всех проявлений человечности силами мрака, выраженная в основном в ансамблевых номерах.

Взаимоотношениям Гойи с Каэтаной, раскрывающимся в Адажио (в I действии), пронизанным страстью и некой роковой предопределённостью, противопоставляется последующее Па-де-де художника с Музой, отличающееся более спокойным характером, благодаря чему уравнивается общий драматургический рельеф. Кроме того, своеобразно преломляется тема любви в вокально-пластических номерах, связанных с линией творчества – в дуэтах Гойи с Музой. В то время как на сцене герои (Гойя и Муза) создают лиричный образ гармонии художника с творческим вдохновением, в музыкально-поэтическом тексте отражены чувства Гойи к Каэтане, что наглядно показано в четырёх интермеццо, имеющих сквозное развитие в балете. Анализ музыкального и поэтического текста этих номеров позволяет проследить драматургическую направленность от романтической одухотворённости, счастья до трагической развязки [18], которая обусловлена влиянием сил рока.

Музыкальный тематизм, связанный с линиями творчества и любви, также модифицируется в результате воздействия образов рока. Так, первое интермеццо («Дай мне руку» – *fis-moll*), воспевающее силу любви [19], по сравнению с последующими вокальными номерами имеет более светлое настроение. Мелодия его построена на секундовых интонациях, распетых восходящим и нисходящим движением в пределах квинты (в сопровождении гитары и арпеджио арфы). Порывистость, устремлённость и настойчивость в движении мелодической фразы сопряжена с пунктирным ритмом, чем создается некая трепетность в повествовании лирических чувств. В двух последующих интермеццо (второе «Цветет ли роза как прежде» – *e-moll* и третье «Не хочу её я видеть» – *es-moll*) привносится ощущение трагической предопределённости, создаваемое, во-первых, особым характером музыкального тематизма, во-

вторых, словами поэтического текста, повествующего о роковой смерти друга Гойи – Тореро, о страданиях художника, разочаровании его в любви. В вокальной партии этих номеров совмещаются повторы звуков (или секундовые цепочки) с восходящим поступенным движением в пределах сексты (романсная интонация). В последней песне («Ах, любовь» – e-moll), содержащей аллегорические образы смерти [20], мелодия не выходит за пределы секундовых интонаций, сообщающих музыкальной фразе настроение безысходности, передаёт чувство душевной боли от утраты любимых героем людей, жизни которых уносят роковые силы.

Тем самым сфера фатума представлена не только в качестве одного из ведущих образных планов произведения, но и «внедрена» в мир любви и творчества. Инфернальные образы в целом играют действенную роль в сценическом и музыкально-хореографическом решении балета, довлеют над остальными планами, влияют на их сценический облик.

Так, фрагменты романа, описывающие внезапно появляющихся в мастерской посыльных инквизиции, нарушающих одиночество творящего мастера, находят отражение в сопоставлении в балете поэтических сцен (дуэты Гойи с Музой и Каэтано) и врывающихся в них ансамблей инквизиции. Таким образом, происходят как бы напластования одних драматургических линий на другие, чем и создаётся большой эмоциональный накал, сжатая, но богатая событиями информативность спектакля.

Примером может служить па-де-де Гойи с Каэтано из первого действия, прерывающееся выходом ансамбля инквизиции и продолжающее развитие в последующем *Adagietto*. Вторжение инфернальных образов в любовный дуэт наглядно отражено в музыкальном тематизме этих номеров. В партиях арфы и виолончелей возникают секундовые «шептания», у скрипок – репетиции на одном звуке. Привлекаются особые тембры ударных (*Piatti* – метёлочками), в мелодию вкрапляются крестообразные хроматические фигуры (*des – c – des – d*) в исполнении кларнета и флейты. Построение этой мизансцены символически показывает могущественное влияние злых сил на судьбы влюбленных (Инквизитор, вышедший на сцену, разводит танцующую пару по разным сторонам сценической площадки).

Искусство, любовь и рок предстают в романе и балете как основные образные сферы. Наряду с ними, обозначены и второстепенные планы, которые можно назвать контекстовыми: это шествие осуждённых (3 картина), сцена в таверне (5 картина), а также сцены, изображающие картины корриды, связанные с образом Тореро (3 и 4 картины). Воспринимаемые как жанровые сценки, эти фрагменты, между тем, несут важную смысловую функцию, предугадывая или досказывая суть основной драмы: смерть друга и шествие жертв инквизиции как бы предсказывают трагические события в жизни Гойи.

Таким образом, разные драматургические линии вступают между собой в сложные взаимоотношения. При этом выстраивается полифония драматургических пластов, соприкасающихся, взаимодействующих друг с другом. Например, в Прологе совмещены линия творчества («Палитра»), образ Гойи, кошмарные

видения; в 4 картине – любовь героев, Муза, инквизиция. Развитие различных линий приводит к драматической кульминации в 6 и 7 картинах, где сценически показано наложение всех трёх ведущих драматургических планов.

Тесное взаимодействие образных линий определяет процесс их развития. Первый план, связанный с образами любви, экспонируется на высшей кульминационной точке в начале произведения, а затем (под влиянием сил рока) развивается как бы по нисходящей (смерть Каэтаны, страдания Гойи). Сфера искусства, соотносящаяся с образами любви и рока, развивается параллельно этим планам и при этом движется по нарастающей: искусство (спасение Гойи) выводит художника в план Вечного. Третий образ (всемогущий и вездесущий рок) в Прологе и Эпилоге предстаёт как сверхличная данность, он довлеет над героями и изменяет их судьбы. Тем самым, соотнесение рассмотренных драматургических планов можно графически представить двумя противоположно направленными векторами (образ искусства по восходящей, любви – по нисходящей), скрещивающихся в поле действия сил зла на личности главного героя.

При всех особенностях построения драматургии, динамической насыщенности сюжета, своеобразии в обрисовке сценических образов, существуют некие свойства, общие для всех составляющих драматургического процесса и позволяющие говорить об особых принципах поэтики как романа, так и балета. Это касается, прежде всего, трактовки главных героев, отличающейся некой амбивалентностью, неоднозначностью [21], что и находит преломление в особенностях драматургического процесса.

Главный персонаж – Гойя – практически не представлен в балете монологическими сценами. Так, описанные в романе его уединения в процессе создания картин или кошмарные видения, возникающие в глухом одиночестве, отражены в балете в сценах с участием других персонажей (в различных *pas-de-de* и *pas-d'action*). Кроме того, полифоническая структура драматургии, напластование разных образных сфер говорит о некой диалогичности, которая выражена во взаимодействии драматургических уровней на стыке чередования номеров.

Почему автор обращается к такому принципу повествования? По мнению М. М. Бахтина, для «открытия нового целостного аспекта человека (личности или “человека в человеке”) требуется особый подход к нему – диалогический» [22]. В сотворении художественного произведения при «авторской позиции вненаходимости сущность создаваемого образа основана на своеобразном сочетании: овнешнении внутреннего (“изнутри” – я для себя) и оживлении внешнего (“извне” – я для другого)» [23, 216]. Из этого следует, что автор в «полифоническом романе», раскрывая в человеке другое «я для себя» (то есть внутреннее, глубинное, скрытое), делает его образ бесконечным, незавершённым, не разрушая его при этом. Тем самым, преодолевается «объективность человека и монологическая односубъективность мира». В результате «монологическая модель сменяется диалогической». Благодаря этому принципу становится возможным раскрытие «многосистемного мира, где не одна, а

несколько точек отсчёта, где разные миры взаимосвязаны друг с другом в сложном полифоническом единстве» [1, 218].

Балет «Гойя» имеет именно такую полифоническую природу, выраженную на уровне всех составляющих произведения: его образных планов, драматургии и др. Диалогичность выступает также как «овеществление» мыслей, внутренней жизни художника. «Диалогическая выразительность» сказывается и в том, как проявляет себя герой: почти во всех сценах с его участием присутствует элемент полемики, несогласия, он как бы отражает себя в зеркале чужого сознания (герой всегда перед зеркалом).

У Фейхтвангера Гойя смело смотрит в зеркало в безумном припадке и видит там воплощённое визуально своё безумие – это всплеск образов бессознательного, от которых он не отказывается совсем, в борьбе с которыми он черпает новые силы. В балете художник становится, как и многие герои, зрителем своих офортов, в которых также присутствует доля безумия, он совершает ритуальные танцы в ансамблях видений и кошмаров, где порождённые его сознанием персонажи нередко помещают его в центр своего круга-хоровода (по типу ритуального танца жертвоприношения). Гойя ищет и находит себя в разных сферах: страстный любовник – и в то же время семьянин; свободный художник – и придворный живописец; демократично настроенный, прогрессивно мыслящий человек – и консерватор, придерживающийся старых патриархальных порядков, уважающий власть короля. Он с трепетом относится к Инквизиции и вместе с тем презирует и ненавидит её. В балете мы видим сплошную череду смен картин, образов, планов, в которых Гойя полностью разносторонне реализует себя.

Размышляя о поэтике романов Достоевского, Бахтин указывает на своеобразные диалогические модели: художественного мира (с его незавершенностью в плане сюжета, пространства и времени); макродиалога (между голосами, образами, планами романа); микродиалога (диалогические перебои в каждом слове, жесте) [22, 233]. Подобное мы видим и в рассматриваемом спектакле. Сложная структура пространственно-временных координат, некая недосказанность сюжета (подсказанная поэтикой романа), неоднозначные отношения между драматургическими сферами и их взаимодействие на уровне музыкально-пластического языка подтверждают то, что балет «Гойя» имеет как раз «полифоническую природу» с особой ролью диалогизма как принципа «монологического овеществления человека».

Пространственно-временные координаты балета

В романе сосуществуют, переплетаясь, исторический и художественный модусы времени. Фейхтвангера интересовала проблема сочетания исторического факта и художественного вымысла в литературном произведении, о чём сказано в его теоретическом труде «Дом Дездемоны» [9, 18], относящемся к позднему периоду творчества писателя. По словам Фейхтвангера, исторический роман создаётся на основе «исторического факта – скелета, на

который нанизан художественный вымысел», в нём на фоне эпохи, масс показывается жизнь незаурядного человека, личности, художника.

Временные модусы представлены в романе «Гойя» планами настоящего (чередование событий и происшествий), прошлого (воспоминания героев, описания исторических фактов и предшествующих событий жизни персонажей), будущего (роковые предчувствия Гойи), а также модусами мига (или остановки времени) и вечности.

В романе есть моменты, где время обретает облик подчеркнуто статического или стремительно разворачивающегося. Примером остановки реального времени и выхода в план вечного могут служить фрагменты описания счастливой совместной жизни влюбленных в Андалусии, где даже часы по причудливой прихоти бывшего хозяина были остановлены много лет назад. В момент возвращения в Мадрид познавшего счастье и расплатившегося за него сполна глухого Гойи сюжетное время, как бы компенсируя предыдущую статику, разворачивается стремительно, с описанием множества событий (посещение родного города, дома, матери, близкого друга). Прошрое, настоящее и будущее причудливо сочетаются в мыслях Гойи, в его предчувствиях и воспоминаниях.

Трактровка временного континуума балета также совмещает множество планов, подверженных модификациям: сжатия, расширения, остановка во времени и выходы в вечное. Тем самым выстраивается несколько временных форм:

1) сюжетное реальное время сценического действия, где разворачивается событийный ряд содержания либретто;

2) время прошлое, выраженное в воспоминаниях героев (мысли Гойи о Каэтане при написании её портрета, воспоминания о смерти Тореро);

3) модус будущего времени, связанный с образами детерминирующих сил (рок, инквизиция, видения), показан в предчувствиях, в роковой предопределённости судеб героев, о которой заявлено уже в Прологе балета; inferнальное начало является неким катализатором в полифоническом движении временных модусов в сценографии спектакля, то останавливая процессуальность реального времени (видения в 5 картине), то забегая вперёд, предсказывая героям смерть и несчастья (Пролог, 3 картина – шествие осужденных);

4) выход во вневременное пространство, в план Вечного связан с образом Музы и фатума; эти вечные символы, становясь спутниками жизни художника и вершителями его судьбы, существуют как в реальном, так и в ином временном измерении, в модусе Вечного.

Показательны в связи с этим обрамляющие балет схожие сцены (Пролог и Эпилог), непосредственно с фактами жизни Гойи не связанные. Экспонируемые в этих фрагментах спектакля образы роковых сил, Музы, Гойи находятся как бы вне времени и пространства, точнее, в плане мифоритуального. Воспоминания героев, их предчувствия, сопоставления разных временных модусов, показанные в сценографическом и музыкально-хореографическом решении спектакля, взаимодействуя полифонически, создают определённый темпоритмический рисунок драматургического рельефа произведения.

Художественное пространство романа Фейхтвангера представлено несколькими планами. Во-первых, существует реальное, настоящее пространство, в котором живут герои и где происходят все события. Во-вторых, возникают некие ирреальные пространственные планы (во снах, в зеркале, в воспалённом сознании Гойи), в которых действуют «призраки, духи и злые демоны», преследующие художника. Эти пространственные планы подвергаются трансформациям – сжатиям и расширениям. Так, реальное пространство, с одной стороны, расстилается от мастерской Гойи до поместий Каэтаны в Андалусии, где влюбленные проводят самые счастливые моменты жизни, и даже выходит за пределы Испании (в описаниях путешествий героев, а также внешнеполитических событий). С другой стороны, многомерность жизни симультанно «сжимается» до масштабов одного полотна художника.

Своеобразие пространственного континуума романа, так или иначе, отразилось в решении спектакля, пространство которого очерчено следующими уровнями:

- 1) традиционные сценические координаты – рампа сцены и занавес;
- 2) дополнительный уровень, выстроенный над сценой, где расположены фрески, отображающие образ «палитры красок» и где транслируется цветовая гамма, ассоциирующаяся с происходящим на сцене (лазурь – с Музой, красный – с роковой любовью художника, чёрный – с символом смерти) [23];
- 3) дополнительный уровень в глубине сцены, где, как череда живописных произведений, происходит движение разных цветов, создающих эффект движущейся, «живой» картины. В центральной части этого пространственного плана расположены либо чередующиеся картины (из серии офортов «Капричос»), либо картина ландшафтного плана (её появление связано с сюжетной фабулой – дворцовым церемониалом, придворными танцами);
- 4) «сцена в сцене», расположенная в центральной части сценического пространства: это дополнительное измерение пластично, оно модифицируется в подобие то трона (откуда выходит Великий инквизитор, демонстрируя свою мощь и силу), то зеркала (в котором, как в романе, оживают страшные видения), то большой картины – символа искусства; именно в этом измерении часто фиксируются выходы Инквизитора и размещается его символ – крест инквизиции (подобно видениям Гойи, «сцена в сцене» также имеет черты ирреального плана).

Все обозначенные уровни, находясь в полифоническом взаимодействии, отвечают насыщенности и напряженности повествования и модифицируют сценическое пространство драматургическими сдвигами, сменой мизансцен, наделяя его, с одной стороны, объёмностью, с другой – чертами многоуровневой плоскости (благодаря картинам-фрескам, орнаментам-декорациям).

Тем самым, пространственно-временной континуум балета представляет собой пластичную изменяемую структуру с полифоническим сочетанием разных модусов, что позволяет раскрыть грани объёмного многозначного романа, выводя сюжет в бытийственное и вневременное пространство, приближая к мифоритуальному. Обладая неким «единым сценографическим пульсом»,

«сценографическим хронотопом», полифонической природой, балет в целом отражает тенденции балетной сценографической драматургии конца XX века.

Особенности трактовки образа художника в романе и балете

Особый художественный облик Гойи – сложный и неоднозначный, данный как бы «в разломе, изломе», постоянно находящийся в пороговой ситуации выбора (между искусством и любовью, семьей и работой, свободой и зависимостью, демоническим и светлым), обретает черты некой недосказанности. Об особом качестве свойства «половинчатости» в человеке говорил А. Шнитке в связи с персонажами своих произведений – Пер Гюнтом и Фаустом. Подобные черты, по его мнению, присущи и персонажу Флавию из трилогии романов Фейхтвангера, посвященных этому историческому лицу, человеку «половинчатому, неокончательному, который вместил больше жизни, чем некоторые окончательные, очищенные. Это свойство роднит и Пер Гюнта с Фаустом» [24, 268]. В таких героях, «ключи не имеющих», заложен неохватываемый, неисчерпаемый материал, а количество интерпретаций сюжетов, связанных с ними, бесконечно. Становление творческого облика, душевные метания между яркой роковой страстью, семейным и государственным долгом, одиночеством и осознанием своей жизни, своих грехов и ошибок указывают на особый путь Гойи. Наказания судьбы (смерть близких), соблазны жизни (слава, страсть, богатство, признание при дворе), – всё это говорит о некоем последовательном «тяжком пути познания» и преодоления, поиска самого себя. Это как фазы инициации со своеобразными этапами перипетий героя и выходом на новый виток жизни.

Находясь в зрелом возрасте, будучи удачливым, признанным художником, Гойя вступает на путь кардинальных изменений, сопровождающихся душевными переживаниями, борьбой с внутренним «я», с множеством проблем. Его страстная любовь к Каэтане, преодоление роковых сил становятся испытаниями, приводят героя к трагическому осознанию мира, к потере близких, к глухоте и одиночеству. В романе эти перерождения приходятся на время путешествий к родным местам. В сценическом решении спектакля они символически отражены в потоке музыкально-пластических, поэтических (или хоровых) номеров, где образ Гойи, соприкасаясь с роковым и с возвышенным (Муза), проходит ряд стадий развития. Это сепаративная функция открепления личности от общества, стадия «нахождения на грани» [25, 137].

Познав сладострастие, смирившись в борьбе с роком, Гойя отправляется в далёкий путь поиска себя, приспособляясь к новой жизни. Подобно Эдипу, потерявшему зрение, Гойя, оглохнув, как бы заново познаёт себя, открывая новые грани внутреннего «я» и вселенной (лиминальная стадия, которая маркируется слепотой, странствиями и преодолением недуга). Гойя безропотно принимает удары судьбы, смиряется с роковой болезнью и находит силы для дальнейшей жизни, чему способствует сила искусства. Его жизнь – это бесконечные перерождения. Постаревший, измученный болезнями и горем, он продолжает свой «тяжкий путь», будто имея некий внутренний стержень, свет,

исходящий с небес и прорывающийся в душу ему – великому творцу (обретение самости, адаптация к новой жизни). В процессе индивидуации, итогом которой становится нахождение самости, герой становится «не только метафорой Эго, но и символом трансцендентной функции» [25, 149].

В балете эту роль выполняют роковое и возвышенное. Как и в романе, в финале балета изживается линия любви, как нечто преходящее – вечным и неизменным остаются творчество и фатум. В балете Е. Гохман, несмотря на сжатость и специфику хореографического жанра, во многом отразились особенности поэтики одноимённого романа Л. Фейхтвангера. Это касается трактовки образности, особенностей композиционного и драматургического строения, укладывающегося в рамки мифоритуальной логики. Тем не менее балет является не просто хореографической интерпретацией художественного текста, но активным авторским прочтением в условиях пластического жанра, чем обусловлены некоторые отличия от первоисточника. Так, в балете музыкально-сценографическими средствами подчеркнута характерная для финала романа черта, создающая некую незаконченность повествования. Последние фразы литературного текста гласят: «На этом заканчивается первый из двух романов о художнике Франсиско Гойе». Так как второго романа не существует, эти слова вносят загадочность и незавершенность в окончание произведения. Финал балета, несмотря на композиционную арку, вносящую внешне некую законченность (между Прологом и Эпилогом, где утверждается вечное бытие художника в кругу роковых сил и искусства), обладает между тем, по сравнению с романом, ещё большей таинственностью, незаконченностью. Герой, простирая руки к небу, лишившись всех близких и оставшись наедине с инфернальным и искусством, окруженный мрачными роковыми образами, будто сошедшими с его офортов, остаётся жить перед неизвестным будущим.

В балете своеобразно решена намеченная писателем тенденция подачи информации через описание живописных полотен и творческого процесса создания их художником. В сценографический ряд, как и в музыкальный язык, привносятся элементы других искусств. В сценографии используются не просто декорации, но и репродукции картин, что даёт мгновенную ориентировку на творчество главного героя, то есть зритель одновременно воспринимает как авторскую интерпретацию, так и «чистое искусство» художника. Переходя рубеж художественной интерпретации, внимание зрителя непосредственно проецируется на шедевры живописи, которые подчас могут донести до зрителя более точный внутренний, глубинный смысл воплощаемого.

Тем самым, оба этих аспекта (искусство Гойи как таковое и интерпретация романа средствами музыки, пластики, сценографии, поэзии) находятся в балете во взаимодействии и воздействуют на слушателя-зрителя одновременно. Балет Елены Гохман, синтетичный по своей природе, совмещающий разные виды искусств, имеющий особую драматургию и сценографически-музыкальный план, в целом отражает тенденции современного хореографического жанра. Особенности прочтения литературного первоисточника в пла-

стическом искусстве, многоплановость и многосложность всех составляющих спектакля обусловили специфику балета, в котором присутствуют романтические и экспрессионистские черты.

Балет «Гойя», воспевающий жизнь и творчество великого живописца, раскрывающий вечную тему личности человека незаурядного, художника, искусство которого обращено к людям, обретает тем самым мифологическую структуру, воспринимается как некая легенда, восходящая к Вечности.

Примечания

1. Возможно, этот роман включает также в себе черты драмы, предполагающей сценическую интерпретацию. Ведь Фейхтвангер известен не только как писатель-романист, но и как драматург, создавший такие пьесы, как «Вдова Капет» и др. В данном романе, как и в ранних пьесах, писатель использует поэтическую форму в отдельных фрагментах (в данном случае – в конце каждой главы).

2. Элементы пластики танца фламенко присутствуют в балете Гохман «Гойя» в хореографии Каэтаны и др.

3. Писатель, стремясь сохранить исторический и национальный колорит Испании конца 18 века, обогащает роман зарисовками испанских обычаев, одежды, живой толпы на площадях, на что указывает исследователь Н. Рачинская [9, 45].

4. Роман отличается также богатством художественной палитры, «сочетает черты романа и искусствоведческого исследования, что обогащает форму, позволяя по-новому раскрыть систему образов» [9, 79].

5. В сценическом воплощении с этим героем в спектакль привносится тема испанской корриды, его трагическая смерть будет пророчествовать дальнейшую судьбу Каэтаны, которую неминуемо ждёт смерть.

6. Мизансцены, где участвует группа детей (с заклинателем змей и в сцене игры в корриду), обретают функцию жанровых сценок.

7. Е. В. Гохман. Балет «Гойя»: Программка спектакля. Краткое содержание балета. 1 картина I действия.

8. Особенности литературной трактовки образа Каэтаны подчёркнуты сценически в балете. Здесь она представлена также как «роковая», но любящая женщина, связанная с символом рока, но имеющая некие связи с образом искусства, музыки.

9. Рачинская Н. Л. Фейхтвангер. М., 1965.

10. Бутримович В., Демченко А. Театральная программа к спектаклю Е. Гохман «Гойя».

11. По словам автора, в этом либретто использованы отдельные моменты постановки балета на сцене Саратовского театра оперы и балета имени Чернышевского.

12. Тема «Художник и общество» – одна из ведущих в творчестве Фейхтвангера. Примерами могут служить не только «Гойя», но и роман «Безобразная герцогиня» [7, 52].

13. По мнению Н. Рачинской, «Любовь – один из героев романов Фейхтвангера – определяет судьбы исторических и вымышленных персонажей» [9, 38].

14. Как считает Н. Рачинская, писатель отразил в образе Гойи «личность цельную, многоликую, открывающую перед окружающими всё новые грани своей одаренной натуры» [9, 35].

15. По мнению самого Гойи, эти видения пророчествовали ему о страшных событиях в будущем; действительно, в последующем его ждут болезни, смерти близких – дочери, жены, матери, друга и возлюбленной.

16. В романе рок, видения предстают как неотъемлемая часть жизни художника, как негатив, пробуждающий чувство борьбы, сопротивления. По словам самого Гойи, он не хотел навсегда избавляться от кошмаров, так как в преодолении страха перед ними видел особую значимость своей жизни, искусства, любви.

17. При нумерации сцен мы придерживались партитуры балета, так как из множества вариантов либретто номера сцен в них не всегда совпадали.

18. Поэтические окончания романа реализуются в балете в вокально-хореографических номерах (на стихи Ф. Гарсиа Лорки в исполнении тенорового голоса, иногда – с участием хора), которые имеют композиционную роль: благодаря этому приёму структура балета обретает стройность, некую логичность и завершённость.

19. Начальные слова песни: «Как болят мои раны, сквозь какие туманы иду за тобой, любовь; любовь, соловьиное пенье, острый нож и забвенье, погоди, стой».

20. Слова песни гласят: «Ах, любовь, ты исчезла навеки, ... одна – кровью, другая – слезами льются реки твои».

21. К примеру, Каэтана совмещает роковое и светлое, общество раскалывается на придворное и церковное.

22. Бахтин М. Собрание сочинений в 7 томах, том 5. М., 1996.

23. Не случайно поэтому автор балета выделяет их в отдельную драматургическую линию. Кроме того, на примере череды картин, свидетельствующих о развитии и изменении творческого процесса Гойи, как и в романе, так и в балете (сценически) показана смена мировоззрения художника, поиск новых красок, художественных приемов, а главное – тематики произведений. Соответственно этим изменениям перерождается и сам герой – из обычного услужливого придворного художника он превращается в свободолюбивого, правдивого критика современности, противопоставив себя аристократическому обществу.

24. Ивашкин А. Беседы с Альфредом Шнитке. М., 1994.

25. Кэмпбелл Дж. Тысячеликий герой. Пер. с англ. М. АСТ-REFL-book, Ваклер, 1997.

Елена Гохман – Постскрипtum

Понятие *Постмодерн* из самых многоречивых. Какие только его истолкования не встретишь в современной исследовательской литературе! Не вступая в дискуссию с авторами этих всевозможных истолкований, предлагается исходить из этимологии данного новообразования, а также из того факта, что повсеместное хождение оно получило в последние десятилетия.

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

Противоречие заключается в том, что в сравнении с предыдущим состоянием искусства подразумевается кардинальное изменение критериев и форм. На самом же деле, внимательный анализ тенденций, заявивших о себе на рубеже XXI столетия, показывает, что в целом всё остаётся в системе эстетических координат эпохи, которая открыла своё летоисчисление в начале XX века и продолжает свою эволюцию поныне.

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

Осознавая всю условность понятия *Постмодерн*, всё же примем его для удобства обозначения исторического этапа, который хронологически можно обозначить как *рубеж XXI столетия* – в известной мере подобно тому, как исходя из существенных различий художественного процесса первой половины XIX века и его второй половины, мы всё чаще вводим дифференцирующие термины *Романтизм* и *Постромантизм*.

И, как представляется, то, что происходило в творчестве Елены Гохман в её движении от второй половины прошлого столетия к текущему ныне историческому этапу, очень типично и показательно. Каковы же наиболее важные векторы образно-стилевой метаморфозы, возникшей на выходе в пространство Постмодерна? Определим их путём сопоставления того, что было свойственно

творчеству Елены Гохман в 1960–1980-е, с тем, что обнаружилось с начала 1990-х годов, по мере необходимости используя отдельные соображения, высказанные в предыдущих главах.

Принципиально важный из этих векторов состоял в отходе от подчёркнуто субъективно-личностного мировосприятия. Действительно, в её музыке предыдущих десятилетий внимание было преимущественно устремлено к глубоко индивидуальному, неповторимому в человеческой натуре. Фиксировались тончайшие градации эмоциональных движений, чутко прослеживались малейшие колебания внутреннего состояния.

Отсюда – по-особому живая, трепетная звуковая ткань с прихотливо-гибкой нюансировкой всех её параметров и нередко изысканность интонационно-динамического рисунка, что, в частности, сказалось в претворении на современный манер черт мадригальности (не случайно одно из самых показательных её сочинений получило название «*Испанские мадригалы*»).

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

На грани 1990-х годов отчётливо наметился переход от обострённо-субъективного восприятия внутреннего и внешнего мира к более объективной, сбалансированно-выверенной оценке жизненных процессов. Тяготение к сдержанности и уравновешенности образного строя ставило эмоциональную сферу под контроль, выдвигая заслон всему, что «слишком».

В необходимой мере сохраняя такое драгоценное свойство своего дарования, как проникновенность лирического высказывания, композитор постепенно преодолевала излишне субъективное и акцентированно личностное, стремясь к выражению общезначимого.

В данном отношении по-своему симптоматичным был сдвиг жанровых предпочтений от преимущественно камерных опусов к монументальным полотнам и в первую очередь к композициям ораториального плана. Во всей своей отчётливости контуры Постмодерна впервые обозначились в балете-оратории «Гойя» (1996).

Вновь вернёмся к недавнему прошлому. Субъективно-личностные пристрастия 1960–1980-х годов не раз подводили героя музыки Елены Гохман к трагическим выводам и констатациям. Состояния потерянности, разуверенности, рефлексирующие монологи, наполненные жгучей ностальгией, напряжённейшее биение мысли, стремящейся пробиться к истине и снедаемой мучительными, неотвязными вопросами, которые так и остаются без ответа, густой сумрак, окутывающий завершающие разделы целого ряда произведений – таковы некоторые из преломлений трагического жизнеощущения.

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

Переломным для творчества Елены Гохман стал вокальный цикл «Благовещение», который появился как раз на грани десятилетий, в 1990 году, и намечал пути преодоления психологического дискомфорта и мрака жизни. Так начинался процесс избывания дисгармонии и трагизма, содержавших в себе потенцию жизнеотрицания, которая вытеснялась позицией отчётливого жизнеутверждения.

Но, заметим – жизнеутверждения вне каких-либо утопий: реальное бытие воссоздаётся во всём его противоречивом многообразии, с присущим ему светом и тенью. Однако, не игнорируя сложностей жизни и её зияющих бездн, так умножившихся на современном этапе, всеми силами утверждается вера в неё.

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

* * *

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

Теперь, опять-таки начиная с вокального цикла «Благовещение» и отзываясь на настоятельные запросы изменившегося времени, в её творчестве всё более существенное место занимают духовные мотивы. Самой значимой вехой кардинального разворота в плоскость христианского мирочувствия явилась для творчества Елены Гохман оратория «*Ave Maria*» с жанровым обозначением *Библейские фрески*. Так уж совпало, что она была написана в 2000 году, то есть ровно два тысячелетия спустя со времени Рождества Христова.

А наиболее «ортодоксальным» из её произведений подобного рода стала третья по счёту оратория нового века – духовные песнопения «И дам ему звезду утреннюю...» для мужского хора и камерного оркестра. Эти *духовные*

песнопения целиком покоятся на эстетике и звуковых формулах русского православия, напрямую сближаясь с его 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.

Ещё одно примечательное свидетельство перемен, происходивших на выходе в историческое измерение рубежа XXI века, внешне носит скорее композиционно-драматургический характер. Дело в том, что в предыдущие десятилетия Елена Гохман испытывала пристрастие к резко выраженным, порой взаимоисключающим контрастам.

С 1990-х годов наблюдается смена композиционных приоритетов: от резко выраженных контрастов к их взаимодополняющему сопряжению, от многообразной и разноречивой пестроты жизненного потока к достаточно-му единству и цельности картины мира, предстающего в прочных и органичных взаимосвязях.

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

И последний штрих, со всей очевидностью показывающий на материале творчества Елены Гохман различия между рассматриваемыми художественно-историческими этапами. Речь идёт об эстетических категориях высшего порядка. То, что отмечалось в отношении её музыки 1960–1980-х годов, с полным основанием может быть отнесено к сфере «юрисдикции» романтизма (разумеется, в его современной версии), и это было отмечено активнейшей акцентуацией субъективно-личностного начала и опорой на принцип антитез.

Целый «букет» романтических проявлений произрастал под эгидой художественного радикализма в его всевозможных ипостасях:

- то мог быть фронтальный разворот к «экстремальным» техникам авангарда (серийность, алеаторика, пуантилизм, сонорика, коллаж, приёмы хэппенинга и т.п.);
- мог быть экспансионизм современной цивилизации как эры мощных индустриальных энергий, олицетворяемых работой разного рода механизмов, движением скоростных локомотивов и машин (например, в «Интраде» из концерта для оркестра «Импровизации»);
- мог быть пафос инакомыслия, резко выраженной оппозиции к тогдашнему идеологическому режиму (вокально-симфоническая фреска «Баррикады»);
- радикализм мог заявить о себе даже в сфере комического – через острое чувство типажа, через сильнейшую буффонно-характеристическую утрировку, через пародирование жанров с соответствующей гипертрофией интонационно-тембровой выразительности, через привнесение элементов абсурдистской эстетики (опера «Мошенники поневоле»).

На завершающем витке художественной эволюции многое из «левых» устремлений отошло для Елены Гохман в прошлое, что касается прежде всего этики максимализма со свойственными ему крайностями и претензиями на исключительность.

Надо признать, что её творчество рубежа XXI столетия не обнаруживает звуковых изощрений и той «сверхэкслюзивности», которой нередко отмечены поиски сегодняшнего авангарда, однако думается, что эти поиски отнюдь не являются магистралью искусства последних двух десятилетий.

В данном отношении очень показательным является последнее из крупных произведений Елены Гохман – **Партита для двух виолончелей и камерного оркестра** (2009), дающая богатейший материал для осмысления художественной практики Постмодерна.

Эта десятичастная композиция, суммирующая «номенклатуру» сюитных жанров разных времён и народов (Прелюдия, Пavana, Скерцо, Пастораль, Гавот, Пассакалья, Тарантелла, Жига, Ариетта, Постлюдия), в высшей степени концентрированно выразила устремление к тому эстетико-стилевому модусу, который лучше всего обозначить понятием *классичность*.

В самом общем плане за этим понятием стоит с особой очевидностью заявившая о себе приверженность композитора духу и принципам музыкальной классики. Однако сразу же необходима оговорка: в опоре на критерии основных пластов классики прошлого выдвигается подлинно современная классика.

В содержательном аспекте ей соответствуют мудрая сдержанность и уравновешенность жизненных проявлений, их сбалансированность и то свойство, которое находит себя в формуле *единство многообразия и многообразие единства*.

Исходящие от этой музыки душевная просветлённость, чувство внутреннего покоя и ощущение удовлетворённости сущим подводят к мысли: жизнь как таковая – несомненно, высшее благо, и следует довериться одному из умов времён Просвещения, который утверждал, что независимо от всех язв и противоречий земного существования мы живём в лучшем из миров.

* * *

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

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

При всём многообразии используемых средств выразительности к середине 1970-х годов сложился стержень её художественного «я» с собственной, хорошо узнаваемой интонацией. С наибольшей явственностью эта интонация предстаёт в сфере мелодики, всегда у неё очень рельефной, легко запоминающейся.

Природа отпустила ей редкий по нынешним временам, богатейший дар мелодизма чрезвычайно щедро, даже с избытком. Дар этот своё высшее выражение получил в многочисленных образцах великолепной кантилены с присущей ей красотой, исключительной пластичностью и столь необъятной протяжённостью, что преодолевается условность понятия *бесконечная мелодия*.

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

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

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

Ещё одно важное качество индивидуального стиля Е. Гохман связано с её нетерпимостью ко всякого рода «кабинетному искусству» и с её стремлением писать «живую музыку». Вот почему она чуждалась всего хоть маломальски формализованного, проходного, отрешаясь от «общих слов» и каких-

либо рамплиссажей. Отсюда же глубокая прочувствованность и лиризм художественного высказывания. Лиризм, понимаемый в самом широком смысле слова:

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

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

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

Достоинства лучшего из сделанного этим композитором несомненны. В родном городе она пользуется завидным признанием. Об этом знаменательно свидетельствовали события двадцатилетней давности, когда отмечалось 70-летие Елены Владимировны.

Саратовское радио проводило передачу о композиторе в прямом эфире, и на оператора, как он выразился, обрушился настоящий шквал звонков, а очень многие так и не смогли сказать свои добрые слова в адрес юбиляра. Газета «Панорама» писала тогда: *«Нам чрезвычайно повезло – в Саратове живёт и творит выдающийся композитор»*.

В телеграмме министра культуры Саратовской области Михаила Брызгалова значилось: *«Мы глубоко ценим Вас, как одного из самых ярких и крупных представителей саратовской композиторской школы, которую Вы прославили на всю Россию»*.

Пианист Сергей Вартанов в своём «частном» поздравлении писал: *«Великие творцы музыки – композиторы – самые яркие звёзды на небосклоне музыкального искусства. Вы – самая прекрасная из звёзд нашего саратовского музыкального небосвода»*.

Юбилейный вечер Елены Владимировны, проходивший в рамках композиторского фестиваля «Большая Волга», вылился в подлинный триумф её творчества.

Внешне признание её заслуг было отмечено такими регалиями, как профессор Саратовской консерватории, заслуженный деятель искусств России, лауреат Государственной премии. Отрадно, что ей не приходилось писать

«в стол»: почти все её произведения исполнялись не только в Саратове, но и в других городах, на самых ответственных творческих форумах в Москве, а также за рубежом.

Отрадно и то, что она вошла в число немногих женщин-композиторов, поднявшихся к большим высотам искусства (имеются в виду Гражина Бацевич в Польше, Галина Уствольская и София Губайдулина в нашей стране).

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

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

В заключение этой книги хотелось бы напомнить тот факт, что Саратов находится на правобережье Волги, а напротив, на левом берегу, расположился город Энгельс Саратовской области. И каждый из этих двух городов дал во второй половине XX столетия выдающихся композиторов: Энгельс – Альфреда Шнитке, Саратов – Елену Гохман.

**Елена Гохман: служение музыке и родному городу.
Диалоги с Александром Ивановичем Демченко**

Данный материал – дань памяти выдающемуся композитору Саратова Елене Владимировне Гохман. В беседе с Александром Ивановичем Демченко, который близко знал Е.В. Гохман, раскрывается ряд важнейших этапов становления и движения творческого пути композитора, связанного с родным городом и музыкальным вузом – Саратовской государственной консерваторией имени Л. В. Собинова.

Ирина Сергеева (далее – И.С.): Александр Иванович, наша беседа проходит в стенах Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова, одного из старейших музыкальных вузов России, в помещении недавно созданного музея. К 100-летию консерватории вышла в свет Ваша большая монография, целиком посвященная истории нашего вуза⁸. Скажите, что означает консерватория лично для Вас и для региона в целом, какие смыслы мы должны ощущать, говоря об этом уникальном музыкальном учреждении.

Александр Демченко (далее – А.Д.): Саратовская консерватория – это для всех нас, живущих в Саратове, всегда большое событие, явление огромной значимости. И я могу говорить об этом с полным основанием не потому, что хорошо знаю, чем живут и как живут другие музыкальные вузы нашей страны. В них, по разным обстоятельствам, я провел немало времени, начиная с Московской и Петербургской консерватории (в свое время это была Ленинградская консерватория). Многое связывает меня с ними. Затем были частые выезды в другие города, которые располагают консерваториями: Нижний Новгород, Ростов-на-Дону, Новосибирск, Астрахань и другие.

Наша консерватория имеет полное основание для того, чтобы гордиться тем, что мы обычно формулируем так: «третья в России и первая в провинции». Действительно, Саратовская консерватория была создана третьей после Московской и Петербургской консерваторий, и уже только после Саратовской консерватории в тогдашней Российской империи стали открываться некоторые другие, редкие тогда музыкальные вузы – например, Киевская консерватория. И только после Великой Отечественной войны появились такие значимые консерватории, как, предположим, в Нижнем Новгороде или в Ростове-на-Дону. И мы, конечно, гордимся тем, что открыли для России этот ряд выс-

⁸ Демченко А.И. Саратовская консерватория (1912–2012). Саратов, Издательство Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова. 2012. 288 с.

ших музыкальных учреждений за пределами столиц – северной и первопрестольной.

Наша гордость начинается с того, что то здание, которым мы располагаем и которое, в определенном смысле, стало визитной карточкой Саратова – совершенно уникальное архитектурное сооружение, и это сооружение уникально. Подобным по красоте зданием, в принципе, не располагает никакой другой российский художественный вуз. Я подчеркиваю – художественный. Я не говорю сейчас об обычных вузах, университетах – там есть свои плюсы и минусы, но здание художественного вуза, по определению, должно не просто являться капитальным сооружением, но и по своему облику predisposed к искусству – чтобы, находясь в нем, эта принадлежность воочию ощущалась. И вот в этом отношении готика нашей консерватории – это очень сильный художественный знак.

Но самое главное, конечно же, то, что находится внутри этого здания. Необыкновенная аура. И эту ауру с 1912 года, с года открытия Саратовской консерватории, определяют очень крупные имена музыкантов всевозможных профессий. Я мог бы перечислять очень и очень долго этих выдающихся людей, мне довелось много писать об этом, в том числе и в своей монографии. Но сейчас, когда мы говорим о тех, кто уже ушли из этих стен, и о которых мы помним, мне хотелось бы остановиться на том, что мы с полным основанием можем называть авангардом музыкального искусства.

И.С.: С какими именами для Вас связан этот саратовский музыкальный авангард, кто из композиторов, на Ваш взгляд, определил неповторимый облик саратовской школы.

А.Д.: Представить себе музыку просто так, как некое существующее явление, невозможно без композиторов. Потому что именно композиторы и есть создатели того самого фонда, благодаря которому существует в дальнейшем все музыкальное искусство. Иначе говоря, музыка и композитор – две вещи, связанные самым прямым образом, и именно от композиторов зависит очень многое в том, как будет жить музыка, что будут играть музыканты-исполнители, что будут слушать в наших концертных залах или, скажем, в оперных театрах. И вот в этом отношении, из недалекой истории, у нас была примечательная плеяда композиторов. Это – Борис Андреевич Сосновцев, Михаил Николаевич Симанский, Олег Аркадьевич Моралёв и Арнольд Арнольдович Бренинг. Начиная с 1960-х годов и до конца, по крайней мере, прошлого, ушедшего уже, XX столетия, это был определяющий, передовой фланг нашей консерваторской музыкальной культуры.

К этому я должен присоединить еще одно очень для нас важное имя, не просто важное, но для тех, кто знал этого композитора, имя в некотором роде поистине святое. Это Елена Владимировна Гохман. И вот здесь хотелось бы сделать маленькое сопоставление вот какого рода. Четыре композитора, которых я назвал – Сосновцев, Симанский, Моралев, Бренинг, – все они приехали в Саратов из других городов. Из Куйбышева (так тогда называли Самару), Горького (теперь это вновь Нижний Новгород), Свердловска (нынешний Ека-

теринбург), Казани... А Елена Владимировна – коренная саратовская жительница, и всегда была к нашему городу привязана крепчайшими узами. Единственные пять лет, которые она провела вне Саратова, были годы обучения в Московской консерватории, и произошло это только потому, что в нашей консерватории тогда, в 1950-е годы, не было композиторского отделения.

И.С.: Елена Владимировна Гохман. Имя, звучащее не совсем обычно для российского слуха... С какими корням и этнокультурными традициями была связана история семьи Елены Владимировны?

А.Д.: Когда я впервые услышал эту фамилию, мне она показалась несколько необычной по сравнению с более привычным вариантом, который мы знаем, когда слово пишется через букву «ф» (Гофман – большое, известное имя: есть немецкий писатель Э. Т. А. Гофман, польский пианист И. Гофман). А тут – Гохман. Вспоминая свои ощущения, могу сказать, что мне всегда немного резала слух эта самая буква «х». Потом, значительно позднее, я выяснил, что разница в именах «Гофман» и «Гохман» довольно любопытная. «Гофман» в переводе с немецкого – это низкий, дворовый человек, а «Гохман» – высокий человек. Вот такая удивительная разница! Продолжая интересоваться превращениями фамилии и в дальнейшем, когда я писал о жизни и творчестве Елены Владимировны, неизбежным стал вопрос о её корнях и происхождении.

Говоря об этнокультурных истоках, можно утверждать, что это был как бы конгломерат четырех кровей. Главная кровь, конечно же, русская, потому что ее мама, Нина Николаевна Быстрова, происходила из священнического рода; и его представители, священники, были расселены по разным саратовским весям и городам – то была целая когорта священнослужителей. И вот как раз от своей мамы Елена Владимировна впитала это духовное наследие – то, что на последнем витке ее творчества очень активно заявит о себе, в частности в оратории «И дам ему звезду утреннюю», написанной на православные тексты. По линии отца то был набор трех кровей – еврейской, немецкой и итальянской. Я, помнится, имел дело с дядей Елены Владимировны по фамилии Скалигеров. Это как раз то, что шло от итальянской крови, и они, Скалигеровы, очень гордились тем, что прослеживали свою фамилию, ни мало ни много, от рода Данте Алигьери. Только фамилия Алигьери в русском варианте получила такую метаморфозу – Скалигеров, Скалигеровы. И вот, эти четыре крови, четыре ментальности, оказались замешаны в природе, в натуре Елены Владимировны.

И.С.: Александр Иванович, Вы хорошо знали Елену Владимировну. Расскажите, каким она была человеком в так называемой «обычной» жизни, хотелось ли ей, будучи студенткой и молодым специалистом, выстраивать известную карьерную траекторию «провинция – столица»?

А.Д.: Елена Владимировна была очень привязана к своему городу, Саратову, она была очень домашним человеком по своей сути. Сам факт выезда в Москву был тогда для неё настоящей драмой. Однако с детских лет она знала, что будет только композитором и более никем, поэтому такую «посадку» в

столицу вынуждена была совершить. В Московской консерватории она занималась у замечательных педагогов. Конечно же, очень многое она получила и от своего недолгого московского бытия, но самое главное впитала профессионализм и этой московской композиторской школы – той самой, которую мы связываем с именами Чайковского, Танеева, Рахманинова.

Судьба Елены Владимировны Гохман очень показательна с точки зрения того, как, человек, неустанно продвигаясь по избранному пути, может добиться исключительных успехов. Дело в том, что Елена Владимировна была поразительно скромным человеком: никогда, нигде, ни в чем она не проявляла того, чтобы сказать о себе «у меня есть дар Божий» или «и я кое- что могу». Нет, во всем была ее невероятная скромность. Кроме того (а я хорошо знал Елену Владимировну), в ее словах никогда не сквозило ни малейшего оттенка пренебрежения к тому, что делали другие или хотя бы мало-мальского выпячивания того, что делает она. И даже самые свои большие художественные свершения она всегда старалась как бы принижать: «да ну, что ты говоришь», «зачем такие эпитеты», «мне кажется, моя музыка на это не тянет». И тому подобные фразы...

И.С.: Как складывалась судьба Елены Владимировны после возвращения из Москвы? С кем ей довелось работать на первых этапах профессионального пути?

А.Д.: Возвращаясь к первым годам жизни Елены Владимировны Гохман в Саратовской консерватории, после Москвы, следуют назвать имя Бориса Андреевича Сосновцева. Именно он приглашает на педагогическую работу выпускницу Московской консерватории сразу же по окончании учебы, в 1962 году. Для Бориса Андреевича, который и сам был выпускником МГК имени П. И. Чайковского, и всегда очень ценил московскую *alma mater*, особенно если ее выпускница – композитор, которых так не доставало тогда в Саратове! Ведь не было еще той плеяды; только потом, позднее, появились те, кого я называл – Симанский, Моралев, Бренинг. И вот когда сформировалась это мощное композиторское ядро, Елена Владимировна была в полном смысле Золушкой. Вспоминаются слова из «Песни о тревожной молодости» Пахмутовой (конец 1950-х годов): «Готовься к великой цели, а слава тебя найдет». Вот именно так, ни о какой славе не помышляя, Елена Владимировна делала то, что ей было отпущено Божьим даром, поднимаясь все выше и выше, по ступенькам своего композиторского «Я».

Итак, в начале пути она оказалась среди комбинации мэтров (Сосновцев, Симанский, Моралев, Бренинг). Все они были старше ее и уже были маститыми композиторами, значительными музыкальными фигурами, многократно бывали в Москве, их там очень хорошо знали и высоко ценили. Елена Владимировна, с ее скромными притязаниями, точнее, с отсутствием каких-либо притязаний, время от времени показывала мастерам свои партитуры, отчитывалась перед Союзом композиторов, выступала перед нашей саратовской аудиторией. И всё это проходило почти незаметно. Говорили, да, одаренный человек, да, талантливый композитор, ну и слава Богу. Я вспоминаю эти ее

первые выходы на публику. Звучали, предположим, Скрипичная и Альтиная сонаты, звучало Фортепианное трио (понятно, написанное для фортепиано, скрипки и виолончели). Конечно, аплодировали и одобряли, но не находили ничего особенного. Интересно, но не более того. Таково было общее впечатление.

И.С.: С какого произведения, на Ваш взгляд, началось «прислушивание» к музыке молодого композитора, какие ранние опусы Вы могли бы отметить?

А.Д.: Это случилось в 1972 году, и мне уже довелось быть свидетелем этого. По исходной своей профессии я начинал вхождение в музыку как дирижер-хоровик. И когда Елена Владимировна задумала написать пять хоров на стихи Александра Блока, она советовалась со мной, как с хоровиком. Мы анализировали движение голосов в ее партитуре, добивались лучшего звучания. Итак, в 1972 году происходит исполнение этого произведения. И вот тут уши наших слушателей весьма насторожились – показалось, прозвучало что-то очень свежее. Быть может, ничего особенно великого, но всё же. Эта музыка, кстати, звучит и до сих пор. И, думаю, она всегда будет звучать; наш Театр хоровой музыки часто исполняет эти «Пять хоров на стихи Блока». И с того момента многие уже стали приглядываться: да кто же это такая Елена Гохман?

И.С.: В 1975 году Елена Владимировна создает камерную ораторию на стихи Федерико Гарсиа Лорки «Испанские мадригалы». Вы тогда уже были хорошо знакомы с ней?

А.Д.: Через три года после первого успеха, в 1975 году Елена Владимировна написала камерную ораторию на стихи Федерико Гарсиа Лорки «Испанские мадригалы». Я в этом тоже участвовал, потому что там опять-таки был задействован хор; кроме того, к этому времени наши творческие контакты с Еленой Владимировной были уже очень плотными; она очень много общалась, совещалась со мной.

И.С.: Возможно, это происходило еще и потому, что Вы имели непосредственное отношение к композиции?

А.Д.: Да, в свое время я закончил два курса консерватории по композиции, но позднее оставил это дело, ушел в литературу, а потом соединил слово с музыкой, став музыковедом. Возможно, та моя композиторская «закваска» была хорошим подспорьем в работе, я нередко консультировал Елену Владимировну.

И.С.: Как создавалась эта музыка, как шла работа над партитурой? И почему именно Гарсиа Лорка попал в центр внимания композитора?

У Елены Владимировны был маленький томик, где было всего несколько стихов Гарсиа Лорки. Она меня попросила: «Как достать ещё?». Я привожу ее в Саратовскую областную библиотеку и заказываю несколько разных изданий, в том числе журнальные публикации: Лорка в русских переводах тогда ещё не был представлен «томом» или «томами». Из переводов Елене Владимировне особенно нравились переводы Гелескула. И вот при мне началось настоящее, я бы так выразился, «неистовство». Какого рода? Я открываю какие-то страницы сборника или журнала, она тоже смотрит, тут же хватается бу-

магу (нотной с собой не было), линует эту обыкновенную бумагу и тут же набрасывает темы! Это был, конечно, в некотором роде звездный час. Час откровения. Когда музыка выплескивалась из ее существа просто каким-то невероятным фонтаном.

Тут, конечно, определённую роль играло и то, что Елена Владимировна потом пронесла до конца жизни. Это трагическая судьба самого поэта, Федерико Гарсиа Лорки, талантливейшего человека, которого без суда и следствия возле какой-то придорожной ямы расстреляли франкистские палачи. Самое ужасно состояло в том, что они знали, что это был Гарсиа Лорка. Человек, который уже с 1920-х годов был знаменем испанской поэзии. И на Елену Владимировну произвел огромное впечатление сам этот случай, вопиющая несправедливость, что человека можно вот так, безнаказанно, просто взять и лишить жизни. Не случайно центральным номером в «Испанских мадригалах» стал трагический, острейший по экспрессии номер под названием «Испанская жан-дармерия».

И.С.: Расскажите о премьере «Испанских мадригалов». Где состоялось это событие, как был воспринят этот опус на саратовской земле?

А.Д.: Премьера состоялась в 1975 году, на пленуме Саратовской композиторской организации, в Большом зале Саратовской консерватории, как известно, это один из лучших концертных залов страны. Вспоминаются слова выдающейся польской клавесинистки Ванды Ландовской, которая открыла для мира клавесин как таковой. Она пять раз приезжала в Саратов в начале XX века и на страницах французского журнала писала: «Там у них, в Саратове, такой концертный зал, которого нет в Париже». И вот в этом великолепном зале как раз и состоялась премьера сочинения Елены Владимировны Гохман «Испанские мадригалы».

Оно очень крупное по масштабу, звучит около полутора часов. И это было настоящее потрясение для всех, кто находился тогда в зале. Я уже упоминал имя Олега Аркадьевича Мора лева – так вот, после того как музыка отзвучала, и мы выходили из зала, он произнес со слезами на глазах: «Какая живая музыка!» От него, от Олега Аркадьевича, это была высшая похвала. Как известно, он недолго любил то, что иногда называют «кабинетной музыкой», имея в виду то, что при ее написании автор что-то рассчитывает, мудрит, а душу по-настоящему не вкладывает. Здесь же, в «Испанских мадригалах», было вложено столько души, что это произвело колоссальный, самый настоящий взрыв у слушателей, и с этого времени Елена Владимировна становится, бесспорно, очень почитаемым автором. И мы ждали от нее следующих откровений.

И.С.: Как мы видим, «Испанские мадригалы» – произведение, во многом предопределившее вектор дальнейших творческих исканий композитора. На первый план выходит именно вокальная музыка, связанная с лучшими страницами отечественной поэзии. Вы неоднократно пишете о том, что в XX столетии развитие вокальной отечественной музыки значительно уступает инструментальной. Как складывалось развитие этой ипостаси творче-

ства Елены Владимировны, каков был резонанс – в профессиональной и общественной среде?

А.Д.: Да, следующие откровения композитора, в последующие годы были связаны прежде всего с вокальной музыкой. Елена Владимировна создала подряд несколько выдающихся вокальных циклов.

Действительно, вокальная музыка в XX столетии отошла далеко на задний план по сравнению с инструментальными жанрами. И времена, предположим, Глинки, Чайковского, Рахманинова, с их великолепной романской культурой, навсегда ушли, оставив след в нашей памяти. В XX веке было только два композитора, которые писали настоящую вокальную музыку: это Георгий Свиридов и Валерий Гаврилин. К ним, с некоторыми оговорками, мы можем присоединить и Дмитрия Шостаковича, у него есть несколько совершенно замечательных вокальных вещей. И эта скудость того, что делалось в XX веке по части вокальной музыки, становится все более очевидной. Говорю только о России – на Западе дело в этом отношении обстоит и того хуже. Елена Владимировна оказалась именно в кругу только что названных имён: Свиридов, Гаврилин, что означало высший пилотаж современной вокальной музыки.

Особо значимым в этой связи был цикл Елены Владимировны под названием «Бессонница» на стихи Марины Цветаевой. Марины Цветаева после Пушкина, Блока, Гарсиа Лорки была, наверное, самым большим притяжением для композитора. В своем предыдущем вокальном цикле под названием «Лирическая тетрадь» Елена Владимировна использовала стихи русских поэтесс, начиная с Анны Ахматовой, и завершался он написанным на стихи Марины Цветаевой. «Бессонница» же стала циклом только на тексты Цветаевой.

В этот период (1987–1988 годы) в личной жизни Елены Владимировны произошли события, которые наложили сильный драматический оттенок на ее судьбу: смерть матери и другие моменты, вызвавшие сильнейшие переживания. Всё это как-то срослось с болевым нервом стихов Марины Цветаевой и высекло огонь такой силы, что получилось произведение, которое, вне всяких сомнений, можно оценивать только по высшей мере, как безусловно гениальное. Справедливым было и то, что через полтора года после премьеры композитор была удостоена за этот цикл Государственной премии России, которую вручал ей Борис Николаевич Ельцин. Разумеется, это было большим событием для всех нас, потому что никто и никогда из наших местных композиторов такой высокой награды не получал.

С этого времени Елена Владимировна для всех становится безусловным лидером – и это притом, что жили и здравствовали, и много замечательного делали названные выше другие композиторы, работавшие в нашей консерватории. Так, из Золушки она поднялась на высшую ступень композиторского мастерства местного, регионального масштаба, а ее лучшие произведения, включая «Испанские мадригалы» и «Бессонницу», стали исполняться постоянно.

Через два года появился еще один великолепный вокальный цикл – «Благовещение», на стихи Марины Цветаевой и других русских поэтов. Это было еще одним высочайшим достижением, и всем нам стало понятно, что живущая с нами рядом Елена Владимировна Гохман – высшее звено в жизни композиторской организации Саратова, и что она уже завоевала себе место на российском и даже мировом горизонте.

И.С.: Вокальная линия органично связана с произведениями для музыкального театра. С чего началось творческое соприкосновение с музыкой для сцены? Каковы были первые оперные замыслы Е.В. Гохман?

А.Д.: В конце 1980-х годов Елена Владимировна написала две оперы на сюжеты своего самого любимого писателя – этим писателем был Антон Павлович Чехов. Вспоминаю, что в ее квартире висел уникальный портрет Чехова. Представьте себе: сделан он по фотографии, и вся вязь вот этих штрихов тушью, которыми был нарисован этот портрет, – всё это составляло подряд движение пяти рассказов Чехова. То есть все эти пять рассказов – в волосах, в бороде, в костюме – можно было прочесть. Я однажды начинал это дело, но запутался – лабиринт какой-то особый. К Чехову Елена Владимировна питала невероятную слабость. Она считала Чехова эталоном русского интеллигента, глубоко почитала его и питала к нему огромную человеческую любовь. Позже она напишет на чеховские тексты ораторию «Сумерки».

Итак, в конце 1980-х Елена Владимировна написала две одноактные оперы (мне довелось быть либреттистом, а затем постановщиком этих опер), мы обозначили этот диптих так: «И слезы, и смех», то есть слегка трансформировали расхожее «и смех, и слезы». Это потому, что первой частью диптиха были «Цветы запоздалые» с подзаголовком опера-элегия, а второй – «Мошеники поневоле», опера-юмореска. Предполагалось, что эти две оперы должны идти в один вечер, составляя контрастную дилогию. Ее постановка на Саратовском телевидении стала событием и потому, что это было впервые в истории регионального телевидения.

И.С.: После оперных постановок открылся путь на балетные подмостки. Елена Владимировна экспериментирует с новым жанром: балет-оратория. Александр Иванович, расскажите, как складывался замысел этого балета, Вы ведь тоже принимали участие в его создании?...

А.Д.: Да, «Гойя» Елены Гохман – это балет-оратория. Потому что там самым активным образом задействованы солисты и хор, использованы тексты из «Реквиема» и латинской мессы, а также несколько стихотворений ее любимого Гарсиа Лорки (это четыре интермеццо для тенора, перемежающие сценическое действие). По своей смысловой сути произведение нацелено на проблему «личность и власть», «художник и власть». И раскрывается она на материале удивительной музыки. Один из примеров этого удивительного состоит в том, что обычно в классических балетах создается одно па-де-де. Это ближе к концу, такой кульминационный пункт, где герои, он и она, соединяются, и это великолепное любовное адажио претворяется в музыке и хорео-

графической пластике. А у Елены Владимировны в «Гойе» таких па-де-де – пять! Во всех Гойя танцует с Каэтаной (Каэтана – это герцогиня Альба, его возлюбленная), и эти пять па-де-де призваны передать всевозможные градации их взаимоотношений.

Идея создания балета «Гойя» принадлежит Анатолию Дементьеву, который тогда был главным хореографом в нашем театре. К сожалению, ко времени реализации своей идеи этот замечательный человек вошел в конфликт с руководством и уехал в Краснодар. Уверен, что он мог бы превосходно поставить задуманное. Но, возвращаясь к исходной фазе, когда Дементьев предложил в качестве сюжета судьбу Гойи, Елена Владимировна отшатнулась: «Гойя? Какой может быть балет? И как вообще можно это представить?» Но потом мы спокойно всё обсудили, и она стала привыкать.

Сам я к тому времени был уже очень увлечен Фейхтвангером и его романом о Гойе (позднее написал монографию о его творчестве), поэтому всеми силами убеждал (мы коротко общались): «Лена, Лион Фейхтвангер, это же...!». Да, кстати, несколько раньше по этому роману на экраны вышел фильм с Донатасом Банионисом, который произвёл на нас большое впечатление. Так что «почва» складывалась. В конце концов, Елена Владимировна все же решилась воплотить эту идею. К слову, в интервью, уже после постановки, она говорила: «Все-таки балет – это дело мужчин. И вообще заниматься композицией – это мужское дело. Как я попала на эту стезю? Как я осмелилась там что-то делать?». Высказывание опять-таки из разряда невероятной скромности. Ведь ее балет удался на славу!

И.С.: Александр Иванович, часть удачи этого балета принадлежит и Вам: вы автор либретто, много сцен было создано вами вместе с Еленой Владимировной...

А.Д.: Вспоминаю один из вечеров. Точнее сказать, день, или еще точнее – целый день, который ушел на это. Однажды Елена Владимировна оказалась в растерянности: «Я вот написала, смотри сколько музыки! Вот эту сцену, ты говорил, вот эту сцену, вот это, вот это. Смотри, тут часа, наверное, на три музыки. Но как из этого слепить целое?». И я говорю: «Лена, давай поступим так. Отведём этому с утра сколько бы ни понадобилось – ты сядешь за рояль, будешь играть, а я буду слушать и думать». Именно так у нас и произошло: она играла, я себе помечал, что за чем идет и с чем стыкуется. Взвешивал, сортировал, распределял. И под вечер, уже поздно, имел полную картину, как из этой великолепной музыки выстроить полную канву нового балетного сценария. Когда я уходил от Елены Владимировны, внутренне произнес то, что однажды сказал о себе Александр Блок, когда он написал поэму «Двенадцать». Он тогда единственный раз позволил себе высшую самооценку: «Сегодня я гений!». И я себе позволил в тот вечер такое хвастовство, потому что, действительно, получилось все замечательно.

И.С.: Какова судьба этого балета? Он продолжает ставиться?

А.Д.: Балет «Гойя» был поставлен и имел большой успех. Через пять лет он был снят с репертуара только по одной причине – там задействован огром-

ный состав. Мало того, что на сцене должен быть полный балетный состав, большой миманс, но там еще есть и детские сцены (требовалось подключить балет хореографического училища). Кроме того, как уже говорилось, введены солисты и хор, и хор тоже должен выходить на сцену и принимать участие в действии. Получилась довольно громоздкая конструкция, при всем своем великолепии. Вопрос усложнялся тем, что в нашем оперном театре к концу 1990-х годов заметно ослаб состав хореографической труппы. Надеюсь, что к очередному юбилею Елены Владимировны мы обязательно договоримся с театром о том, чтобы вернуть балет «Гойя» на сцену. Будет ли это новая редакция, или все вернем по старым эскизам, сказать пока сложно. Но постановка была очень хорошей. Монументальное и прекрасное сооружение.

И.С.: Притяжение вокальной музыки оставалось одним из важнейших для Елены Владимировны. После вокальных циклов, опер, балета-оратории, настало время крупных ораториальных сочинений...

А.Д.: В конце 1990-х в творчестве Елены Владимировны произошел кардинальный поворот. Она уже вошла в стадию окончательной человеческой и творческой зрелости и пишет подряд три оратории. Первая из них появилась в 2000-м году как раз к годовщине двух тысячелетий христианства – «Ave Maria». Это тоже ее любимый образ. Примечательное здесь начинается с того, что мы хорошо знаем «Ave Maria» как вокальную миниатюру – к примеру, великолепные создания Шуберта или Гуно, написавшего своё произведение по канве *C-dur'ной* прелюдии Баха. Но чтобы появилось огромное, на полтора часа ораториальное действо – подобного в истории музыки еще не было. Полагаю, что здесь Елена Владимировна создала некий мировой прецедент. Кое в чем я помогал ей: всевозможными латинскими текстами, их группировкой, построением драматургии. Но, в принципе, это была ее уже совершенно самостоятельная работа.

После этого она создает ораторию «Сумерки», где опирается, как уже упоминалось, на чеховские тексты и обращается, наверное, к самой острой нынешней проблеме – проблеме выживания человечества. Здесь речь идет не просто об экологии в привычном понимании; затрагивается, скорее, проблема экологии души, которая начала обнаруживать себя на витке 2000-х годов, и для России, как и для всего мира, это оказалось злободневной проблемой. Елена Владимировна раскрыла ее, завершив свое музыкальное повествование великолепно выраженным образом надежды: ораторию заканчивает гимн во имя жизни, утверждающий ту непреложную истину, что жизнь – это чудо из чудес.

Затем появилось последнее ораториальное полотно Е. В. Гохман – «И дам ему звезду утреннюю». Примечателен тот факт, что в это время большой художественной активностью отличался недавно созданный перед этим Архиерейский хор, который возглавил Александр Занорин. Елена Владимировна была потрясена, когда услышала свойственное этому коллективу звучание мужских голосов. Как мы с вами знаем, в нашей церкви изначально женское пение не допускалось. И вот, именно для этого хора с симфоническим

оркестром, она создала свою последнюю ораториальную, сугубо православную музыку, и когда я ее слушаю, всегда вспоминаю маму композитора, Нину Николаевну Быстрову, из священнического рода, которая так многое заложила в ее душе.

И.С. Завершая беседу о творчестве выдающегося композитора, хотелось бы вспомнить о композиторе, чье имя также вошло в мировую историю современной музыки. Два имени, прославивших Саратовский край и Поволжье в целом, запечатлены в Вашей книге...

А.Д.: В 2010 году, создав еще несколько замечательных произведений, Елена Владимировна ушла из жизни. Мы стараемся всеми силами поддерживать нить ее творчества. Сам я делаю все, что только возможно. Передо мной лежат разного рода издания. Вот пятая по счету книга, которая вышла в Москве к 80-тилетию со дня рождения Елены Владимировны. Она родилась в 1935 году. В 2015 году в Германии удалось выпустить книгу на русском и на немецком языке под названием «Аве Елена»⁹, и понятно, какой смысл здесь вложен в первое слово. А совсем недавно опубликовал диптих под названием «Два гения с берегов Волги»¹⁰. Под этим, основным названием помещены две строки: «Альфред Шнитке» и «Елена Гохман».

Да, мы с полным основанием гордимся тем, что наша волжская земля подарила миру двух гениев. Подобно тому, как у Елены Владимировны Гохман присутствуют четыре крови (русская, немецкая, итальянская, еврейская), так и у Альфреда Гарриевича Шнитке мы отмечаем сложный симбиоз еврейской и немецкой крови (12 лет его детства прошли на противоположном от Саратова берегу, в Энгельсе). Примечательно, что этот композитор, как он сам говорил, не имея ни капли русской крови, был, безусловно, стопроцентно русским композитором. И мы, конечно, должны быть благодарны судьбе, что наши два города, лежащие на разных берегах великой реки, Саратов и Энгельс, породили два таких могучих явления – Альфреда Шнитке и Елену Гохман.

⁹ Демченко А.И. Аве Елена. Композитор с берегов Волги. Saarbrücken, Lambert Academic Publishing, 2017. 120 с.

¹⁰ Демченко А.И. Два гения с берегов Волги. Альфред Шнитке. Елена Гохман: монография. Саратов, Издательство Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова, 2017. 372 с.

Всероссийский детско-юношеский конкурс композиторов имени Е.В.Гохман: прошлое и настоящее

Весной 2025 года в Саратове проходил V Всероссийский детско-юношеский композиторский конкурс имени Е. В. Гохман, приуроченный к 90-летию со дня её рождения. Его история началась весной 2017 года с городского конкурса юных композиторов «Звучащие нотки», название которого отражало специфику детских композиторских соревнований, когда совсем юный ребёнок ещё только начинал играть на музыкальном инструменте, но уже слышал самые разные звуковые краски и переосмысливал их в процессе исполнения и сочинения.

Первый конкурс был организован кафедрой теории музыки и композиции Саратовской консерватории. В нём приняли участие учащиеся из Саратова и Энгельса. Были представлены такие учебные заведения, как Детская музыкальная школа для одарённых детей при Саратовской консерватории, Детская музыкальная школа духовых и ударных инструментов имени А. Д. Селянина, Детская музыкальная школа № 2 и Детская музыкальная школа № 3 г. Саратова, Музыкально-эстетический лицей имени А. Г. Шнитке и Детская школа искусств № 3 г. Энгельса.

Второй конкурс «Звучащие нотки» состоялся ровно через два года — весной 2019. Его организатором по-прежнему выступала кафедра теории музыки и композиции Саратовской консерватории. Расширилась география: теперь участники представляли не только Саратовскую область, но и другие регионы России. Среди них: Москва, Астраханская, Калининградская, Пензенская и Самарская области, Ямало-Ненецкий автономный округ.

В 2021 году по инициативе профессора, доктора искусствоведения Александра Ивановича Демченко конкурсу было присвоено имя Елены Владимировны Гохман — выдающегося саратовского композитора, Лауреата Государственной премии, профессора, посвятившего большую часть жизни педагогической работе на кафедре теории музыки и композиции. Организатором выступила не только кафедра теории музыки и композиции Саратовской консерватории, но и Автономная некоммерческая профессиональная образовательная организация «Школа-студия современного искусства» (ныне — Автономная некоммерческая организация по развитию культуры и креативных индустрий «Центр творчества и науки “Искусство сегодня”»), на сайте которой появилась страница конкурса: <https://искусствосегодня.рф/конкурсгохман>. С этого момента он приобрёл Всероссийский статус, и в нём стали принимать участие не только учащиеся музыкальных школ, но и студенты музыкальных

колледжей. География стала ещё шире: появились участники из Санкт-Петербурга, Кировской, Новосибирской, Ростовской, Тамбовской, Тверской, Ярославской областей, Республики Башкортостан и Республики Татарстан. Также были участники из стран ближнего зарубежья — Республики Молдовы и Украины.

В 2023 состоялся IV Всероссийский детско-юношеский композиторский конкурс имени Е. В. Гохман. Он проводился совместно с Саратовской региональной творческой композиторской организацией Союза композиторов России. Конкурс оказался хорошей стартовой площадкой для многих начинающих композиторов. Некоторые из них продолжили музыкальное образование по различным специальностям. В числе победителей разных лет — Анна Калихман, Павел Мироедов, Дарина Архипова, Михаил Сафронов, которые в настоящее время обучаются в Саратовской консерватории, Ильдар Самирханов, который сегодня учится в Российской академии музыки имени Гнесиных, и Анна Фролова, продолжающая обучение в Саратовском областном колледже искусств.

Председателями жюри в разные годы были педагоги Саратовской консерватории: профессор, доктор искусствоведения, заведующая кафедрой теории музыки и композиции, член Правления Саратовской региональной творческой композиторской организации Союза композиторов России Лилия Алексеевна Вишневская, профессор, доктор искусствоведения Татьяна Викторовна Карташова, профессор, член Союза композиторов России Владимир Станиславович Мишле, член Правления Саратовской региональной творческой композиторской организации (с 2023 по 2024 гг. — председатель) Михаил Вячеславович Мясников.

В составе жюри в разные годы работали композиторы, которые преподают на кафедре теории музыки и композиции (профессор, доктор искусствоведения, заместитель председателя Союза композиторов России Сергей Павлович Полозов и доцент, кандидат искусствоведения Иван Александрович Субботин), музыковеды (профессор, доктор искусствоведения Ольга Ивановна Кулапина и профессор, кандидат искусствоведения, член Союза композиторов России Наталия Владимировна Иванова).

Также к работе жюри привлекались композиторы, члены Союза композиторов России, преподаватели Саратовского областного колледжа искусств (Заслуженный деятель искусств РФ Юрий Владимирович Массин, Игорь Николаевич Дороднов, Анна Николаевна Колдаева) и композиторы из других городов России (Заслуженный деятель Всероссийского музыкального общества, член Правления Ростовской организации Союза композиторов России, директор Международного фестиваля молодых композиторов «Одна восьмая» Вячеслав Анатольевич Ноздрачев и кандидат искусствоведения, член Союза композиторов России, член Союза московских композиторов Григорий Сергеевич Зайцев).

Жюри пятого конкурса, состоявшегося в 2025 году, возглавил доцент, кандидат искусствоведения, председатель Саратовской региональной творче-

ской композиторской организации Союза композиторов России, директор Центра творчества и науки «Искусство сегодня» Владимир Валерьевич Орлов. В составе жюри были композиторы — педагоги кафедры теории музыки и композиции Саратовской консерватории: С. П. Полозов, В. С. Мишле, И. А. Субботин.

В конкурсе приняли участие 38 начинающих композиторов из музыкальных школ и колледжей Москвы, Санкт-Петербурга, Саратова, Калининграда, Ростова-на-Дону, Владикавказа, Ярославля, Казани, Кирова, Ставрополя, Старого Оскола, Самары, Туруханска, Энгельса. Гран-при было присуждено Марине Романовой — студентке Калининградского областного музыкального колледжа имени С. В. Рахманинова (преподаватель — И. А. Алиева).

Впервые к организаторам конкурса присоединился Региональный центр выявления, поддержки и развития способностей и талантов детей и молодёжи на территории Саратовской области «Галактика-64», что дало возможность поощрить всех лауреатов и дипломантов из Саратовской области занесением в региональный информационный реестр о лицах, проявивших выдающиеся способности. Это позволило им в приоритетном порядке принять участие в смене по направлению «Композиция», которая проходила с 6 по 14 декабря в центре «Галактика-64». Участниками смены стали победители, многие из которых уже неоднократно в разные годы становились лауреатами и дипломантами этого конкурса: Варвара Коса, Даниил Пугачев (г. Энгельс), Мария Логинова, Асмик Тонакян (г. Саратов), Дарья Зимина (с. Воскресенское). В течение 9 дней они интенсивно занимались композицией под руководством наставников из консерватории, а также изучали углубленный курс музыкально-теоретических дисциплин. Итогом смены стало их участие в заключительном концерте, на котором они исполнили произведения собственного сочинения, созданные за время обучения в центре «Галактика-64».

Следующий Всероссийский Детско-юношеский конкурс имени Е. В. Гохман состоится весной 2027 года, когда конкурсу исполнится ровно 10 лет.

Елене Гохман – всегда¹¹



Демченко Александр Иванович – доктор искусствоведения, профессор Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова, Саратовского государственного университета имени Н.Г.Чернышевского и Тамбовского музыкально-педагогического института имени С.В.Рахманинова, главный научный сотрудник и руководитель организованного им Международного Центра комплексных художественных исследований, действительный член (академик)

Российской и Европейской академий естествознания, действительный член (академик) Академии общественных и фундаментальных наук имени М.В.Ломоносова (председатель отделения "История и теория искусства"), заслуженный деятель искусств России, заслуженный деятель науки и образования, почётный деятель Союза композиторов России, почётный гражданин Саратова, почётный гражданин Саратовской области. Главный редактор журналов "Манускрипт" и "Rap-Art", член редакционной коллегии ряда других российских и зарубежных журналов. Лауреат множества научных конкурсов и ряда премий, в том числе лауреат премии имени Д.Д.Шостаковича и Международной премии имени Николая Рёриха.

Автор более 2.100 научных публикаций и свыше 340 книжных изданий, в том числе опубликованных в московских издательствах "Наука", "Высшая школа", "Музыка", "Композитор", "Кнорус", "Русайнс", "Юрайт". Последние три десятилетия самым активным образом разрабатывает новое научное направление – всеобщее искусствоведение, которое базируется на интегративном изучении всех видов художественного творчества. В настоящее время, помимо большой серии книг и статей всевозможной тематики, осуществляет два фундаментальных проекта: "Вселенная слова, цвета, звука" в 12 томах и "Художественная энциклопедия" в 3 томах. Его творческой деятельности посвящено около 350 публикаций.

А.И. Демченко

ИЗ КОГОРТЫ КЛАССИКОВ
ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКИ XX ВЕКА

К 90-летию Елены Гохман



Название, вынесенное в заголовок обзора, отсылает к известным посвящениям, открывающим балеты Родиона Щедрина: «Майе Плисецкой, неизменно» («Анна Каренина»), «Майе Плисецкой, всегда» («Чайка»), «Майе Плисецкой, вечно» («Дама с собачкой»). Характерный «повышающийся» градус преданности и поклонения вспомнился в связи с недавно вышедшей монографией «Из когорты классиков отечественной музыки XX века. К 90-летию Елены Гохман» А. И. Демченко – доктора искусствоведения, заслуженного деятеля искусств России, профессора, главного научного сотрудника Центра комплексных художественных исследований Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова.

Представляемое издание – далеко не первое в ряду работ исследователя о творчестве выдающегося саратовского композитора. «У времени в плену:

¹¹ Рецензия на монографию А.И. Демченко «Из когорты классиков отечественной музыки XX века. К 90-летию Елены Гохман» (Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2025).

О музыке Елены Гохман» (1991), «Избранные страницы творчества Елены Гохман» (2010), «Con tempo. Композитор Елена Гохман» (2016), «Два гения с берегов Волги. Альфред Шнитке. Елена Гохман» (2017) – вот далеко не полный перечень таких публикаций. Некоторые из них можно найти на сайте, посвящённом наследию Елены Владимировны – <https://gohman-ev.ru>.

Как следует из аннотации, книга Демченко «призвана дать достаточно полный обзор творческих исканий и достижений» мастера. Эта задача, думается, решена в полной мере. Труд, выпущенный по случаю юбилея Е. В. Гохман, целостно воссоздаёт её профессиональный облик. Многогранный портрет композитора складывается из переплетения нескольких «драматургических» линий. Одна из них определяется задачей проследить творческую эволюцию, а потому заметно опирается на хронологический принцип развёртывания. Другая инициирована потребностью осмыслить достижения музыканта в контексте художественных течений второй половины XX века. Третья, реализованная, скорее, пунктирно, связана с личностным аспектом – здесь ценна биографическая информация, свидетельства А. И. Демченко как очевидца и соратника.

Рассмотрим несколько подробнее детали исследования. «Эволюционная» часть монографии рисует подробную картину творческого пути композитора. Здесь проявляется характерный музыковедческий «рефлекс» автора – выявить этапы, отметить ключевые точки профессионального роста, параллельно определив важнейшие стилевые опоры. «Эволюционный» аспект хоть и рассредоточен на протяжении всей работы, тем не менее, позволяет увидеть, насколько непростым был путь творческих поисков композитора. Ранние опыты – например, тема Вариаций для скрипки, виолончели и фортепиано («Из детских воспоминаний»), написанных значительно позже, – указывают на «художественный генотип» Гохман – венский классицизм, традиция М.И. Глинки. Однако дальнейший обзор показывает, что мастер прошла и этап обретения себя в диалоге с крупными композиторскими стилями (Д.Д. Шостакович, Б. Барток, А. Онеггер), и период авангардных экспериментов.

Вокальный цикл «К Родине» на стихи Назыма Хикмета (1959) обозначен как «точка отсчёта» творчества. Сочинения последующего десятилетия – вокальный цикл «Разлука приносит покой» на стихи Рабиндраната Тагора (1961), Фортепианный концерт (1962), Фортепианное трио (1967), Скрипичная (1969) и Альтиновая (1971) сонаты – годы «жизненного поиска». Первым сочинением с определившейся спецификой Демченко считает «Пять хоров на стихи Александра Блока» (1972). В них воплотились качества, которые станут узнаваемой приметой письма Гохман – просветлённая меланхолия, проникновенный лиризм. «Законченную зрелость» композитора знаменуют «Испанские мадригалы» на стихи Ф.Г. Лорки (1975) – пожалуй, одно из самых известных произведений композитора.

Характеризуя сочинения, отмеченные качествами сложившегося индивидуального стиля, автор монографии, не отказываясь в полной мере от хронологического принципа изложения, расставляет иные акценты. В фокусе внимания

оказываются художественные тенденции, получившие своеобразную интерпретацию в музыке Гохман. Реакцией на актуальность гражданской тематики видится вокально-симфоническая фреска «Баррикады» (1977), вербальной основой которой стал монтаж кратких фрагментов из различных стихотворений русских пролетарских поэтов – А. Богданова, А. Гмырёва, Л. Коробова, А. Коца, Ф. Шкулёва, В. Маяковского. Выбор «нелирической» темы определил и стилевой сдвиг – «укрупнённые мелодические линии, полные мужества и силы, натиск решительных ритмов, открыто плакатный штрих».

«Пик авангардных исканий» приходится на концерт для симфонического оркестра «Импровизации» (1978). В этом сочинении композитор прибегает к актуальным техникам второй половины XX столетия – серийности, сонорике, пуантилизму, алеаторике, полистилистике, элементам хэппенинга. Вместе с тем новейшие принципы письма получают индивидуальное прочтение. Серийность наполняется «выпуклым интонационным рельефом и тоникальностью», алеаторика управляется «чётко организованным тематическим контуром». Концерт воплощает и такой важный для эпохи принцип, как «театр тембров», или инструментальный театр. В этом сочинении кристаллизуется и смысловая триада, очевидно, очень органичная мышлению Гохман: «драма – лирика – юмор». Последняя составляющая, а именно – смеховая культура, буффонное начало, очевидно, была совсем не чужда мастеру. Об этом свидетельствуют Квintет-буфф для медных духовых инструментов (1981), а также одноактная камерная опера-юмореска «Мошенники поневоле» (1984).

Следующим стилевым поворотом Демченко называет сближение с «третьим направлением», считая самым крупным опытом в этой области одноактную камерную оперу «Цветы запоздалые» (1979) по мотивам одноименной повести А.П. Чехова. Нередкое для «третьего направления» склонение к неоромантизму проявилось и в ряде других работ Гохман: «Последние строфы» для тенора и фортепиано (1983) на стихи Ф. Тютчева отмечены «шумановским» внутренним надломом; вокальный цикл для сопрано и фортепиано «Бессонница» (1988) на стихи М. Цветаевой стал трагедийной кульминацией в творчестве композитора.

Гохман откликнулась и на яркое увлечение последней трети XX столетия – игру с разными стилями. Контрастирование разных принципов письма входит в её мышление как органичная, имманентно присущая составляющая, что проявляется в «Сонатине-парафразе» для фортепиано и ударных (1985), где полистилевая установка зафиксирована в заголовках частей: I. Бетховен, II. Моцарт, III. Гайдн и Россини.

Автор монографии осмысливает творчество саратовского мастера и в контексте Постмодерна, посвящая этому явлению значительную часть работы. Постмодерн Гохман – «преодоление всего излишне субъективного и акцентированно личностного, отказ от романтической исключительности и экстремальности (и соответственно – от радикальных крайностей), переход к более объективному, выверенному, общезначимому восприятию жизненных процессов, тяготение к большей уравновешенности образного строя с избытанием

трагизма, дисгармонии». С этим же принципом исследователь связывает и стилевой плюрализм, характерный для масштабных опусов.

Постмодернистский след видится в своеобразной диаде, во многом управляющей крупными замыслами 1990 годов: «трагедийность и её преодоление». Изживание тёмной стороны мировосприятия реализуется через устремление к духовным мотивам. Этот поворот обозначен циклом для сопрано и фортепиано «Благовещение» (1990) на стихи русских поэтов начала XX века. Последующие крупные сочинения, связанные со словом, подтверждают значимость этого смыслового плана: Библейские фрески для солистов, хора и оркестра «Ave Maria» (2000), Вокально-симфонические медитации для солистов, хора и оркестра «Сумерки» (2003), Духовные песнопения для мужского хора и камерного оркестра «И дам ему звезду утреннюю...» (2005).

Одним из лейтмотивов книги звучит проблема поиска и обнаружения «своего» способа высказывания, содержания, жанра. Немаловажной интенцией становится и потребность найти формулу индивидуальности Гохман. Она высвечивается в совмещении ряда установок, среди них – камерность, лирика, тяготение к жанрам с поэтическим словом, а также увлечённость определённым кругом образов. К последним принадлежит «испанская тема», неоднократно реализованная композитором в разных опусах. Среди значительных сочинений, воплотивших это специфическое, но так характерное для русской школы проявление ориентальности, в монографии рассматриваются уже упоминавшиеся «Испанские мадригалы», Вокально-симфоническая баллада для хора, струнных и ударных «Гренада» (1981) на стихи М. Светлова, и, конечно же, балет «Гойя» (1996).

Увлечение Испанией видится автору книги и в заметном внимании к гитаре, в гитарных ассоциациях, реализованных фактурными и тембровыми средствами в звучании других инструментов. Рельефность иберийских ассоциаций, к примеру, в «Испанских мадригалах» Демченко связывает с установками «новой фольклорной волны» – ещё одного влиятельного направления второй половины XX века. Вместе с тем, грусть по «далёким чуждым землям», как известно, стала одной из ключевых тем романтического искусства, что в совокупности с камерностью, лирикой и поэтичностью, как думается, раскрывает природу дарования композитора.

Немаловажным компонентом самобытности мастера, отсылающим в том числе и к романтическому канону, выступает тяготение к напевной выразительной мелодии. «Природа отпустила ей редкий по нынешним временам, богатейший дар мелодизма чрезвычайно щедро, даже с избытком» – такую характеристику даёт Демченко, соотнося эту способность с традицией итальянского оперного мелоса. Естественность вокального интонирования, рельефность кантилены находят выражение в понятии «современное бельканто» («необельканто»), которым в отношении музыки Гохман пользуется не только создатель монографии, но и другие исследователи. Можно вспомнить в этой

связи статьи саратовских музыковедов: «Кантилена Елены Гохман»¹² Л. Л. Христиансен; «К проблеме феномена бельканто в вокальной лирике Е. В. Гохман» Н. Б. Бондаренко¹³.

Ещё одним маркером индивидуальности видится потребность создавать произведения нетиповые в отношении жанрового наклона, исполнительского состава. Эту особенность нетрудно проследить даже по тому далеко не полному перечню сочинений, который приводится в настоящем обзоре. Постоянный поиск, избегание «зарекомендовавших себя» схем представляются важной составляющей творческого метода мастера. В монографии эта установка представлена в полной мере.

Значимым компонентом творческого мышления композитора выступает устремлённость к музыке со словом, тщательный отбор литературной основы сочинений, особый круг поэтов и писателей, объединённых неким только ей известным модусом. В монографии уделяется много внимания вербальной стороне музыкальных произведений. Среди литературных увлечений Гохман: поэты начала XX века, в первую очередь – М. Цветаева, А. Блок; российская словесность предыдущего, XIX столетия – Ф. Тютчев, А. Апухтин; а также А. П. Чехов, Ф. Гарсия Лорка. Одной из особенностей книги является значительное количество стихотворных цитат – приводятся объёмные фрагменты текста рассматриваемых сочинений. В целом, при отчётливо выраженном внимании к стилиевой стороне в анализе замечен перевес в сторону смыслового плана. Это качество органично замыслу издания, поскольку оно адресовано «всем ценителям музыкального искусства».

Среди качеств издания, немаловажных для широкой аудитории, следует упомянуть и применение современных технологий. Книга снабжена QR-кодами, благодаря которым любой желающий может прослушать фрагменты рассматриваемых произведений. Есть и более традиционный иллюстративный материал – объёмная подборка фотографий – самой Елены Владимировны, близких ей людей, знаковых мест.

Характеризуя монографию в целом, можно отметить черты, присущие и другим работам А.И. Демченко – выразительный язык, а также умение создать текст, неуловимо, на интуитивном уровне воссоздающий образ «портретируемого» музыканта. Книга получилась и лиричной, и в определённой мере камерной, и темпераментной. Издание, безусловно, может быть интересно специалистам, изучающим композиторскую практику второй половины XX – начала XXI столетий, региональные творческие школы, а также всем любителям академической музыки.

¹² Христиансен Л.Л. Кантилена Елены Гохман //Елене Гохман посвящается. К 70-летию со дня рождения. Саратов: Саратовская государственная консерватория им. Л.В. Собинова, 2005. С. 73.

¹³ Бондаренко Н.Б. К проблеме феномена бельканто в вокальной лирике Е.В. Гохман // Диалог искусств и арт-парадигм: Статьи. Очерки. Материалы. Том 29: Картина мира: по материалам VIII Международного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» («Scienceforum Pan-Art VIII») 16 ноября 2021 г. / Ред.-сост. А.И. Демченко. Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2022. С. 302.

Юбилейный музыкальный фестиваль

90-летие со дня рождения Елены Владимировны Гохман (1935–2010) — одного из самых любимых в Саратове композиторов — стал поводом для проведения большого авторского фестиваля. Широко развернувшийся, он охватил все времена года: начавшийся в апреле, опустив лето (которое ушло на репетиционный процесс, а, значит, не стало потерянным временем), он продолжился текущей осенью и завершился в самом начале зимы, с первым снегом, в соответствии с названием ежегодного проекта Саратовской консерватории «Год композитора», под эгидой которого он и проходил. Став многосоставным событием и, как всегда, включив в свою орбиту множество самых разных исполнителей и исполнительских коллективов, фестиваль представил творчество Е. В. Гохман широкоформатно и глубоко. В каждом из четырёх разножанровых концертов, составивших фестиваль, отразилась одна из граней творческой уникальности композитора, и в целом творческий путь композитора был охвачен от первых до последних лет. О полноте воссоздания этой картины, используя возможности звуко- и видеозаписи, позаботился главный организатор фестиваля, заслуженный деятель искусств РФ, доктор искусствоведения, профессор Александр Иванович Демченко, выступивший также в роли ведущего трёх концертных вечеров.

Распределение музыкальных событий между двумя концертными сезонами способствовало тому, что прошедшие друг за другом три осенне-зимних концерта объединились в одну нарастающую линию музыкального марафона, предопределив его восприятие как драматургически выстроенного целого, со своими «началом, серединой и концом», эмоциональной и стилевой динамикой. В этом марафоне камерный концерт **«Музыка для струнных»**, прошедший 22 сентября в Театральном зале Саратовской консерватории, программу которого составили произведения с академически строгими жанровыми названиями, сыграл роль вступления, окрашенного в неоклассические тона.

Соната для скрипки и фортепиано в исполнении Рю Хи Юн (скрипка) и Марины Солововой (фортепиано) — одно из ранних сочинений Е. Гохман (1969), потерянное и забытое, в своё время записанное на радио, но ни разу не прозвучавшее в эфире, стало премьерой фестиваля. Представив автора в поиске своей интонации и своего художественного мира, эта одностая композиция — «здесь всё компактно, но по содержанию ёмко» (А. И. Демченко) — обнаружила стремление приобщиться к общему суровому стилю музыки XX века, в духе инструментальных драм Шостаковича или Бартока, с типичным контрастом сосредоточенного раздумья и токкатной устремлённости, с драма-

тическим нарастанием от тревожности к безысходности, не получающей иного разрешения, кроме баховского мажора в конце.

Сонату для альты и фортепиано, прозвучавшую в исполнении Анастасии Шевцовой (альт) и Эвелины Зориной (фортепиано) — «самое исполняемое из ранних произведений Елены Владимировны» (А. И. Демченко), созданное двумя годами позже Скрипичной сонаты — можно считать продолжением и развитием всё тех же образов и настроений. Пронизанная бетховенским ритмом судьбы, с периодическим упрощением до прямолинейных ритмоформул зла Шостаковича, пребывающая в измерении его же злых скерцо, не оставляющая ни малейшего места для просвета (приостановка движения отдаёт лишь усталостью и сознанием обречённости), она завершается ожесточённым, на грани крика, возгласом протеста.

И, наконец, Партита для двух виолончелей, завершившая вечер, — одно из последних, прощальных сочинений Е. Гохман (2007, 2009 — оркестровая редакция), прозвучавшая в исполнении Татьяны Грачёвой и Дмитрия Тупицына в сопровождении Поволжского камерного оркестра, представила уже совсем другого автора — большого, состоявшегося мастера, творческий путь которого увенчался обретением неповторимого стиля в больших оркестровых фресках и вокальных циклах, о чём рассказывал А. И. Демченко в перерывах между номерами программы.

В обращении к жанру барочной партиты, в отличие от Скрипичной и Альтовой сонат, с их автопортретирующей интенцией, Е. В. Гохман словно хотела воссоздать образ самой Музыки, существующей как чистое искусство, освобождённое от личности художника, выступающего лишь в роли ваятеля, оперирующего звуковым материалом, как если бы это был камень или глина. Неоклассическая концепция Партиты развернулась, широко раздвинув композиционные рамки барочной сюиты, которую составили десять номеров: в обрамлении Прелюдии и Постлюдии друг за другом проследовали павана, скерцо, пастораль, гавот, пассакалия, тарантелла, ариетта и жига, обладающие вечностью отшлифованной формы. Но, подобно старинным мастерам, украшавшим свои изделия личной печатью, Е. В. Гохман, любовно «формуя» звуковые образы в соответствии с жанровыми моделями, используя языки то особенно любимой ею старинной модальности, то современной ладовости, нашла возможность, чтобы оставить свой фирменный знак художника в «складках» многочастной сюитной композиции.

Так, в зоне золотого сечения неслучайно оказалась Ариетта (единственный песенный жанр в ряду танцевальных пьес), концентрирующая в себе интонацию зонговой природы, появление которой в кульминациях ораторий Е. В. Гохман создаёт выход в измерение духовной бесконечности, куда ещё не знают выхода ни Скрипичная, ни Альтовая соната. Интонация Ариетты долго не может состояться, как будто высекаемая из камня, неподдающегося «резцу», перебиваемая и передаваемая солистами друг другу, рождающаяся в непосредственной сиюминутной импровизации. Но её целостное проведение, внезапно получившее некий скрытый толчок к росту и расцвету уже при под-

держке оркестра, преображает всё сочинение, наполняя его светом, идущим из самой глубины души.

Эта особенность драматургического мышления Е. В. Гохман в укрупнённом формате воплотилась в Библейских фресках «**Ave Maria**», исполнение которых состоялось 28 сентября на сцене Большого зала консерватории в рамках фестиваля «Дни современной музыки в Саратове» в исполнении Театра хоровой музыки (художественный руководитель и дирижёр — заслуженный деятель искусств Л. А. Лицова) и Академического симфонического оркестра Саратовской филармонии имени А. Г. Шнитке (главный дирижёр — Александр Рудин) под руководством Анатолия Семёнова; солисты — Анастасия Кусмарцева (дискант), Лаура Захарова (альт), Иван Подгороднев (тенор), партия органа — Наталья Гольфарб.

Временной перерыв между концертами был минимальным (меньше недели), что позволило слушателям, побывавшим на камерном вечере, завершившемся виолончельной Партитой, ощутить глубинное родство этих внешне столь непохожих, разножанровых сочинений, органично сосуществующих в континууме творчества композитора, связанных незримыми нитями внутренних синергетических процессов, определяемых отношениями человека и мира.

Как центральное событие осенне-зимнего сезона «Года композитора — 2025» «**Ave Maria**» составила его лирическую «середину». Романтический облик этой партитуры, вдохновлённой идеей создания монументальной музыкальной «иконы» Пресвятой Девы, определило не внешнее живописание, но исследование духовного космоса. В обращении к текстам католического культа, с ключевыми «*Alleluia*» и «*Dies irae*», разворачивается картина Божественного мироздания: под звуки хвалебного песнопения, флейты, арфы и колоколов рождается образ первозданного «догреховного» состояния мира, сменяемый видением Страшного Суда. Синтезирующий итог концепции возвращает райский образ Света и Радости, но уже не в отстранённом созерцании процессов миротворения, но окрашенный глубоко личной нотой, означающей обретение Мира в своей душе.

Этот момент высокого откровения, как личное завоевание Неба и Рая, утверждающее победу над смертью (входящую в сочинение в разделах «*Crucifixus*» и «*Stabat mater*»), отмечен сконцентрированностью той самой, знаковой для Е. В. Гохман, хорошо узнаваемой в любом её сочинении зонговой интонацией, распознаваемой как голос автора, заключающий в себе, словами Е. И. Вартановой, «мудрость и тайнознание о мире и человеке». Эта интонация со словами «*Santa Maria*» и «*Ave Maria*», возникающая в неизменно отведённой для неё зоне золотого сечения, вырастает в бесконечную мелодию в партии солистов, увлекающую в беспредельность духовных пространств, где человек обретает спасение. Мария входит в сердце и остаётся там навсегда именно с этой мелодией, с которой слушатели покидали Большой зал после долго не умолкавших аплодисментов. Таков эффект воздействия музыки Елены Гохман, сопоставимый с чудом.

Последний концерт юбилейного фестиваля, на который была возложена особая миссия как завершающего мероприятия, должен был состояться в день рождения композитора, 28 ноября, но по стечению обстоятельств был перенесён на декабрь.

Камерная оратория **«Испанские мадригалы»** — одно из самых известных, любимых и часто исполняемых не только в нашем городе сочинений Елены Владимировны. Но в этот раз без него нельзя было обойтись по той причине, что осенью 2025 года исполняется ровно полвека со дня его первой премьеры. С самого начала эта партитура заняла исключительное место в творческом наследии композитора, в которой состоялось обретение наиболее близкого Е. В. Гохман жанра, объединившего поэзию, музыку, солистов, хор и оркестр, а после первой премьеры сразу же заговорили о рождении в Саратове нового самобытного композиторского таланта — тонкого лирика, мелодиста, мастера хорового письма и оркестровки, способного добиться полноценной оркестровой звучности даже в условиях камерного ансамбля, о чём в каждом своём вступительном слове перед концертами фестиваля не устал повторять А. И. Демченко, нагнетая ожидание завершающего концерта.

Он состоялся 9 декабря в Большом зале консерватории, где «Испанские мадригалы» прозвучали в исполнении женской группы камерного хора «Viva art» (руководитель Виолетта Мальцева), женской группы Академического хора Саратовской консерватории (руководитель — профессор Александр Занорин), хормейстер — ассистент-стажёр 2-го года обучения Игорь Коблов (творческий руководитель — заслуженный работник Высшей школы РФ Н. Н. Владимирцева), лауреатов Всероссийских и Международных конкурсов — баритона Сергея Майданова и сопрано Юлии Ломакиной (класс доцента О. А. Алакиной), Аллы Долженко и Татьяны Левашовой (фортепиано), Ильи Колибердина (гитара), Аглаи Безотосной (флейта, класс профессора О. В. Скрипинской), Александра Чуприянова (контрабас, класс доцента Д. Ю. Чернышевского), Инны Якушевой, Ульяны Булычёвой, Ксении Никитиной (ударные, класс преподавателя И. С. Якушевой) под руководством Виолетты Мальцевой.

«Испанская» тема в музыке не нова, но её трактовка Е. В. Гохман, поставившая в центр оратории образ поэта и созданной им Испании как страны, открытой равно любви и смерти, отличается экспрессионистической заострённостью. Через всю ораторию устремляются два музыкальных потока: несущаяся в праздничном хороводе река жизни («Ах, как несётся речка!») и мерный скок неумолимой конницы смерти («Жандармерия чёрная скачет, / усеяв свой путь кострами, / на которых поэзия гибнет / стройная и нагая»), создав крещендирующее мерцание Дня и Ночи в контрастах радостно-звончатой песенно-танцевальной стихии и напряжённой остиности уменьшённого лада. Небольшие купюры, сделанные в новой исполнительской версии, способствовали сокращению внутренних остановок и высвобождению нарастающей на протяжении полутора часов звучания оратории общей динамики движения, устремлённого к финалу, где открывается поглощающая человеческие жизни

бездребность Времени («Расстилается море-время, / и несёт оно сон-кораблик») и оглушающая тишина Космоса («Всё тот же ритм часы отбивают, / всё те же звёзды в небе сияют») — символ безвестной могилы Лорки («Когда умру, / схороните меня с гитарой / в речном песке...»). Но квинтэссенцией экспрессии в оратории стал непрерывно развёртывающийся диалог Поэта (баритон) и Смерти (сопрано), голоса которых в этом аллегорическом «Театре теней» персонифицированы в широком лирико-элегическом распеве рапсода и изломанной злобным оскалом и криком декламации его антагонистки. В кричащем заострении контрастов, в сгущении эмоциональной атмосферы оратории получила выражение боль композитора за трагическую судьбу поэта, превращённую Е. В. Гохман в символ катастрофического XX века.

На этой экспрессионистической вершине творчества Е. В. Гохман юбилейный фестиваль завершился. За рамками осенне-зимнего сезона, на который пришлось большинство концертов «Года композитора — 2025», осталось только открытие фестиваля, которое и во временном, и в жанровом отношении выделяется как отдельное и особенное событие.

Весеннее открытие фестиваля оказалось символическим актом. После ухода Елены Владимировны именно весна стала постоянным временем года проведения её авторских концертов и потому неразрывно слилась с лирической интонацией её музыки, излучающей душевную теплоту и мягкую добрую улыбку, в соединении с постоянными для творчества композитора мотивами преодоления смерти, возрождения и любви. Но на этот раз весенняя презентация творчества Е. В. Гохман подарила настоящий сюрприз — мировую премьеру одноактной комической оперы «Мошенники поневоле», которая стала подлинным фаворитом фестиваля, открытием творческой личности Е. В. Гохман с новой, неизвестной современным почитателями её творчества стороны. Мировая сценическая премьера оперы — не шутка, даже если сама опера названа композитором «юмореской».

Премьера оперы-юморески «**Мошенники поневоле**» состоялась 1 апреля, в День юмора и смеха, на сцене Театрального зала Саратовской консерватории. Это — вторая часть оперного диптиха Е. В. Гохман «И слёзы, и смех» по рассказам А. П. Чехова (первая часть — опера-элегия «Цветы запоздалые»), законченного в 1984 году. В 1990-е годы опера была поставлена на Саратовском телевидении и один раз показана в концертном исполнении. Но её сценическая жизнь началась только теперь благодаря инициативе заведующей кафедрой академического пения и оперной подготовки консерватории, профессору И. Р. Котельниковой, принявшим участие в постановке студентам оперного класса и студенческому оркестру под управлением В. П. Терещенко.

Сценическое воплощение стало новым рождением «Мошенников», дождавшихся, наконец, своего часа «Х». Он один может засвидетельствовать, состоялась опера или нет, а премьера показала, что Елена Владимировна обладала исключительным и в то же время естественным чувством сцены, которое чутко уловил режиссёр-постановщик спектакля М. М. Музалевский. Кадрово-монтажная драматургия оперы, с динамично сменяющимися друг друга персо-

нажными планами, предопределила кинематографическое оформление спектакля: развёрнутый во всю стену задника сцены экран, на котором с первыми звуками увертюры появляются титры (название оперы), а в дальнейшем периодически сменяют друг друга фото- или видео-иллюстрации, создающие визуальные акценты по ходу стремительно развёртывающегося сюжета.

Не ускользнула от внимания постановщиков и аудио-идея композитора — эффект заезженной пластинки, определяющий особенности произнесения текста с нарочитыми повторами слогов и фраз, словно вызванных спотыканием иглы граммофона о полустёртые целлулоидные бороздки диска. Он и сам появляется на экране в сцене с танцами как музыкальный символ оперы, написанной в регтаймовых тонах «граммофонной» эпохи рубежа XIX–XX веков, с добавлением и других популярных, хорошо узнаваемых танцевальных ритмов. Оригинальная находка автора, позволившая компенсировать дефицит литературного текста (чеховский рассказ уместается на двух печатных страницах), конечно же, не могла не восхитить!

А сколько других подобных находок содержало в себе сценическое воплощение оперы, свидетельствующее о незаурядном чутье оперного драматурга, проявившемся у Елены Владимировны при создании комедийных контрастов, составляющих основу буффонного жанра!

Так, чинно-благородное общество, собравшееся на встречу Нового года, с первых тактов оперы разделилось на «отцов и детей», по-разному ожидающих начала праздника — старики степенно, молодёжь, предвкушая танцы и флирт, говорящих одни — на профундовых тонах, другие — на щебечущей высоте. Этот тесситурный контраст уже в увертюре задаёт диалог коробочки и барабана, превращая оркестр в инструментальный театр, который по ходу действия периодически оживает, переключая внимание зрителей на себя. Чтобы эти ярко-театральные моменты не прошли незамеченными, было принято решение рассадить оркестр в зоне видимости — перед сценой.

«Отцы» и «дети» существуют не только в равноудалённом тесситурном пространстве, но и в столь же дистанцированном интонационно-стилистическом. В партии стариков только одно слово «Не-по-ря-док», распетое в духе императивных каденций Графа из «Свадьбы Фигаро» Моцарта, заменяет целую арию (Н. Зонтов), с дополняющим её теноровым припевом «Как умственно и верно!» у второго «возрастного» героя (М. Сафронов), типичного подпевалы, прячущегося в тени своего более харизматичного компаньона. У молодёжи ту же функцию выполняет вальсирующий мотив, с повторяемым как заведённый «французским» рефреном «Шáрман-шармáн» в партии «барышень в розовых платьях» (Ю. Коренёк, Е. Петрова), адресованным молодому человеку с французским именем и лоском — неотразимо-обаятельному Жану (М. Тубольцев). Французский «след», с его «шáрман-шармáночным» заводным «ум-ца-ца», пронизывающим партитуру в диапазоне от легчайшей до грохочущей звучности, стал символом опереточной атмосферы спектакля, с характерным для неё принципом карикатурных «снижений» и

всевозможных несуразных несоответствий, многие из которых решены в чисто музыкальном плане.

Конфликт отцов и детей получил ту же сниженно-опереточную трактовку. Дабы сократить время ожидания праздника, молодёжь затевает игру в лото («Лото — прекрасная, прекрасная игра ... поможет время скоротать...»). Начатая в ритме регтайма, она приостанавливается (переходя в «режим» замедленной киносъёмки), заслоняемая «наплывом» контрастного образного плана с арией профундиста, по-прежнему утверждающего, что «кругом и всюду нё-порядок, непорядок, нёпорядок, нё...», и возобновляется уже в новом составе, с присоединившимися к забаве «детей» «отцами».

Ломберный стол превращается в театр боевых действий, сотрясаемый встречными темповыми атаками. Сначала нарастание скороговорки изматывает «отцов», которые, перехватив инициативу, в свою очередь доводят темп до крайнего *росо а росо* грампластинки, теряющей скорость и понижающей звук, что делает речь стариков похожей на протяжное тупое мычание. Ступор на сцене («Разладилась игра»), погружающий всю компанию в сон, эхом отзывается в оркестре, переживающем тот же разлад в своей игре — теряя упругий пульс «ум-ца-ца», он впадает в состояние алеаторической хаотизации, что заставляет дирижёра, сорвавшись с места, принять чрезвычайные меры по восстановлению дисциплины.

Так сценическое действие продолжается в оркестре, а распад музыкального времени возвращается на сцену мошенничеством с часами. Это — ведущий мотив «новогодней побрехушки» (второе чеховское название рассказа), повествующей о том, как в ожидании новогодних угощений (а больше всего — возлияний) собравшиеся («Народ всё почтенный, солидный, трезвый и положительный. Прохвоста ни одного»!) находят способ приблизить желанный миг, подтолкнув к вершине циферблата словно застывшую на одном месте большую стрелку часов. Желание ударить «по рюмочке, по рю...», чем дальше, тем всё с бóльшим трудом сдерживаемое под маской респектабельности или галантности, в конце концов прорывается наружу выплесками внутреннего остервенения — в патетической арии «Хватит! С меня довольно... Душа горит» Гриши (Д. Головкин), старшего отпрыска отца-тенора, а затем и его самого, сначала падающего без чувств при виде уже младшего своего чада перед часами, но собирающего силы в кулак для проклятия «подлой» стрелки («Да двигай же её, чтоб она сдохла, подлая!...»).

А в общей арии бунтовщиков, примиряющей, наконец, «отцов» и «детей», кулак становится вполне реальным телодвижением, коллективно изображающим символический жест мирового пролетариата начала XX века «Рот Фронт», которому отвечают звуки остервенелого рок-н-рола, искажённого гримасой протеста в репликах Жана («Сколько, сколько... можно ждать, так ведь можно, так ведь можно... не на шутку отощать») и Гриши («Сколько можно... дайте выпить»). Довершает сцену неожиданно прорывающаяся в общем хоровом рефрене угрожающая наступательность интонаций уже совсем из другой эпохи — «Гоп-стоп» А. Розенбаума (пик популярности этой песни

пришѐлся как раз на то время, когда создавалась опера, что подтверждает также факт её использования В. Королевским в Первом струнном квартете, написанном в том же 1984 году). На этой высокой ноте незримая грампластинка даёт новый сбой, приводя финальный ансамбль к общему «мууууу...», на сей раз (в отличие от первого, расфокусированного мычания) направленному в сторону конкретного адресата — хозяйки дома, занимающейся приготовлением праздничного стола. Она-то и становится объектом всеобщего неудовольствия, что кардинально перестраивает исходный конфликт.

Маланья (Т. Хохлова) — единственный персонаж, сохраняющий невозмутимое спокойствие в своём, неизменном от начала до конца оперы двудольном променаде, который она с подносом в руках совершает через весь зрительный зал, и арии-скагоговорке в балалаечном стиле «У меня не хуже будет, чем у поря-, поря-... порядочных людей». Но и ей, когда, замечая, что уже «двенадцать», а она не успевает сварить горошек и пожарить цыплят, в голову приходит та же мошенническая мысль изменить время в свою пользу и... вернуть стрелку назад.

Тем и заканчивается чеховский рассказ, оставляя в подтексте анекдотической истории привкус философского послесловия, уводящего далеко от житейских проблем. Однако обострение конфликта на пяточке под часами в самом конце оперы поставило композитора перед необходимостью доведения его до полного разрешения. У Гохман в финальной сцене побеждает изнурѐнный ожиданием праздника оголтелый рот-фронт, точнее — рты, которые, с новым воодушевлением отнимая у старого года по пять минут и приводя стрелку в вертикальное положение, дружным хором запевают «Мы поздравляем с праздником вас!».

Победу над временем довершило превращение недавней фразы неудовольствия «Не-по-ря-док» в самодовольное «Теперь порядок!» и, что совсем уже в порядке вещей для современной постановочной практики, состоялся ещё более далеко идущий перевод часовой стрелки... в направлении XXI века. В руках чеховских персонажей засветились дисплеи мобильных телефонов, а экран содрогнулся искривлением пространства с последующим радикальным изменением ландшафта на нём — появлением небоскрѐбов больших городов, по улицам которых разъезжают... конечно же, доставщики еды. Один из них словно прямо оттуда завернул в консерваторию и шагнул на сцену Театрального зала с вожаденным жѐлтым коробом за спиной — яркой приметой наших дней (его роль сыграл М. М. Музалевский). Этот сдвиг во времени оказался вполне органичным для оперы, а, главное, созвучным тому скачку, который совершается в самой партитуре из «регтаймовой эпохи» в эпоху «русского шансона».

Изматывающее ожидание наступления Нового года, подогреваемое единственным желанием выпить и закусить, составило главный нерв спектакля, а почти полное совпадение времени ожидания (52 минуты у Чехова) с реальным временем звучания оперы (45 минут) позволило и слушателям пережить то же мучительное томление.

Однако, заканчиваясь, опера Е. В. Гохман неожиданно превратилась в тест, озадачивающий вопросом: а с кем вы, друзья, ожидали наступления Нового года?

Этот вопрос возникает в том драматургическом срезе оперы, где формируется ещё одна возрастная оппозиция — между всей взрослой компанией и путающимся у неё под ногами гимназистом Колей (В. Соколенко), с которым «никто не хочет играть, только и знают, знают ругать...» А потому детское ожидание оказывается самым томительным, но и самым бескорыстным. Выражающая его бесхитростная песенка с весёлыми ритмическими подскоками «Как хорошо, что есть на свете Новый год!» проходит через всю оперу и вносит в неё то ощущение детства, которое к каждому из нас возвращается в новогоднюю ночь ожиданием волшебства. Неслучайно единственной, наполненной зимней сказочной поэзией песенкой барышень «Снежинки кружатся» (полная противоположность чувствительному романсу Жана «Сердце страдает») дирижирует Коля.

Надо полагать, что и Часы (Е. Мазунина) в этой постановке оживают только силой чудотворения чистой детской души, и даже не возникает сомнения в том, что это душа самого композитора — наивная и добрая.

Тема часов — самая новогодняя музыка в опере, торжественная и строгая, создающая отдельный полюс противостояния «граммофонному» контексту колокольной мелодией настоящих больших курантов с прослушивающимся сквозь бой колоколов движением часового механизма. Положение вне общего стиливого контекста — недвусмысленная серьёзность звучания этой темы (возможно, ответ на чеховский философский подтекст в конце рассказа) — неожиданно сблизил её с темой космических «склянок», которой заканчиваются «Испанские мадригалы». Эта арка, соединив и крайние точки юбилейного фестиваля (его открытие и закрытие), и две противоположные стихии искусства — трагедию и комедию, равно подвластные перу Е. В. Гохман, — придала ему полную завершённость и гармоничность.

Из композиторского окружения – Иван Субботин

В вышеприведённых очерках в связи с различными вехами творческой эволюции Елены Гохман неоднократно упоминались имена Родиона Щедрина и Альфреда Шнитке, с которыми её связывали дружеские отношения. Что касается саратовских композиторов, то случилось так, что самые тесные контакты у неё были с Иваном Субботиным. И уж так совпало, что в 2025 году, когда мы отмечали её 90-летие, на ту же осень пришлось и 45-летие его жизненного пути, то есть ровно наполовину меньше её юбилейной даты.

Их непосредственное знакомство началось с того момента, когда для телепостановки оперы «Мошенники поневоле» для партии Коли (дискант) мы стали искать подходящего исполнителя по голосу и возрасту, и Елена Владимировна вспомнила о мальчике-скрипаче лет двенадцати, которого она недавно видела и слышала в одном детском концерте. Выбор оказался удачным – на сайте Елены Гохман можно найти видеозапись той телепостановки оперы и убедиться в только что сказанном.

О том, чтобы заниматься у Елены Владимировны по классу композиции в Саратовской консерватории, не могло быть и речи: она с самого начала своей преподавательской деятельности категорически отказалась от роли наставницы подобного рода, поскольку считала себя неспособной к этому, а ещё потому, что была уверена: сочинению музыки нельзя научить, реально овладеть необходимым можно только благодаря «самоизрастанию» – к тому подталкивал её и собственный опыт занятий композицией во время обучения в Московской консерватории, где она не получила по специальности ничего полезного от своего именитого профессора). Теперь послушаем самого Ивана Субботина.

«С Еленой Владимировной Гохман судьба свела меня ещё в мои детские годы, в ходе постановки оперы “Мошенники поневоле”. Затем в годы учёбы в консерватории, я снова встретился с ней на уроках индивидуальной гармонии, которую она преподавала в Саратовской консерватории. Поскольку предмет назывался “Гармония в стилях”, мы должны были сочинять и приносить на урок небольшие задачи в стиле разных композиторов. Мне запомнились уроки Елены Владимировны, когда мы в качестве заданий сочиняли сюиты в старинном стиле в духе Корелли, Баха, Моцарта и многих других композиторов. Она всегда садилась за фортепиано и играла несколько вариантов стилизаций. Мне очень нравилось то, как педагог с лёгкостью и доступно объясняет индивидуальные особенности творчества того или иного автора, тут же иллюстрируя на инструменте. Иногда мы вместе с Еленой Владимировной импровизировали в четыре руки. Это получалось спонтанно и в тоже время

слаженно, и для меня эти уроки проходили с большим удовольствием. Она давала домашние задания, но я их никогда не делал дома, импровизировал непосредственно на уроке. Впрочем, Елена Владимировна меня за это не ругала. Мне это давалось легко, наверное, потому, что в тот период я был просто фанатом старинной музыки. В детстве я окончил музыкальную школу по классу скрипки. А репертуар скрипичной литературы в музыкальной школе предполагает в основном сочинения старинных композиторов. И в летние каникулы, когда было больше свободного времени, я сочинял всевозможные сюиты для скрипки и фортепиано в старинном стиле, вольно копируя Вивальди, Баха, Генделя, Ридинга и т.д. Это было неосознанно, но, видимо, так исподволь формировалось моё будущее композиторское мышление».

После окончания консерватории, помимо композиции и педагогики, Иван Александрович чрезвычайно увлёкся звукорежиссурой и очень многое делает для вуза этой частью своей профессиональной деятельности. Для творческого наследия Елены Владимировны это стало незаменимым: Субботин создаёт аудио- и видеозаписи всего, что звучит из её музыки, а также многие произведения переводит из рукописного состояния в современную нотопись с необходимой творческой редактурой. Присоединим к этому и тот факт, что, работая над диссертацией по полистилистике, он во многом опирался на материалы её творчества. Наконец, в его собственной композиторской манере хорошо ощутимо созвучие тому, что делала в своё время Елена Гохман. Вот почему позволительно дать несколько штрихов, посвящённых его творчеству, в форме музыкальной биографией в пяти актах.

Акт первый. Юность. Всякому большому пути предшествует некая исходная веха. Такой вехой в творческой биографии Ивана Александровича стало написанное в студенческие годы Трио для скрипки, виолончели и фортепиано. *«В то время я увлекался музыкой Рахманинова и Шостаковича. От Рахманинова я заимствовал, возможно, склонность к романтической поэтике. У Шостаковича меня более всего интересовала его киномузыка. Вероятно, это отразилось в моём Трио: некое видение образов в характере изображения и ассоциативного ряда к нему в звуковых картинах».*

Акт второй. Становление. Время учебы в аспирантуре – уже не романтический порыв, а размышления, поиск собственного музыкального языка. Отсюда смелый эксперимент, и на смену чистой лирике приходит интеллектуальная игра и полистилистика. К примеру, в Квартете (2006) переплетаются разные эпохи и техники, а в самую ткань вплетена личная монограмма автора как подобие его музыкальной подписи. *«В этот период я увлёкся полистилистикой, отталкиваясь от опытов Альфреда Шнитке и Елены Гохман. Сочетание порой несочетаемых вещей, что так умело представлено в творчестве этих композиторов! В своём Квартете я использовал комбинацию нескольких стилевых направлений музыки: барокко, романтизм, додекафония, джаз и вновь собственную монограмму **си бемоль – си бемоль (В-В)**, если мою фамилию писать латинскими буквами Subbotin».*

Акт третий. Лирика: молитва памяти. Из академических концертных залов музыкальная биография переносится на театральные подмостки – в 2022 году в Саратовском областном театре оперетты состоялась премьера мюзикла «Есть в памяти много событий...» по пьесе Виктора Розова «Вечно живые». Это история о любви, которую не смогла разрушить даже война. И сердцем спектакля становится «Колыбельная» – тихая, хрупкая и бесконечно глубокая молитва. Это оберег, светлая печаль и обещание мира, прозвучавшее в самое тяжёлое время.

Акт четвертый. Театр: комедия масок. То есть резкая смена декораций! В 2025 году в Балашовском драматическом театре состоялась премьера спектакля «Наследники Рабурдена» по одноимённому произведению Эмиля Золя. Теперь мы попадаем в водоворот бурлескной комедии. Перед нами разворачивается история о человеческой жадности и лицемерии. Музыка становится полноценным действующим лицом: она иронично рисует портреты персонажей – хитрого старика-богатея Рабурдена и кокетливой Шарлотты, а «Французский вальс» с изяществом обнажает всю суетность этого сообщества с его мнимыми ценностями.

Акт пятый. Сказка. Пройдя путь от юношеских этюдов до театральных подмостков, музыкальная биография композитора находит своё продолжение там, где рождается любое искусство – в сказке. Сюита «Сказки братьев Гримм» – это красочная магия, воплощенная в звуках: и таинственный вальс «Стоптаных туфелек», и завораживающая таинственность «Хрустального шара», и безмятежно чистый образ «Прекрасной Белоснежки», и остроумный, полный энергии диалог «Великана и Портного», и ещё очень многое из сказочных волшебств.

Присоединим к сказанному отклик на один из авторских концертов Ивана Субботина, воспринимая который, легко было почувствовать преемственность его музыки с аурой, исходящей от творений Елены Гохман.

Вокальный цикл «**Четыре стихотворения Осипа Мандельштама**» построен как движение от бесхитростных ощущений первого номера к сублимации психологизма в последующих частях вплоть до апокалиптического внутреннего состояния субъекта. И наш коллега, в котором мы привыкли видеть доброго, очень отзывчивого и открытого человека, неожиданно предстаёт в этой музыке способным на самый глубокий «гештальт».

«**Сказки братьев Гримм**» для скрипки и фортепиано ярко репрезентируют диапазон возможностей Ивана Субботина. Каждая из частей – новый взгляд, новый ракурс. И знаменитые сюжеты обрели для себя великолепные музыкальные иллюстрации, вслушиваясь в которые можно и просто предаться лёгкому досугу (начиная с исходного вальса), и получить пищу для разгадки весьма закрученных звуковых «кроссвордов» (особенно в двух последних номерах), вырастающих в круговерть многоликой образной палитры этого опуса.

А дальше были «**Блики**» для струнных с участием большой батареи ударных – это воистину *блики*. Тончайшим, даже изощрённым образом выписанная паутина намёков и завуалированных смыслов, переданная в искусно

организованной вязи всевозможных штрихов, точек, пятен и только изредка более или менее очевидных звуковых потоков, воссоздаёт картину потаённого бытия. А в исполненной на «бис» композиции «Пульс» игра ритмических структур превращается в феерическое действо.

И подытоживая впечатления от этого концерта:

- прежде всего, эта программа, составленная из сочинений разных лет, продемонстрировала безусловную художественную зрелость автора, которого мы так привыкли числить молодым со всеми вытекающими отсюда снисходительными «поправками» на возраст;

- незаурядность его дарования очевидна по всем компонентам композиторского мышления, но, может быть, особенно ярко предстаёт по части фактуры – она у него обычно очень экономная, прозрачная и явственно прослушиваемая, но при необходимости оказывается чрезвычайно насыщенной и виртуозной;

- важнейшей стороной звуковой ткани композитора является необыкновенная чуткость к инструментальным краскам, что делает его партитуры эстетически изысканными.

- во всём этом отчётливо сквозит сугубо индивидуально претворяемое чувство современности, которое столь же самобытно преподносится и в веяниях излюбленной им необарочной стилистики.



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

9 АПРЕЛЯ
18:30
вторник



САРАТОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ
КОНСЕРВАТОРИЯ имени Л.В. Собинова

2019 г.

**ЦЕНТРАЛЬНЫЙ
ЗАЛ**

Авторский концерт композитора, доцента кафедры теории музыки и композиции **Ивана Александровича Субботина**



- Вокальный цикл
«Четыре стихотворения
О. Мандельштама»
для баритона, флейты, скрипки,
колоколов и фортепиано
- Сюита «Сказки братьев Гримм»
для скрипки и фортепиано
- Сюита «Блики»
для струнных и ударных
- «Pulse» – композиция для струнных

Исполнители:

Лауреаты Международных конкурсов:
Вадим Леус (скрипка), **Игорь
Виноградов** (фортепиано)



**Поволжский
камерный
оркестр**

Художественный руководитель и дирижёр – **Михаил Мясников**

Максим Капошин (баритон)
Анастасия Токмачёва (флейта)
Александра Орлова (скрипка)
Татьяна Левашова (фортепиано)

Студенты класса ударных инструментов –
лауреаты международных конкурсов:

Анастасия Главатских
Мария Чистикова
Павел Алёшин
Алексей Чистяков
(класс преподавателя
Толочковой Е.В.)

По вопросам приобретения билетов обращайтесь в кассу консерватории. Телефон кассы: 23-17-18.
Также билеты можно приобрести на сайте www.kassir.ru

KASSIR RU

СарИнформ



Об уникальных принципах педагогики Е.В.Гохман

Елена Владимировна Гохман, с которой мне посчастливилось проработать вместе почти двадцать лет, была неординарной личностью во всём: в жизни, в общении с коллегами и студентами, в композиторском творчестве и педагогике. Помню своё первое впечатление (в начале 80-х годов прошлого века) от её реакции на моё (тогда ещё начинающего преподавателя) выступление по теме кандидатской диссертации на кафедре теории музыки и композиции. Может быть, её заинтересовала необычность темы (связанной с традиционными песнопениями северокавказских народов) или что-то показалось достойным внимания в моём сообщении, но я впервые увидела её заинтересованный взгляд и поворот головы в мою сторону. Не знаю, почему, но этот жест и взгляд воодушевили и вдохновили, придали уверенность перед взыскательной и строгой профессурой кафедры.

Более тесное общение и узнавание человека, близкого по ощущению музыки, завязалось в начале 90-х годов, когда мне была поручена очень ответственная учебная нагрузка по дисциплине «гармония» у музыковедов и композиторов, которая прежде преподавалась замечательным композитором и очень авторитетным профессором консерватории Арнольдом Арнольдовичем Бренингом. С ним Елена Владимировна долгое время работала «в паре» в качестве преподавателя класса индивидуальной гармонии. Оба были и очень схожи, и очень разные. Сходство проявлялось в фундаментальной школе профессионализма, которую Е.В. прошла в Московской консерватории, а А.А. – в Казанской. Оба получили блестящее образование у ведущих отечественных музыкантов и педагогов того времени. Оба были яркими творческими личностями и оба испытывали потребность в преподавании, что не столь уж часто встречается в композиторской среде.

Столь явное сходство двух музыкантов-корифеев в истории Саратовской консерватории оттенялось не менее ярким различием как в стиле сочиняемой музыки, так и в стиле педагогической работы. А.А. отличался консерватизмом и приверженностью отработанным методикам преподавания (которые, впрочем, давали крепкую профессиональную базу студентам), был превосходным педагогом-лектором. Именно в слове, в иллюстрации теоретических положений множеством музыкальных примеров проявился весь блеск и мощь его натуры композитора и педагога-эрудита. Для Е.В. были свойственны иные нюансы и оттенки педагогического облика: стремление (и умение) погружать своих учеников в сферу гармонии через непосредственное соприкосновение с

музыкой разных эпох и стилей, через узнавание того, как и из чего она «сделана» и претворения этого знания в собственных сочинениях студентов.

Подобное видение целесообразности предмета гармонии в профессиональном музыкальном образовании смещало акценты в содержании этой дисциплины, выделявшей, в частности, первостепенную роль так называемых задач по гармонии, превращавших постижение одной из самых значительных сфер музыкальной выразительности и красоты в математическое соревнование по принципу «кто больше и быстрее решит музыкальные теоремы задач». Такой подход к этому виду заданий, способных превратиться в творчество (при соответствующих требованиях, в которых превалирует не математика, а музыка, и тип задания обозначается не задачей, а гармонизацией), тяготил Е.В., ищущую в любой музыке и музыкальной практике большого смысла. Поэтому Е.В. была всегда предрасположена к таким заданиям по гармонии, которые связывались с постижением композиторских техник разных стилей и эпох.

В своём творчестве композитор Елена Гохман нередко обращалась к сюжетам и темам мировой художественной культуры, в которой прожила жизни, судьбы и сути таких творцов, как Гойя, Чехов, Лорка, Блок, Цветаева, Ахматова, Бетховен, Шуберт. Но поистине вселенский охват мировой музыкальной культуры характеризует педагогику Е.В. Руководствуясь изречением древних «подобное познаётся подобным», Е.В. стремилась приобщить студентов к тайнам музыки разных композиторов через творчество самих студентов. На мой взгляд, такой подход в преподавании гармонии – дисциплины, канонизированной уже с конца XIX века, – воплотил не только прогрессивные и живые педагогические принципы, но и скрытую потребность в преподавании композиции. Следует отметить, что Е.В. никогда не была склонна иметь учеников по композиции, что создало парадоксальную ситуацию на кафедре теории музыки и композиции и лишило возможности многих талантливых студентов получить образование у одного из ярчайших представителей саратовской и, шире, российской композиторской школы.

Причин отказа от класса композиции было много и одна из них – нежелание навязывать свою точку зрения и твёрдое убеждение в том, что композиторскому делу нельзя научить, если отсутствует Богом данный дар сочинять музыку. В этом плане, педагогическая нагрузка по гармонии у студентов музыковедов и композиторов стала для Е.В. не столько приложением, сколько продолжением её творческой учебной нагрузки. По словам Е.В., занятия в индивидуальном классе гармонии открывали и для учеников, и для неё самой новые смыслы музыки разных композиторов и эпох. Так было с музыкой таких любимых ею композиторов, как Глинка, Шуберт, Шуман, или с музыкой таких «растиражированных» композиторов, как Чайковский. Поиски и открытия в этом направлении нашли отражение и в авторской музыке Е.В., стиливая индивидуальность которой всегда корреспондирует с музыкой разных эпох и стилевых направлений.

Елена Владимировна обладала редким даром стиливого ощущения музыки (обусловленного природной интуицией) и богатой эрудицией в области

мировой музыкальной культуры, позволяющей давать профессиональную оценку разным техникам гармонического письма. При этом важно отметить, что теория никогда не превалировала на занятиях Е.В., умевшей живо и поэтично-музыкально представить тот или иной композиторский стиль через самые характерные его элементы. Курс стилевой гармонии, введённый в Саратовской консерватории, в том числе благодаря Елене Владимировне Гохман, стал благодатным пространством для творческого освоения теории гармонии. Совместно с Е.В. был разработан ряд заданий, тренирующих и развивающих ориентацию студентов в разных техниках композиции. При этом традиционные типы упражнений были направлены на решение определённой художественной задачи: например, гармонизация мелодий в определённом стиле, что предполагает знание фактурно-ритмических, аккордовых, модуляционных «норм» заданного стиля.

В кругу новых (скорее, хорошо забытых) форм тренирующих упражнений и заданий Е.В. выделяла фактурно-гармоническую обработку коротких попевок. Нередко одна попевка могла использоваться при изучении нескольких композиторских стилей и эпох. Суть этого метода обучения заключалась в наглядном постижении стилевых отличий гармонического мышления разных композиторов. Кажущаяся простота подобного задания сталкивалась с неизбежностью знать и внутренне слышать музыкально-стилевую «изюминку», присущую конкретной школе или отдельному композитору – это был своеобразный «ребус», решение которого предусматривало использование не столько общетеоретической информации, сколько личного опыта и знаний. Поэтому этот тип заданий нередко использовался в экзаменационных тестах по гармонии в качестве мобильного способа проверки усвоения учебного материала.

Новые (в сравнении с учебными стандартами) типы заданий не носили схоластического характера и вытекали из музыкальной сущности того или иного гармонического стиля. Так, работа с попевкой была ориентирована на один из самых показательных принципов гармонии данной школы или отдельного композитора. Таков, к примеру, принцип варьирования (гармонического, ладового, тонального, фактурного) сопрано оstinato в музыке русских композиторов, который отрабатывался как в гармонизации попевок, так и в гармонизации развёрнутой мелодии.

Иной характер заданий предусматривало освоение гармонии западноевропейских классиков, связанной с проблемами тематического контраста, тонально-модулирующего типа развития и раскрытием функциональной триады в форме периода или в форме сонатной экспозиции. Эти гармонические задачи в музыке классиков нашли отражение в таких упражнениях, как продление до периода заданного фактурно-гармонического оборота в стиле Гайдна, Моцарта или Бетховена, тематическое развитие заданных инициальных построений главной и побочной партий, составление тонального плана и сочинение сонатной экспозиции.

Новаторством отличались и такие, вполне традиционные, задания (в какой-то мере родственные так называемым «задачам»), которые были направ-

лены на практический тренинг теории гармонии. Например: поиск в сборниках задач по гармонии мелодий, отвечающих стилю определённой эпохи или композиторской школы и гармонизация этих мелодий с учётом фактурной и гармонической индивидуальности избранного стиля; игра секвенций с определением стилевой принадлежности заданного звена секвенции и выбором соответствующего «шага» и направления секвенции; гармонизация сочинённых педагогом или подобранных из музыкальной литературы мелодий в мажорно-минорном стиле Шуберта или Листа, Мусоргского или Рахманинова и т.д.

Е.В. придавала большое значение непосредственной гармонической импровизации за инструментом, в большинстве случаев представляющей наибольшую трудность для студентов-музыковедов и студентов-композиторов. В качестве одного из упражнений, тренирующих мануальное ощущение гармонии, нами использовалась так называемая «гармоническая редукция»: быстрое прочтение гармонической вертикали в фактурно сложном тексте через снятие фактурно-ритмических наслоений (подобный метод сосредоточения на аккордике Ю. Н. Тюлин называл гармоническим «скелетированием», Ю. Н. Холопов – гармонической редукцией). Этот тип заданий способствовал развитию игровых и аналитических навыков гармонии.

В этом же практическом ракурсе нами были введены упражнения на игру *basso continuo* или цифрованного баса – популярной техники обучения импровизации в западноевропейской школе с конца XVI по XVIII век. Сонаты Корелли для скрипки и чембало (партия которого выписывается как в цифрованном, так и в расшифрованном вариантах) стали благодатным материалом для тренировки визуальных, мануальных и слуховых гармонических навыков студентов, дали платформу для более уверенной гармонизации цифрованных басов из сборника задач Аренского.

И, наконец, высшим пилотажем в системе заданий по гармонии стали самостоятельные стилизации студентов. В выполнении этих заданий в классе индивидуальной гармонии, помощь и ведущая роль Елены Владимировны оказалась благодатной и неоценимой. На базе наиболее существенных гармонических, фактурных, ритмических и формообразующих характеристик стиля разных эпох и композиторов, студенты сочиняли композиции в стиле вокальной музыки эпохи Возрождения, в стиле барочных инструментальных концертов для скрипки и клавира, в стиле сонатных экспозиций композиторов-классиков, в стиле фортепианных и вокально-инструментальных миниатюр, вариаций романтиков и русских композиторов. Понимая сложность подобного типа заданий в практическом освоении истории музыкальных стилей, обычно Е.В. предпосылала им некую музыкально-художественную идею. Например: начальные построения главной и побочной партий в сонатной экспозиции; метрические принципы стихосложения или ритмо-гармонические формулы определённого композитора (О. Лассо) в стиле ренессансного мадригала или карнавальных песен; характерные секвентные обороты в стиле Вивальди; целостная мелодия или инициальный мелодико-гармонический оборот в стиле

русских или западноевропейских композиторов; тема для вариаций в стиле Шуберта или Глинки и т.п.

Удачному выполнению подобных заданий способствовало сотворчество Е.В., которая не только оценивала и поправляла (вернее, отмечала неудачные фрагменты с целью их переработки) сочинения студентов, но и предлагала свои варианты стилизаций, которые всегда являлись мощным стимулом и музыкантским зарядом для студентов, способствовали созданию позитивной творчески-соревновательной атмосферы на уроке.

Е.В. любила всех своих учеников, даже малоспособных к сочинению музыки. В беседах, на занятиях она всегда стремилась выявить их скрытый музыкантский потенциал, поощряя иногда не совсем удачные, но самостоятельные работы. Поэтому самым ярким моментом в курсе «Гармония в стилях» стал экзаменационный концерт из сочинений студентов, который приподнимал традиционный теоретический экзамен и вызывал неизменный интерес как студентов, так и педагогов.

Елена Владимировна Гохман оставила значительный след в музыкальной педагогике Саратовской консерватории, заразив нас новыми, нестандартными подходами преподавания традиционных дисциплин. Её отношение к музыке и ко всем проявлениям музыкантского начала останется навсегда примером для её учеников – коллег и студентов.

Приложение первое

Указатель основных произведений Е.В.Гохман

Этот раздел носит справочный характер. Произведения расположены в хронологическом порядке. Даются сведения об их жанре, исполнительском составе, числе и названии частей, приводятся имена авторов текста, излагается краткое содержание музыкально-театральных сочинений.

К Родине

*Вокальный цикл для баса и фортепиано
на стихи Назыма Хикмета
(1959)*

1. К Родине
2. Колыбельная
3. Воспоминание
4. Пятнадцать ран
5. Глаза твои

Соната для фортепиано (1960)

- I. *Allegro agitato*
- II. *Andante*
- III. *Allegro molto*

Разлука приносит покой

*Вокальный цикл для баритона и фортепиано
на стихи Рабиндраната Тагора
(1961)*

1. Что за мотив в моей душе...
2. Я помню...
3. Разлука приносит покой...

Концерт для фортепиано с оркестром (1962)

- I. *Allegro ma non troppo*
- II. *Andante*
- III. *Allegro*

Трио для скрипки, виолончели и фортепиано
(1967)

- I. *Allegro agitato.*
- II. *Sostenuto*
- III. *Quasi allegretto*

Соната для скрипки и фортепиано
Одночастная
(1969)

Сюита для баяна
(1970)

Соната для альты и фортепиано
Одночастная
(1971)

Пять хоров на стихи А.Блока
Для хора без сопровождения
(1972)

- 01. Ярким солнцем, синей далью...
- 02. Травы спят красивые...
- 03. Свирель запела на мосту...
- 04. Белой ночью...
- 05. Навстречу вешнему рассвету...

Испанские мадригалы
*Камерная оратория для сопрано, баритона,
женского хора и инструментального ансамбля
на стихи Федерико Гарсиа Лорки*
(1975)

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

Три вокальные миниатюры
для сопрано, флейты и фортепиано
на стихи поэтов Возрождения
(1976)

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

Баррикады
Вокально-симфоническая фреска
для баса, хора и оркестра
на стихи русских революционных поэтов
(1977)

Импровизации
Концерт для симфонического оркестра
(1978)

- I. Интрада
- II. Элегия
- III. Буффонада

Триптих
для камерного оркестра
(1978)

- I. Хорал
- II. Интермеццо
- III. Бурлеска

Цветы запоздалые
Одноактная камерная опера
(1979)
Либретто **А.Романовой** и **М.Чернышова**
по мотивам одноимённой повести **А.П.Чехова**

Действующие лица

К н я ж н а – сопрано
Д о к т о р – баритон
Р а п с о д – тенор

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ ОПЕРЫ

Прелюдия (оркестр).

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

Интерлюдия I (Притча о любви).

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

Интерлюдия II (Притча о карьере).

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

Интерлюдия III (Притча о надежде).

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

Интерлюдия IV (Притча о верности).

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

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

Гренада

*Вокально-симфоническая баллада
для хора, струнных и ударных
на стихи М. Светлова
(1981)*

Квинтет-буфф

*для медных духовых инструментов
(1981)*

- I. Увертюра
- II. Вариация
- III. Адажио
- IV. Вальс
- V. Финал

Лирическая тетрадь

*Вокальный цикл
для меццо-сопрано и камерного оркестра*

(1982)

1. Колыбельная (А.Ахматова)
2. Гальярда (А.Ахматова)
3. Романс (А.Ахматова)
4. Экспромт (С.Нерис)
5. Баркарола (М.Цветаева)

Мелодия и Арабеска
для виолончели и фортепиано
(1983)

Последние строфы
Вокальный цикл для тенора и фортепиано
на стихи Ф.Тютчева
(1983)

1. Прощальный свет
2. Ночная звезда
3. Последний отблеск
4. Постлюдия

Мошенники поневоле
Одноактная камерная опера
(1984)

Либретто **А.Демченко** и **М.Чернышова**
по мотивам одноимённого рассказа **А.П.Чехова**

Действующие лица

Захар Кузьмич – тенор
Маланья Тихоновна, его жена – меццо-сопрано
Гриша, их старший сын – тенор
Коля, их младший сын – дискант
Силантий Самсоныч – бас
Жан, его сын – баритон
Барышня 1-я – сопрано
Барышня 2-я – сопрано
Человек в спецовке – без пения

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ ОПЕРЫ

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

Сцена 1-я. Чтобы скоротать время до праздничного ужина, Гриша, Жан и Барышни затевают игру в лото. Силантий Самсоныч, как и подобает значи-

тельному лицу, назидательно рассуждает о жизни, а Захар Кузьмич подобострастно вторит ему. Затем они присоединяются к играющей в лото молодежи. Однако игра быстро расстраивается – все изнывают от желания поскорее сесть за стол.

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

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

Сцена 4-я. Между тем возле часов оказывается Коля, которому хочется проверить, сколько времени осталось до праздника. Заставшему его за этим занятием Захару Кузьмичу кажется, что тот собирался перевести стрелку, и он готов задать сыну трёпку, однако в последний момент меняет решение и собственными руками переводит часы на 11.55. Вот теперь можно встречать Новый год. Общая суматоха. Прибегает к часам и Маланья Тихоновна. Она в ужасе – ведь столько ещё не готово к столу!

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

Твои шаги

Вокальный цикл

для меццо-сопрано, виолончели и фортепиано

на стихи Н. Асеева

(1984)

1. Свет мой оранжевый
2. Песнь о Гарсиа Лорке
3. Твои шаги

Сонатина-парафраза
для фортепиано и ударных
(1985)

- I. Бетховен
- II. Моцарт
- III. Гайдн и Россини

Четыре романса
для тенора и фортепиано
на стихи русских поэтов
(1985)

- 1. Когда я был любим (В. Жуковский)
- 2. Проходят часы за часами (А. Апухтин)
- 3. Твои слова (А. Апухтин)
- 4. Когда предчувствием разлуки (Я. Полонский)

Семь эскизов
для фортепиано
(1985)

- I. *Semplice* (Эпиграф)
- II. *Con moto* (Эпиталама)
- III. *Piacere* (Эпизод)
- IV. *Nobile* (Эпистола)
- V. *Energico* (Эпиграмма)
- VI. *Con anima* (Эпитафия)
- VII. *Allegramente* (Эпилог)

Бессонница
Вокальный цикл для сопрано и фортепиано
на стихи М. Цветаевой
(1988)

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

Благовещение

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

(1990)

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

Три посвящения

для сопрано, хора и органа

(1991)

1. Молитва (слова А. Куприна)
2. Аве, Оза (стихи А. Вознесенского)
3. Лунная соната (стихи М. Цветаевой)

Вариации

(Из детских воспоминаний)

Для скрипки, виолончели и фортепиано

(1992)

Гойя

*Балет в двух действиях, семи картинах
с прологом и эпилогом*

(1996)

Либретто А. Демченко

по мотивам одноимённого романа Л. Фейхтвангера

Действующие лица

Франсиско Гойя, художник

Кэтанна, герцогиня Альба

Тореро, друг Гойи

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

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ БАЛЕТА [2]

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

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

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

Действие I

Картина 1. Прием у Каэтаны

№ 1. Сарабанда

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

№ 2. Каэтана

Бросая вызов условностям, в костюме махи выходит Каэтана.

№ 3. Адажио (I)

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

Интермеццо I

Мечты и надежды юного Тореро.

Картина 2. Мастерская Гойи [3]

№ 4. У мольберта

Гойя в раздумье перебирает краски своей палитры.

№ 5. Замысел

У него возникает неодолимое желание написать Каэтану.

№ 6. Вдохновение

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

Интермеццо II

Девушки провожают Тореро, вступающего на избранное им поприще.

Картина 3. Коррида

№ 7. На площади

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

№ 8. Дети играют в корриду

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

№ 9. Заклинатель змей

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

№ 10. Детские шалости

В ожидании окончания корриды дети затевают игры и забавы.

№ 11. *Триумф Тореро*

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

№ 12. *Адажио (II).*

Гойя с Каэтаной остаются на опустевшей площади – они счастливы.

Картина 4. Десница инквизиции

№ 13. *Пассакалья*

Гойя и Каэтана становятся свидетелями мрачной процессии с осужденными инквизицией.

№ 14. *Адажио (III)*

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

№ 15. *Соглядатаи и доносчики*

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

№ 16. *Адажио (продолжение)*

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

№ 17. *Молитва*

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

Действие II

Картина 5. Таверна

№ 18. *Фанданго*

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

№ 19. *Облава*

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

№ 20. *Хабанера*

Изгнание преследователей Тореро вызывает у всех чувство гордости и воодушевления.

Интермеццо III

Последняя коррида Тореро. Гойя оплакивает смерть друга.

Картина 6. «Капричос» [4]

№ 21. *Вызов в инквизицию*

Посыльные извещают Гойю о вызове в инквизицию.

№ 22. *Рефлексии*

Он в мучительных раздумьях.

№ 23. *Гротески*

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

№ 24. *Шабаш*

Воображению художника рисуется картина дьявольских наваждений.

№ 25. *Призрак аутодафе* □

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

№ 26. *Адажио (IV)*

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

Интермеццо IV

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

Картина 7. Прощание с Каэтаной

№ 27. *У креста*

Траурный обряд погребения Каэтаны.

№ 28. *Отчаяние Гойи*

Гойя потрясен случившимся.

№ 29. *Откровение*

Гойе видится осиянный божественным светом лик Каэтаны.

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

Примечания

1. Махо и махи – кавалеры и дамы из испанской народной среды, ревностно придерживавшиеся исконных нравов и традиций, считавшие себя носителями национального духа.

2. В либретто использованы отдельные моменты первой постановки балета в Саратовском театре оперы и балета (1997 г., хореография В. Бутримовича).

3. В этой картине Каэтана присутствует как видение.

4. Название большого цикла офортов Ф. Гойи, многие из которых навеяны негативными впечатлениями художника.

Ave Maria

Библейские фрески

для солистов хора и оркестра

(2000)

Сумерки

Вокально-симфонические медитации

для солистов, хора и оркестра

(2003)

И дам ему звезду утреннюю...
Духовные песнопения
для мужского хора и камерного оркестра
(2005)

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

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

4. Прелюдия
5. Пavana
6. Скерцо
7. Пастораль
8. Гавот
9. Пассакалья
10. Тарантелла
11. Ариетта
12. Жига
13. Постлюдия

«О чём поёт ветер»
Лирические строфы для тенора, хора и камерного оркестра
на стихи А. Блока
(2009)

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

«Воспоминание о вальсе»
для фортепианного квинтета
(2010)

Составитель – доктор искусствоведения А. Демченко

Приложение второе

Основные публикации о творчестве Е.В.Гохман

(Полужирным выделены книжные издания)

Головченко Н. Исчезают ученичества следы // Заря молодёжи. 1978, 23 мая.

Христиансен Л. Слушая время // Коммунист. 1978, 3 сентября.

Бернандт Г. , Ямпольский И. Советские композиторы и музыковеды. Т. 1. – М., 1978.

Вишняков Ю. Успехи, проблемы, мнения // Советская музыка. 1979, № 4.

Христиансен Л. Как советские композиторы слышат музыку стихов Гарсия Лорки // «Классика и современность». – Л., 1983.

Селянин А. Композитор Елена Гохман // Журнал Международной гильдии трубачей. 1986, № 3.

Демченко А. Две исповеди // Коммунист. 1989, 23 февраля.

Христиансен Л. «Цветы запоздалые» // Коммунист. 1989, 3 декабря.

Юферова З. Саратовские музыканты // Красное знамя (Харьков). 1990, 14 марта.

Смолянский С. Музыка из Саратова // Дубна. 1991, 16 января.

Чернышов М. «Одно лишь сердце знает...» // Коммунист. 1991, 2 июля.

Христиансен Л. Подводя итоги // Советская музыка. 1991, № 10.

Демченко А. У времени в плену (Монография о творчестве Е.В.Гохман). Саратов, 1991.

Киреева А. Но поражения от победы... // Саратовские вести. 1992, 5 февраля.

Христиансен Л. Цветы запоздалые // Саратов. 1992, 4 марта.

Демченко А. Запоздалые «Цветы запоздалые» // Саратов. 1993, 15 июня.

Манжора Б. Музыкальный писатель Чехов // Саратовские вести. 1993, 22 мая.

Свищёва Н. Оперные мечтания // Саратов. 1993, 15 июня.

Христиансен Л. «Мошенники поневоле» // Саратовские вести. 1994, 26 апреля.

Столярова Т. «Гойя» Елены Гохман // Саратов. 1997, 27 ноября.

Демченко А. Спектакль состоялся // Труд. 1997, 28 ноября.

Акишин В. Станцуем ЖЗЛ? // Саратовские вести. 1997, 4 декабря.

Аршинова Н. «Ах, любовь, любовь!» // Саратовская мэрия. 1997, 18 декабря.

Лайкиск М. Балет «Гойя» можно смотреть и слушать – как вам угодно // Известия Поволжья. 1997, № 44.

Григорьева А. Камерно-вокальная музыка – поиски и обретения // Музыкальная академия. 1997, № 2.

Григорьева А. «Бессонница» // История музыки народов СССР. Т. VII, вып.2. – М., 1997.

Демченко А. Любовь и творчество против ударов судьбы // Балет. 1998, № 7.

Христиансен Л. Творчество Е. Гохман и метареализм // Философия. Метафизика. Язык. – Саратов, 1998.

Иванова Е. В призвании – спасение себя // Неделя области. 2002, 27 ноября.

Кивалова Л. «Испанские мадригалы» по-саратовски // Саратов. 2002, 27 декабря.

Немкова О. О некоторых тенденциях постмодерна (на примере Библейских фресок «Ave Maria» Е.Гохман) // Музыкальное произведение: Вопросы анализа. – Тамбов, 2002.

Топоркова Л. Новое обращение к Чехову // Российская музыкальная газета. 2004, № 2.

Немкова О. «Ave Maria» Елены Гохман в контексте отечественной духовной музыки рубежа XXI столетия // Традиции художественного образования и воспитания. – Саратов, 2004.

Топоркова Л. Стою перед стеной // Репортёр. 2004, 14 января.

Демченко А. Навстречу юбилею // Музыкальный Саратов. 2005, № 1.

Цапкова М. Заметки хормейстера // Музыкальный Саратов. 2005, № 1.

Демченко А. К вопросу о творческом потенциале российской периферии // Музыка в современном мире. – Тамбов, 2005.

Алов А. «И дам ему звезду утреннюю...» // Коммунист. 2005, 8 декабря.

Кан Т. О моём друге // Рампа. 2005, № 4.

Вишневская Л. Юбилей негубернского масштаба // Саратовская областная газета. 2005, 13 декабря.

Демченко А. Елена Гохман. К 70-летию со дня рождения (буклет). – Саратов, 2005.

Цветы запоздалые для композитора // Саратовская панорама. 2005, 23 декабря.

Липчанская Е. Творческое половодье // Музыкальное обозрение. 2005, № 12.

Елене Гохман посвящается (Статьи *Н.Аришиновой, Л.Вишневской, А.Григорьевой, А.Демченко, Е.Ивановой, Т.Кан, Н.Королевской, Е.Михайловой, Н.Михайловой, О.Немковой, Т.Нечаевой, Л.Топорковой, А.Трухановой, Л.Хашовой, Л.Христиансен, М.Цапковой*) – **Саратов, 2006.**

Нестеров В. «Гойя» на саратовской сцене // Страницы истории саратовского балета. – Саратов, 2006.

Демченко А. Подводя предварительные итоги // Музыкальная академия. 2006, № 4.

Королевская Н. «Испанские мадригалы» Е.Гохман в свете проблемы взаимодействия слова и музыки // Проблемы художественного творчества. – Саратов, 2006.

Вишневская Л. Вариации на тему «EGCH» // Музыка и время. 2006, № 8.

Александрова О. Новое дыхание «Бессонницы» // Рампа. 2006, № 10.

Нечаева Т. Гротеск в инструментальной музыке Е.Гохман // Педагогика искусства. – Саратов, 2007.

Демченко А. За пределами брэнного времени? // Оренбуржье музыкальное. 2007, № 3.

Демченко А. Творчество Елены Гохман. – Саратов, 2007.

Культура края. – Саратов, 2007.

Демченко А. Горизонты постмодерна (На материале творчества Елены Гохман) // Музыка и музыкант в меняющемся постсоветском пространстве. – Ростов-на-Дону, 2008.

Гохман Елена Владимировна // *Who is who* в России. – Цюрих, 2008.

Демченко А. Елена Гохман // Композиторы и музыковеды Саратова. М., 2008.

Королевская Н. Женская исповедь: Марина Цветаева – Елена Гохман // Музыкальная академия. 2008, № 2.

Королевская Н. Логика смыслообразования в жанрах вокального цикла, оратории и вокальной симфонии. Дисс. ... канд-т искусствоведения. Саратов, 2008.

Власенко Л. Наталья Тарасова. – Астрахань, 2009.

Демченко А. Раздвигая горизонты // Проблемы музыкальной науки. – 2010, № 2.

Демченко Г. Инструментальные камерные ансамбли Елены Гохман // Актуальные проблемы ансамблевого исполнительства и педагогики. – Саратов, 2011.

Памяти Е.В.Гохман // Проблемы художественного творчества. – Саратов, 2011.

Демченко А. На рубеже XXI столетия // Проблемы художественного творчества. – Саратов, 2011.

Вишневская Л. Музыкальная педагогика в творчестве Е.В.Гохман // Проблемы художественного творчества. – Саратов, 2011.

Цапкова М. Мгновение в вечности // Проблемы художественного творчества. – Саратов, 2011.

Демченко Г. Этапы эволюции камерной музыки Елены Гохман // Музыкальное и художественное творчество. – Краснодар, 2011.

Егорова Т. Памяти Е.В.Гохман // Камертон. – 2011, № 21.

Рыбкова И. «Друзья, прекрасен наш союз...» // Камертон. – 2011, № 21.

Памяти Елены Владимировны Гохман (статьи А.Демченко, А.Гохмана, Л.Вишневской, Т.Кан, М.Цапковой, Н.Владимирцевой и др.) // Камертон. – 2011, № 22.

Королевская Н. И любовь, и мудрость // Камертон. – 2011, № 25.

Вартанова Е. «Все наши страдания потонут в милосердии...» // Камертон. – 2011, № 25.

Демченко Г. Классика и авангард в камерно-инструментальном творчестве Елены Гохман // Актуальные проблемы культуры, искусства и художественного образования. Сборник научных трудов ОГИИ. Вып.11. – Оренбург, 2012.

Демченко А. Итог: мудрая сдержанность и душевный покой // Музыкальная академия, 2012, № 2.

Демченко А. Астраханская консерватория отметила 100-летие Саратовской консерватории (Вечер памяти Е.В.Гохман) // Камертон. – 2012, № 46.

Демченко А. Векания Постмодерна в музыке русской провинции // Проблемы современной музыки. – Пермь, 2013.

Свиридова А. Полисемантичесность текста и музыки «Трёх посвящений» Елены Гохман // Музыкальная семиотика: перспективы и пути развития. – Астрахань, 2013. С.151–160.

Королевская Н. Слово и музыка в произведениях саратовских композиторов: в пространствах смысла (вокальный цикл «Бессонница», оратория «Испанские мадригалы»). Саратов, 2014.

Демченко А. Избранные страницы творчества Елены Гохман. – Саратов, Аквариус, 2014.

Шеломенцева В. Диалог музыки и слова в вокальном цикле Е.Гохман «Бессонница» // Современные проблемы науки и образования. – 2014, № 3.

Демченко Г. Основные векторы камерно-инструментальных сочинений Е.Гохман. К 80-летию со дня рождения композитора // Музыка в современном мире: наука, педагогика. исполнительство. – Тамбов, 2015.

Демченко А. «Испания в сердце...» // Музыкальная академия. – 2015, № 3.

Демченко А. «Третье направление». К 80-летию со дня рождения Елены Гохман // Музыка и время. – 2015, № 12 (здесь же опубликованы ноты романса «Откуда такая нежность?...» из вокального Е.Гохман «Бессонница»).

Демченко А. За линией горизонта.. – Саратов, 2015.

Демченко А. Ораториальный цикл Елены Гохман // Музыкант-классик. – 2015, № 11–12.

Королевская Н. «Жизнь после жизни». Юбилейный фестиваль Е.В.Гохман // Проблемы музыкальной науки. – 2016, № 1.

Демченко А. Романтизм без берегов // Проблемы музыкальной науки. – 2016, № 2.

Жизнь после жизни (сборник статей к 80-летию со дня рождения Е.В.Гохман). – Саратов, 2016.

Субботин И. «Лунная соната» Бетховена как полистилистический феномен (на примере музыки Елены Гохман) // Музыка и время. – 2016, № 3 (здесь же опубликованы ноты части «Лунная соната» из триптиха Е.Гохман «Три посвящения»).

Демченко А. Con tempo. Композитор Елена Гохман. – М., 2016.

Субботин И. Аллюзия как ведущий принцип композиции в музыке Елены Гохман // Научный журнал Национальной ассоциации учёных. – 2015, № 7.

Субботин И. Христианские символы музыки Елены Гохман // Научный журнал Евразийского союза учёных. – 2015, № 9.

Субботин И. Мадригальная модель музыки Елены Гохман // В пространстве смыслов. – Петрозаводск, 2016.

Субботин И. О некоторых особенностях полистилистики в музыке Елены Гохман // Музыкальная наука и композиторское творчество в современном мире. – Астрахань, 2016.

Субботин И. Полистилистики вокально-хоровых композиций Елены Гохман // Проблемы художественного творчества. – Саратов, 2016.

Королевская Н. «Головоломка» Елены Гохман. Семь эскизов для фортепиано // Проблемы художественного творчества. – Саратов, 2016.

Севостьянова Л. Два послания из восьмидесятых // Проблемы художественного творчества. – Саратов, 2016.

Рыбкова И. «Три посвящения» Е.В.Гохман: к вопросу об интертекстуальности // Проблемы художественного творчества. – Саратов, 2016.

Синявская Е. Балет Е.В.Гохман «Гойя» // Проблемы художественного творчества. – Саратов, 2016.

Вишневская Л. Елена Владимировна Гохман – педагог // Проблемы художественного творчества. – Саратов, 2016.

Немкова О. Поэтика плача в камерной оратории «Испанские мадригалы» // Музыка в современном мире. – Тамбов, 2016.

Демченко А. Два гения с берегов Волги. – Саратов, СГК, 2017.

Вишневская Л. В траектории бесконечно меняющегося // Музыкальная академия. – 2016, № 4. С.105–108.

Демченко А.И. Елена Гохман // *Демченко А.И.* Иллюзии и аллюзии. – М., 2017. С.278–292.

Серова Н. Два гения с берегов Волги // Проблемы музыкальной науки. – 2017, № 3. С.95–98.

Альфред Шнитке – Елена Гохман: загадки судьбы и творчества. – Новости Шнитке-центра, 2017. С.3–11.

Виниченко А. Мы очень часто забываем, кого нам дарила судьба. – Новости Шнитке-центра, 2017. С.20–23.

Демченко А. Памяти Елены Гохман. – Новости Шнитке-центра, 2017. С.17–20.

Демченко А. Ave Elena. Композитор с берегов Волги. – Саарбрюккен, 2017.

Субботин И., Вишневская Л. Полистилистика в музыке саратовских композиторов. – Саратов, СГК, 2017.

Королевская Н. Рыцарь «ордена» Елены Прекрасной // Волга – XXI век, 2018, № 1. С.125–129.

Демченко А., Королевская Н. И вновь «Испанские мадригалы» // Новости Шнитке-центра, 2018, № 7. С.10–13.

Демченко А. Чеховский диптих Елены Гохман // Проблемы художественного творчества. – Саратов, 2018. С.124–133.

Королевская Н. Антология детской музыки Елены Гохман // Новости Шнитке-центра, 2019, № 10. С.15–20.

Вишневская Л. Из педагогического наследия Саратовской консерватории. Елена Владимировна Гохман в классе гармонии // Музыкальное искусство и наука в современном мире. – Астрахань, АГК, 2019. С.155–159.

Демченко А. Елена Гохман // Отечественная музыка XX века. Реалии и мифы. – М., 2019. С.295–311.

Субботин И. Стилевая аллюзия в музыке саратовского композитора Елены Гохман // Музыка и время, 2019, № 1. С.57–64.

Сергеева И. Елена Гохман: служение музыке и родному городу. Интервью с А.И.Демченко // Музыка и время, 2020, № 10. С.31–37.

Рыбникова А., Тупицын Д. Загадки музыкальной драматургии лирических строф Елены Гохман «О чём поёт ветер» // Филармоника, 2020, № 3.

Демченко А. Постмодерн Елены Гохман // Искусство как феномен культуры: традиции и перспективы. – М., РГУ им. А.Н. Косыгина, 2021. С.26–58.

Демченко А. Елена Гохман // Художественная культура Саратовского края. – Саратов, СГК, 2021. С.481–564

Камертон (специальный выпуск – Год композитора Елены Владимировны Гохман, к 85-летию со дня рождения), 2021, № 24. 48 с. (статьи Л.Вишневской, А.Демченко, И.Каменской, Н.Михайловой, О.Немковой, Т.Нечаевой, Л.Топорковой, А.Трухановой).

Диалог искусств и арт-парадигм, том XXII (Посвящение Елене Гохман). – Саратов, 2021. 336 с. (33 статьи и 2 больших обзора)

Диалог искусств и арт-парадигм, том XXIII (Посвящение Елене Гохман) – Саратов, 2021. 346 с. (38 статей и 4 больших обзора)

Диалог искусств и арт-парадигм, том XXIV (Посвящение Елене Гохман) – Саратов, 2021. 316 с. (20 статей и 1 большой обзор)

Диалог искусств и арт-парадигм, том XXV (Посвящение Елене Гохман) – Саратов, 2021. 325 с. (17 статей)

Демченко А. Постскрипtum // ИКОНИ, 2021, № 3. С.84–102

Демченко А. Два этюда о творчестве Елены Гохман // ИКОНИ, 2021, № 3. С.103–104

Королевская Н. В диалоге с поэтом // ИКОНИ, 2021, № 3. С.105–116

Гершбейн Т. Семь эскизов к Древу Жизни // ИКОНИ, 2021, № 3. С.117–125

Демченко А. Постмодерн Елены Гохман // *Демченко А.* Смысловые концепты всемирного художественного наследия. – М.: Наука, 2021. С. 562–566.

Рыбникова А., Тупицын Д. «Девушка пела в церковном хоре» А.Блока в музыкальной трактовке Е.Гохман // Образование, музыка, текст, в их взаимодействиях. – Саратов, СГК, 2021. С.54–62.

Нина Бондаренко К проблеме феномена бельканто в вокальной лирике Е.В.Гохман // Диалог искусств и арт-парадигм, том 26. – Саратов: СГК, 2022. С.302–321.

Ирина Грачева Становление индивидуального стиля Е.В.Гохман // Диалог искусств и арт-парадигм, том 26. – Саратов: СГК, 2022. С.322–326.

Демченко А. Елена Владимировна Гохман // История русской музыки XX века. – М., Юрайт, 2022. С.192–198.

Демченко А. Музыкальный театр Елены Гохман // Музыка и сцена. – М., Театральный музей имени А.А.Бахрушина, 2022. С.82–90.

Демченко А. Гохман Е.В. // Саратовская консерватория. Энциклопедия. – Саратов, СГК, 2022. С.191

Вишневская Л. Композитор Елена Владимировна Гохман и традиции преподавания гармонии в Саратовской консерватории // Диалог искусств и арт-парадигм, том 50. – Саратов, 2023. С.331–337

Демченко А. Досье гения из провинции // Диалог искусств и арт-парадигм, том 52. – Саратов, 2023. С.310–343

Демченко А. «Баррикады» // Диалог искусств и арт-парадигм, том 53. – Саратов, 2023. С.310–343

Демченко А. «Гренада» // Диалог искусств и арт-парадигм, том 53. – Саратов, 2023. С.310–343

Демченко А. Композиторский локус // Жирковские чтения. – Якутск, Издательский дом СВФУ, 2022. С.66–76

Демченко А. Саратовские штрихи // Наш Альфред Шнитке. – Саратов, Издательский дом «Волга», 2024. С.146–163

Демченко А. Нарратив вне науки // Диалог искусств и арт-парадигм, том 74. – Саратов, 2024. С.245–265

Дисенова Д. Оперная диалогия Елены Гохман как образец литературной оперы // Проблемы художественного творчества. – Саратов, СГК, 2024. С.200–210.

Демченко А. Стихия юмора в творчестве Елены Гохман // Музыка и время, 2025, № 5. С.8–14.

Терещенко В. Е.В.Гохман «Мошенники поневоле» // Камертон, 2025, № 146. С.27–28.

Демченко А. Об одной из граней дарования Елены Гохман // Камертон, 2025, № 146. С.29–31.

Шевцова А. Предисловие // Елена Гохман. Соната для альта и фортепиано. – Саратов, СГК, 2025. С.3–9.

Демченко А. Из когорты классиков. – Саратов, СГК, 2025. 196 с.

Составитель – доктор искусствоведения А.Демченко

Приложение третье

Фонд Е.В.Гохман в библиотеке Саратовской консерватории

ПУБЛИКАЦИИ

Ноты (издания)

1. Ave Maria. Библейские фрески для солистов, хора и оркестра [Ноты]: Партитура - М.: Композитор, 2010. - 132 с.
2. Бессонница [Ноты]: вокальный цикл на стихи М. Цветаевой для голоса с фортепиано / - М.: Композитор, 1994. - 72 с.
3. Вокальные циклы. - М.: Композитор, 2010. - 195 с.
4. Гойя, балет (партитура) – СГК, 2024
5. Детские пьесы для фортепиано в 2 и 4 руки: учебно-методическое пособие / Ред.-сост. З.В. Рождественская, Н.А. Корепина. – Саратов: Саратовская государственная консерватория им. Л.В. Собинова, 2020 – 30 с.
6. Испанские мадригалы, камерная оратория на стихи Федерико Гарсиа Лорки. Партитура. Тетрадь 1. - Тамбов: ТГМПИ им. С.В. Рахманинова, 2016. - 141 с.
7. Испанские мадригалы, камерная оратория на стихи Федерико Гарсиа Лорки. Партитура. Тетрадь 2. - Тамбов: ТГМПИ им. С.В. Рахманинова, 2016. - 167 с.
8. О чём поет ветер: лирические строфы для тенора, хора и камерного оркестра на стихи Александра Блока. Партитура / Редакция И.А. Субботина. – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2022. – 40 с.

Ноты (в журналах и сборниках)

1. Бессонница. Откуда такая нежность? // Музыка и время.- 2015.- № 12.- С. 42-47
2. Бессонница: вокальный цикл на стихи М. Цветаевой (фрагменты) / Е.В. Гохман // Музыка и время. - 2006. - N 8. – С.14
3. Элегия: для трубы и фортепиано (клавир и партия трубы) / Елена Гохман. // Концертные пьесы саратовских композиторов для трубы (трубы и фортепиано, трубы, фагота и камерного оркестра): учеб.-метод. издание / Ред.-сост. А.П. Даниленко. - Саратов : СГК им. Л.В. Собинова, 2021. - С. 9-12. [Ноты]
4. Запою я песню звонкую // Песни над Волгой: сборник песен. - Саратов: Приволж. кн. изд-во, 1975. - С. 91
5. Лунная соната // Музыка и время.- 2016.- № 3.- С. 63-70

6. Сонатина-парафраза: для фортепиано и ударных инструментов / Е. Гохман.// Произведения для ударных инструментов саратовских композиторов : уч.-метод. пос. / Рец. А.И. Демченко ; Ред.-сост. А.Д. Марьенко. - Саратов : СГК им. Л.В. Собинова, 2021. - С. 5-18 [Ноты]

7. Сонет и канцона для высокого голоса, флейты и фортепиано // Произведения для голоса и камерного ансамбля: партитура. Вып. 1. - М.: Сов. композитор, 1982. - С. 94

АРХИВ

Ноты (в рукописях или машинописи)

1. Ave Maria. Библейские фрески для солистов, хора и оркестра. Хоровая партитура, оркестровые голоса (струнные, деревянные, медные, ударные), сольные партии (альт, дискант, тенор), партия органа (рук. и ксерокоп. рук.), 2000 г.
2. Ave Maria. Библейские фрески для солистов, хора и оркестра. Хоровая партитура. Ред. И. Головатенко, вариант для работы с хором, 2008 г., 87 с. (ксерокоп. рук.)
3. Ave Maria. Библейские фрески для солистов, хора и оркестра. Хоровая партитура, 2000 г. (ксерокоп. рук.)
4. Аве, Оза!: для хора без сопровождения (стихи А. Вознесенского) (из цикла «Три посвящения»), 1991 г. – 10 с. (рук.)
5. Ах, как жаль: вок. цикл на стихи С. Капутикян, С. Нерис, М. Цветаевой (7 номеров) – 43 с. (рук.)
6. Баррикады: фреска на стихи русских революционных поэтов для баса, хора, медных, ударных, фортепиано и контрабасов. Партитура. Клавир. – 116 с.(2 экз.) (ксерокоп.)
7. Бессонница: вокальный цикл на стихи М. Цветаевой для голоса с ф-но (16 номеров), 1988 г. (рук.) – 84 с.
8. Благовещение: вокальный цикл на стихи поэтов России начала 20 века. – 70 с. (копия рук.)
9. Благовещение: вокальный цикл на стихи поэтов России начала 20 века. – 50 с. (9 номеров) (рук.)
10. Благовещение: вокальный цикл на стихи поэтов России начала 20 века. – 50 с. (9 номеров) (ксерокоп. рук.), 2 экз.
11. Благовещение: вокальный цикл на стихи поэтов России начала 20 века. – 70 с. (12 номеров) (ксерокоп. рук.), 2 экз.
12. В зоопарке: вокальный цикл для малышей на стихи Ю. Яковлева, - 9 с. (6 номеров) (ксерокоп.) (см. также по старому названию «Шесть детских песен на стихи Ю. Яковлева»)
13. Вариации для струнного оркестра (на тему Бартока), 1972 г. – 31 с. (рук.)
14. Времена года: четыре детских хора на стихи Филимонова, 1974 г. - 18 с. (рук.)

- 15.Времена года: четыре детских хора на стихи Филимонова, 1974 г. – 18 с. (маш.)
- 16.Времена года: четыре детских хора на стихи Филимонова, 1974 г. – 19 с. (копия рук.)
- 17.Гренада: клавир и хоровая партитура – 34 с. (копия рук.) и инструментальные партии (19 экз., рук.)
- 18.Гойя: балет (партитура), 1997 г. – 113 с. (ксерокоп. рук.)
- 19.Гойя: четыре сцены из балета (для симфонического оркестра и хора). Оркестровые голоса. - 174 с. (рук. и маш.)
- 20.Два сюжета: опера в 2-х частях. Ч.2 – Мошенники поневоле (юмореска)
- 21.Дом, который построил Джек: хоровые картинки на стихи С. Маршака для камерного вокального ансамбля, флейты, гобоя и ударных, 2006 г., 47 с. (маш.), 2 экз.
- 22.Дом, который построил Джек: хоровые картинки на стихи С. Маршака для камерного вокального ансамбля, флейты, гобоя и ударных: хоровая партитура (маш., рук., ксерокоп.), 2006 г.
- 23.Звезда: из хорового цикла духовных песнопений "И дам ему звезду утреннюю...". - 25 с. (рук.)
- 24.Звезда: из хорового цикла духовных песнопений "И дам ему звезду утреннюю...". - 25 с. (маш.)
- 25.И дам ему звезду утреннюю...: духовные песнопения для мужского хора и камерного оркестра: партитура, 2006 г. – 64 с. (маш.)
- 26.И дам ему звезду утреннюю...: духовные песнопения для мужского хора и камерного оркестра: партии, 2006 г. – 2 комплекта по 56 экз., 35 партий (маш.).
- 27.И дам ему звезду утреннюю...: духовные песнопения для мужского хора и камерного оркестра: партитура, 2006 г. (ксерокопия рук. и маш.)
- 28.И дам ему звезду утреннюю...: духовные песнопения для мужского хора и камерного оркестра: партитура, 2006 г. – 47 с. (маш.)
- 29.И слёзы, и смех, опера в двух частях. Часть вторая. Мошенники поневоле (юмореска). - 156 с. (хран. в нотном отделе)
- 30.Импровизации, концерт для симф. оркестра в трех частях (Интрада, Элегия (с переложениями для трубы и камерн. оркестра, трубы и ф-но), Буффонада)
 - Интрада: партитура -32 л. (рук.), орк. Голоса. – 41 л. (рук.)
 - Буффонада: партитура, орк. голоса (рук.)
 - Элегия: партитура -34 с. (2 экз., рук.), -19 с. (ксерокоп.); орк. голоса (12 партий)
- 31.Интермеццо: для 2 флейт, английского рожка и челесты. Партитура и партии
- 32.Испанские мадригалы: камерная оратория на стихи Федерико Гарсиа Лорки. Партитура, номера 1-20, 612 с. (рук.)
- 33.Испанские мадригалы: камерная оратория на стихи Федерико Гарсиа Лорки. Партитура, номера 1-6 (в переплете), 196 с. (рук.)

- 34.Испанские мадригалы: камерная оратория на стихи Федерико Гарсиа Лорки. Партитура. Книга 1, номера 1-9, 1-353 с. (рук.)
- 35.Испанские мадригалы: камерная оратория на стихи Федерико Гарсиа Лорки. Партитура. Книга 2, номера 10-20, 354-612 с. (рук.)
- 36.К Родине: вокальный цикл для баса с ф-но на стихи Н. Хикмета, 1959 г. – 33 с. (рук.) (приложение: стихи Н. Хикмета, - 22 с., маш.)
- 37.Квартет для скрипки, альты, виолончели и фортепиано, 1970 г., – 75 с. (рук.)
- 38.Когда на белом свете: хоровая поэма (кантата) на сл. Э.П. Барнет, 1962 г., партитура (ксерокоп. рук.) – 22 с.
- 39.Когда на белом свете: хоровая поэма (кантата) на сл. Э.П. Барнет, 1962 г., партитура (маш.) – 18 с.
- 40.Когда на белом свете: хоровая поэма (кантата) на сл. Э.П. Барнет, 1962 г., голоса (маш) – 6 с.
- 41.Котят: детская песня на слова С. Михалкова – 4 с. (маш.)
- 42.Квинтет-буфф: театральный дивертисмент для медных духовых инструментов. Партии, 1981 г. - 48 с. (ксерокоп. рук.)
- 43.Лирическая тетрадь: для меццо-сопрано и ф-но на ст. М. Цветаевой, С. Нерис, А. Ахматовой. - 25 с. (5 номеров) (ксерокоп. рук.)
- 44.Лирическая тетрадь: для меццо-сопрано и ф-но на ст. М. Цветаевой, С. Нерис, А. Ахматовой, - 17 с. (5 номеров) (маш.)
- 45.Лирическая тетрадь: для меццо-сопрано и ф-но на ст. М. Цветаевой, С. Нерис, А. Ахматовой (партия контрабаса), 1982 г. – 4 с. (рук.)
- 46.Мадригал: для смешанного музыкального ансамбля с флейтой и клавишином (слова неизв. автора)– 4 с. (рук.), 5 с. (маш.)
- 47.Мелодия и арабеска: для виолончели и ф-но, 1983 г. – 20 с. (рук.)
- 48.Мелодия и арабеска: для виолончели и ф-но, 1983 г. – 17 с. (ксерокоп.)
- 49.О чём поёт ветер: лирические строфы для тенора, хора и камерного оркестра на стихи Александра Блока. Партитура, 2009 г. – 44 с. (ксерокоп. рук.)
- 50.Партита: для двух виолончелей и камерного оркестра. 2-я ред. Ред. А.Е. Дульнев. Партитура, 2009 г. - 89 с. (маш.), 2 экз. (хран. в нот. отделе)
- 51.Партита: для двух виолончелей и камерного оркестра. Партии виолончелей. 2-я редакция. Ред. А.Е. Дульнев, 2009 г. – 37 с. (маш.)
- 52.Песенка о космонавте: детская песня – 6 с. (ксерокоп. рук.)
- 53.Песенка о космонавте: детская песня - 5 с. (маш.)
- 54.Помню, мать, бывало / А. Дворжак, переложение Е. Гохман: для флейты, тенора, хора и струнного квинтета – 8 с. (рук.), партия хора – 1 с. (маш., 2 экз.) + оригинал А. Дворжак «Помню, мать, бывало» № 4 из цикла «Цыганские напевы» - 3 с. (ксерокоп. маш.)
- 55.Последние строфы: для высокого голоса с фортепиано (стихи Ф. Тютчева), 1983 г. – 19 с. (рук.)
- 56.Пять романсов на стихи М. Цветаевой – 21 с. (рук.)

- 57.Пять хоров: для камерного хора без сопровождения на стихи А. Блока, 1972 – 16 с. (копия рук.)
- 58.Три романса на стихи Р. Тагора («Что за мотив в моей душе...», «Я в дурмане наважденья...», «Разлука приносит покой»), 1965 г.- 18 с. (рук.)
- 59.Романс «Не оставь меня...» на ст. А. Белого «Не страшно» – 4 с. (рук.)
- 60.Романс «Вчерашнее солнце...» на стихи О. Мандельштама – 4 с. (рук.)
- 61.Романсы на стихи М. Цветаевой, О. Мандельштама, Н. Асеева, 1994/95 (вложены два романса на стихи М. Цветаевой («Всё длилось одно мгновение», «Имя твоё») и романс на стихи О. Мандельштама «Нежнее нежного лицо твоё»). –12 с. (рук.)
- 62.Семь эскизов: для фортепиано, 1985. – 23 с. (копия рук.)
- 63.Соната: для альты и фортепиано (партитура), 1971 г. – (рук.)
- 64.Соната для альты и фортепиано (партия альты), 1971 г. – 12 с. (ксерокоп. рук.)
- 65.Соната для альты и фортепиано (клавир), 1971 г. – 56 с. (рук.)
- 66.Соната для альты и фортепиано (клавир - оригинал, с которого делалась запись), 1972 г. – 69 с. (рук.)
- 67.Соната: для скрипки и фортепиано. Партитура, 1969 г. – 56 с. (ксерокоп. рук.)
- 68.Соната: для скрипки и фортепиано. Партия скрипки, 1969 г. – 7 с. (рук.), 2 экз.
- 69.Сонатина-парафраза: для фортепиано и ударных, 1985 г. – 16 с. (хран. в нотном отделе)
- 70.Сумерки: вокально-симфонические медитации для хора и оркестра, пар-титура. – 2003. – 112 с. (рук.)
- 71.Сумерки: вокально-симфонические медитации для хора и оркестра, пар-титура и партии, 2003 г. (ксерокоп. рук.)
- 72.Три вокальные миниатюры на стихи поэтов Возрождения для сопрано и фортепиано, 1976. – 24 с. (рук.)
- 73.Три вокальных дуэта, 1994 г.
- 74.Три посвящения: для сопрано, смешанного хора и органа. Партитура. – 28 с. (рук.)
- 75.Три романса для меццо-сопрано, виолончели и ф-но на стихи Н. Асеева., 1984 г. – 27 с. (25 с.) (2 экз.) (рук.)
- 76.Трио для скрипки, виолончели и ф-но (Из детских воспоминаний) (I ч. – 1966 г., II,III ч. – 1967 г.) – 77 с. (рук.)
- 77.Цветы запоздалые: опера-элегия в одном действии. Клавир, 1979 г. – 197 с. (рук.), 2 экз.
- 78.Цветы запоздалые: опера-элегия в одном действии. Партитура, 1979 г. – 200 с. (рук.)
- 79.Четыре романса на стихи русских поэтов (песня на стихи В. Жуковского – 5 с., две песни на стихи А. Апухтина – 6 с., 8 с., романс на стихи Я. Полонского – 6 с.), 1985 г. (рук.)
- 80.Шесть детских песен на стихи Ю. Яковлева, 1975г. – 9 с. (рук.)

81. Я скажу тебе : вокальное пр. на ст. О. Мандельштама – 1 л. (рук.)

Ноты (набор в эл. варианте)

1. Welcome, New Day!: для голоса и хора с ф-но и духовым квинтетом. Партитуры для голоса и ф-но, хора и ф-но (ред. М. Цапкова), голоса и квинтета, хора и квинтета (ред. И. Субботин), партии квинтета (ред. И. Субботин) – 28 с.
2. Анданте: для виолончели и симф. оркестра (С.В. Рахманинов, переложение Е.В. Гохман), ред. 2008 г., 2009 г.
3. Вариации (Из детских воспоминаний): для скрипки, виолончели и ф-но, 1992 г. – 49 с.
4. Гойя: балет в двух действиях семи картинах с прологом и эпилогом. (Набор В.В. Грачева), 1996 г. – 279 с.
5. Гойя: сюита – 45 с.
6. Детские пьесы для фортепиано в 2 и 4 руки: учебно-методическое пособие / Е.В. Гохман, ред.-сост. З.В. Рождественская, Н.А. Корепина. – Саратов: Саратовская государственная консерватория им. Л.В. Собинова, 2020 – 30 с.
7. Дом, который построил Джек: три хоровые картинки для камерного вокального ансамбля, флейты, гобоя и ударных на стихи С. Маршака, 2006 г. – 19 с.
8. Звезда: из хорового цикла духовных песнопений "И дам ему звезду утреннюю...". Партитура, 2-я редакция, ноябрь 2009 г. – 65 с.
9. Звезда: из хорового цикла духовных песнопений "И дам ему звезду утреннюю..." (партии), 2006 г. - 171 с.
10. И дам ему звезду утреннюю...: духовные песнопения для мужского хора и камерного оркестра: партитура, 2-я ред. 2009 г. – 64 с.
11. И дам ему звезду утреннюю...: духовные песнопения для мужского хора и камерного оркестра: партитура, 2006 г., - 47 с. ред. 2015 г
12. Испанские мадригалы: камерная оратория на стихи Федерико Гарсиа Лорки. Партитура, 1975 г. Партитура. Набор 2015 г. – 298 с.
13. Испанские мадригалы: камерная оратория на стихи Федерико Гарсиа Лорки. Партитура, 1975 г. Партии. Набор 2015 г.
14. Квинтет-буфф: театральный дивертисмент для медных духовых инструментов. Партитура, 1981 г. - 41 с.)
15. Квинтет-буфф: театральный дивертисмент для медных духовых инструментов. Партии, 1981 г. – 54 с.
16. Когда на белом свете: хоровая поэма (кантата) на сл. Э.П. Барнет. Полная партитура, 1962 г. – 17 с.
17. Когда на белом свете: хоровая поэма (кантата) на сл. Э.П. Барнет. Хоровая партитура, 1962 г. – 6 с.
18. Колыбельная: для альта и ф-но – 4 с. (скан. рук., набора и рукописи в архиве нет)

19. Концерт для фортепиано с оркестром (партитура), 1962 г. – 229 с. (скан. рук., оригинал в библиотеке оркестра филармонии)
20. Лирическая тетрадь: вокальный цикл для меццо-сопрано и камерного оркестра на ст. М. Цветаевой, С. Нерис, А. Ахматовой (клавир: -17 с., партитура: -27 с., партии: - 33 с.)
21. Мелодия и арабеска: для виолончели и ф-но, 1983 г. – 17 с.
22. Партита: для двух виолончелей и камерного оркестра. Партии виолончелей, 2007 г. - 37 с.;
23. Партита: для двух виолончелей и камерного оркестра. 2-я редакция. Ред. А.Е. Дульнев. Партитура, 2009 г. – 88 с.
24. Партита: для двух виолончелей и камерного оркестра. 2-я редакция. Ред. А.Е. Дульнев. Партии 2009 г.
25. Помню, мать, бывало / А. Дворжак, переложение Е. Гохман: для флейты, тенора, хора и струнного квартета – 8 с.
26. Пять хоров: для камерного хора без сопровождения на стихи А. Блока., 1972 – 21 с. (скан. рук.)
27. Сказки Венского леса (Воспоминание о вальсе) / И. Штраус, переложение Е. Гохман: для фортепианного квартета, 1-й вариант, 2010 г. – 20 с.
28. Сказки Венского леса (Воспоминание о вальсе) / И. Штраус, переложение Е. Гохман: для фортепианного квартета, 2-й вариант, 2010 г. – 20 с.
29. Соната для альты и ф-но (партия альты) / ред. А.В. Шевцовой, 1971 г. – 9 с.
30. Сонатина-парафраза: для фортепиано и ударных, 1985 г. – 16 с. // Произведения для ударных саратовских композиторов: учебно-методическое пособие / Ред.-сост. А. Д. Марьенко. – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2021. – С. 3-18 + партия Percussion 7 с.
31. Сумерки: вокально-симфонические медитации для хора и оркестра: партитура и партии, 2003 г. – 90 с.
32. Три вокальные миниатюры на стихи поэтов Возрождения для сопрано и фортепиано, 1976 – 14 с.
33. О чём поет ветер: лирические строфы для тенора, хора и камерного оркестра на стихи А. Блока, 2009 г. – 28 с.
34. О чём поет ветер: лирические строфы для тенора, хора и камерного оркестра на стихи А. Блока. Партитура, 2009 г. – 16 с.
35. О чём поет ветер. Лирические строфы для тенора, хора и камерного оркестра на стихи Александра Блока. Партитура / Е. Гохман, редакция И.А. Субботина. – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2022. – 40 с.
36. Три посвящения: для сопрано, смешанного хора и органа. Партитура 1991 г. – 22 с.
37. Трио для скрипки, виолончели и фортепиано. Партитура, 1967 г. и редакция 2009 г. – 10 с.

- 38.Трио для скрипки, виолончели и фортепиано, 1967 г. и редакция 2009 г. (окончательный вариант - клави́р, партия скрипки, партия виолончели) – 85 с.
- 39.Элегия: из концерта для симфонического оркестра «Импровизации», 1978 г. (парти́тура), 1978 г. – 19 с. (Набор В.В. Грачева)
- 40.Элегия: из концерта для симфонического оркестра «Импровизации», 1978 г. (оркестровые голоса), 1978 г.– 35 с. (Набор В.В. Грачева)
- 41.Элегия: для сопрано и фортепиано на стихи Л.В. де Камонса, 1976 г. – 9 с. (рук.)
- 42.Элегия: для сопрано и фортепиано на стихи Л.В. де Камонса, 1976 г.: ред. О. Д. Степанидиной – 7 с. (маш.)
- 43.Элегия: для трубы и ф-но (клави́р и партия трубы) – 4 с. (из сборника А.П. Даниленко «Концертные пьесы саратовских композиторов для трубы»)

О Е.В.ГОХМАН

Книги

1. Демченко, А. И. У времени в плену. О музыке Елены Гохман / А.И.Демченко. - Саратов: Приволж. кн. изд-во, 1991. - 80 с. – Текст: непосредственный
2. Елене Гохман посвящается. К 70-летию со дня рождения: сборник научных трудов / Ред. Б.А. Зильберт. - Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2005. - 120 с. - ISBN 5-94841-033-1. – Текст: непосредственный

Содержание:

- Демченко, А. И. Её путь в искусстве / А.И. Демченко. - С. 3
- Христиансен, Лидия. Кантлена Елены Гохман: (Статья 1991 года) / Л. Христиансен. - С. 73
- Михайлова, Н. «Испанские мадригалы» (К проблеме тембровой драматургии) / Н. Михайлова. - С. 80
- Демченко, А. И. "Баррикады" / А.И. Демченко. - С. 91
- Христиансен, Лидия. "Мошенники поневоле": (Рецензия 1994 года) / Л. Христиансен. - С. 101
- Демченко, А. И. Вокальный цикл Елены Гохман "Бессонница": (Текст передачи Всесоюзного радио – май 1991 года) / А.И. Демченко. - С. 103
- Григорьева, А. «Бессонница»: (Фрагмент очерка о вокальной музыке из «Истории музыки народов СССР», т. VII, вып. 2. М, 1997) / А. Григорьева. - С. 111
- Королевская, А. Прочтение поэзии М.И. Цветаевой в вокальном цикле «Бессонница» / А. Королевская. – С. 114
- Демченко, А. И. О саратовской постановке балета "Гойя" и окончательной редакции его либретто / А.И. Демченко. - С. 131

- Михайлова, Е. Балет «Гойя»: к вопросу прочтения литературного первоисточника в хореографическом жанре / Е. Михайлова. - С. 142
 - Немкова, О. «Ave Maria» Елены Гохман в контексте отечественной духовной музыки рубежа XX-XXI столетий / О. Немкова. - С. 161
 - Топоркова, Л. В. Размышления после премьеры: (О вокально-симфонических медитациях «Сумерки») / Л. Топоркова. - С. 165
 - Труханова, А. Г. «И дам ему звезду утреннюю...» / А. Труханова. - С. 170
 - Хашова, Л. Особенности вокального формообразования в творчестве Е.Гохман / Л. Хашова. – С. 174
 - Нечаева, Т. О фортепианных и камерно-инструментальных произведениях / Т. Нечаева. – С. 186
 - Марьенко, А. Ударные инструменты в музыке Е. Гохман / А. Марьенко. – С. 195
 - Вишневская (Кивалова), Л.А. О некоторых принципах педагогики Е.В. Гохман / Л.А. Вишневская. – С. 200
 - Иванова, Е. А. В призвании – спасение себя: (Интервью 2002 года) / Е. Иванова. – С. 204
 - Аршинова, Н. С. Далёкое-близкое / Н. Аршинова. – С. 208
 - Кан, Т. И. О моем друге / Т.И. Кан. – С. 215
 - Цапкова, М. Заметки хормейстера / М. Цапкова. –С. 217
 - Указатель основных произведений Е.В. Гохман. – С. 221
 - Основные публикации о творчестве Е.В. Гохман. – С. 236
3. Демченко, А. И. Избранные страницы творчества Елены Гохман / А.И.Демченко. - Саратов: Аквариус, 2010. – 84 с.: ил.; эл. опт. диск (CD-ROM). - ISBN 978-5-94942-062-1. – Текст: непосредственный
 4. Демченко, А. И. За линией горизонта. О творчестве Елены Гохман: монография / А.И. Демченко. – Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2015. – 124 с. - ISBN 978-5-94841-210-8. – Текст: непосредственный
 5. Демченко, А. И. CON TEMPO. Композитор Елена Гохман / А. И. Демченко. - М.: Композитор, 2016. - 240 с.: ил. + 1 эл. опт. диск (CD-ROM). - ISBN 978-5-9907997-3-8. – Текст: непосредственный
 6. Диалог искусств и арт-парадигм: Статьи. Очерки. Материалы. Том XXII : Посвящение Елене Гохман (К 85-летию со дня рождения) : по материалам VII Международного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» («Scienceforum Pan-Art VII») 20 апреля 2021 г. / Ред.-сост. А.И. Демченко; СГК им. Собинова, Центр комплексных худож. исследований. - Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2021. – 336 с. – ISBN 978-5-94841-494-2 (т. XXII). – Текст: непосредственный

Содержание:

- Демченко, Александр Иванович. Очерк первый. Вместо прелюдии / А. И. Демченко. – С. 3–9
- Аршинова, Наталья Сергеевна. Далёкое-близкое / Н. С. Аршинова. – С. 10–16
- Кан, Татьяна Иосифовна. О моём друге / Т. И. Кан. — С. 17–18.
- Иванова, Елена. В призвании - спасение себя. Интервью 2002 года / Е. Иванова. – С. 19–22.
- Каменская, Ирина Владимировна. Интервью к очередному юбилею / И. Каменская. – С. 23–36.
- Королевская, Наталья Владимировна. Весна, которую дарит музыка Елены Гохман / Н. В. Королевская. – С. 37–39.
- Королевская, Наталья Владимировна. Антология детской музыки Елены Гохман / Н. В. Королевская. – С. 40–46.
- Вишневская Л., Лилия Алексеевна. Музыкальная педагогика в творчестве Е. В. Гохман / Л. А. Вишневская (Кивалова). – С. 47–52.
- Статьи и заметки памяти Елены Гохман / Камертон, 2011, № 22. – С. 53–100.
- Вечер памяти Е. В. Гохман: два взгляда / Камертон, 2011, № 25. – С. 101–109.
- Демченко, Александр Иванович. Очерк второй. Путь к зрелости / А. И. Демченко. – С. 110–129.
- Шевцова, Анастасия Владимировна. Многогранность альтового голоса в Сонате Елены Гохман / А. Шевцова. – С. 130–135.
- Рыбкова, Ирина Владимировна. Модус ожидания в «Пяти хорах на стихи А. Блока» Е. В. Гохман / И. В. Рыбкова. – С. 136–143.
- Грачёва, Ирина Ивановна. Особенности хорового письма Елены Владимировны Гохман на примере «Пяти хоров на стихи А. Блока» / И. И. Грачёва. – С. 144–150
- Королевская, Наталья Владимировна. Содержательно-концептуальная динамика творческого процесса в свете теории «смыслового взрыва» Ю. Лотмана: на примере творчества Е.В.Гохман / Н. В. Королевская. – С. 151–163.
- Вишневская (Кивалова), Лилия Алексеевна. Мадригальная модель музыки Елены Гохман (на примере вокального цикла «Бессонница») / Л. А. Вишневская (Кивалова), И. А. Субботин. – С. 164–168.
- Королевская, Наталья Владимировна. «Испанские мадригалы» Е. Гохман в свете проблемы взаимодействия слова и музыки / Н.В. Королевская. – С. 169–177.
- Немкова, Ольга Вячеславовна. «Начинается плач гитары...»: поэтика канте хондо в камерной оратории «Испанские мадригалы»

- Е.Гохман на стихи Ф. Гарсиа Лорки / О. В. Немкова. – С. 178–190.
- Михайлова, Надежда Викторовна. «Испанские мадригалы» (К проблеме тембровой драматургии) / Н. Михайлова. – С. 191–201
 - Демченко, Александр Иванович. Очерк третий. Раздвигая горизонты / А. И. Демченко. – С. 202–219.
 - Христиансен, Лидия Львовна. Кантилена Елены Гохман / Л.Л.Христиансен. – С. 220–227.
 - Хашова, Людмила Викторовна. Особенности вокального формообразования в творчестве Елены Гохман / Л. Хашова. – С. 228–239.
 - Демченко, Александр Иванович. И вновь «Испанские мадригалы» / А. И. Демченко, Н. В. Королевская. – С. 240–245.
 - Нечаева, Татьяна Ивановна. О фортепианных и камерно-инструментальных произведениях / Т. И. Нечаева. – С. 246–254.
 - Вишневская (Кивалова), Лилия Алексеевна. Христианские символы музыки Елены Гохман (на примере вокального цикла "Благовещение") / Л. А. Вишневская (Кивалова), И. А. Субботин. – С. 255–260.
 - Пономарёва, Елена Николаевна. Музыкальные пространства Елены Гохман / Е. Пономарёва. – С. 261–266.
 - Демченко, Александр Иванович. Очерк четвёртый. Смена ориентиров / А. И. Демченко. – С. 267–284.
 - Шлыкова, Светлана Петровна. Сонет ССХСП Франческо Петрарки в цикле «Три вокальные миниатюры на стихи поэтов Возрождения» Елены Гохман / С. П. Шлыкова. – С. 285–299.
 - Коломойцев, Юрий Алексеевич. Об интерпретационно-художественном аспекте вокалиста и концертмейстера в вокальном цикле Е. В. Гохман «Лирическая тетрадь» / Ю. А. Коломойцев. – С. 300–303.
 - Королевская, Наталья Владимировна. Прочтение поэзии Марины Цветаевой в вокальном цикле «Бессонница» / Н. В. Королевская. – С. 304–319.
 - Христиансен, Лев Львович. "Мошенники поневоле" / Л. Л. Христиансен. – С. 320–321.
 - Вишневская (Кивалова) Л., Лилия Алексеевна. О некоторых особенностях полистилистики в музыке Елены Гохман / Л. А. Вишневская (Кивалова), И. А. Субботин. – С. 322–329.
7. Диалог искусств и арт-парадигм: Статьи. Очерки. Материалы. Том XXIII: Посвящение Елене Гохман (К 85-летию со дня рождения) : по материалам VII Международного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» («Scienceforum Pan-Art VII») 20 апреля 2021 г. / Ред.-сост. А.И. Демченко; СГК им. Собинова, Центр комплексных худож. иссле-

дований. – Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2021 – 346 с. – ISBN 978-5-94841-495-9 (т. XXIII).

Содержание:

- Демченко, Александр Иванович. Очерк пятый. Консонансы — диссонансы / А. И. Демченко. – С. 3–21.
- Марьенко, Анатолий Дмитриевич. Ударные инструменты в музыке Е. Гохман / А. Д. Марьенко. – С. 22–27.
- Гершбейн, Татьяна Шмуэлевна. О философском подтексте фортепианного цикла Елены Гохман / Т. Ш. Гершбейн. – С. 27–36.
- Королевская, Наталья Владимировна. «Головоломка» Елены Гохман: Семь эскизов для фортепиано / Н. В. Королевская. – С. 37–44.
- Севостьянова, Лилия Васильевна. Два послания из восьмидесятих / Л. В. Севостьянова. – С. 45–59.
- Демченко, Александр. Вокальный цикл Елены Гохман «Бессонница» Текст передачи Всесоюзного радио - май 1991 года / А.И.Демченко. – С. 37–44.
- Григорьева, Алла Владимировна. «Бессонница». Фрагмент очерка о вокальной музыке: «История музыки народов СССР». Том VII, вып. 2. М., 1997 / А. В. Григорьева. – 68–70.
- Свиридова, Алевтина Васильевна. Полисемантичесность текста и музыки «Трех посвящений» Елены Гохман / А. В. Свиридова. – С.71–82.
- Рыбкова И. «Три посвящения» Е.В. Гохман: к вопросу об интертекстуальности / И. В. Рыбкова. – С. 83–90.
- Вишневская (Кивалова), Лилия. Аллюзия как ведущий принцип полистилистической композиции в музыке Елены Гохман / Л.А.Вишневская (Кивалова), И. А. Субботин. – С. 91–94.
- Демченко, Александр Иванович. Очерк шестой. Высоты духа / А.И. Демченко. – С. 95–114.
- Королевская, Наталья Владимировна. Женский взгляд Елены Гохман и Марины Цветаевой / Н. В. Королевская. – С. 115–128.
- Вишневская (Кивалова), Лилия. «Лунная соната» Бетховена как полистилистический феномен (на примере музыки Елены Гохман) / Л. А. Вишневская (Кивалова), И. А. Субботин. – С. 129–136.
- Нестеров, Валерий Николаевич. «Гойя» на саратовской сцене / В.Н. Нестеров. – С. 137–139.
- Демченко, Александр Иванович. О саратовской постановке балета «Гойя» и окончательной редакции его либретто / А. И. Демченко. – С. 140–150.
- Синявская, Екатерина Николаевна. Балет «Гойя»: к вопросу прочтения литературного первоисточника в хореографическом жанре / Е. Н. Синявская. – С. 151–169.

- Гендова, Марья Юрьевна. Размышляя о балете «Гойя» / М.Ю.Гендова. – С. 170–175.
- Цапкова, Марина Борисовна. Заметки хормейстера / М. Б. Цапкова. – С. 176–179.
- Немкова, Ольга Вячеславовна. Жанрово-стилевое обобщение как основа музыкальной поэтики Библейских фресок «Ave Maria» Е.Гохман / О. В. Немкова. – С. 180–184.
- Топоркова, Людмила Валентиновна. Размышления о судьбе человечества в вокально-симфонических медитациях «Сумерки» / Л.В.Топоркова. – С. 185–189.
- Труханова, Александра Геннадиевна. «И дам ему звезду утреннюю...» / А. Г. Труханова. – С. 190–193.
- Демченко, Александр Иванович. Очерк седьмой. Вместо постлюдии / А. И. Демченко. – С. 194–20.2
- Рыбникова, Анна Юрьевна. Загадки музыкальной драматургии лирических строф Елены Гохман «О чём поёт ветер» / А. Ю. Рыбникова, Д. С. Тупицын. – С. 203–218.
- Демченко, Галина Юрьевна. Классика и авангард в камерно-инструментальном творчестве Елены Гохман / Г. Ю. Демченко. – С. 219–225.
- Рокицкая, Полина Викторовна. Квнтет Е.В. Гохман «Сказки Венского леса» / П. В. Рокицкая. – С. 226–229.
- Цапкова, Марина Борисовна. Мгновение в вечности. Хроника хормейстерской работы последних лет (Памяти друга и музыканта Е.В. Гохман) / М. Б. Цапкова. – С. 230–340.
- Рыбкова, Ирина. Хоровые сочинения Е.В. Гохман в репертуаре Саратовского губернского театра хоровой музыки / И. В. Рыбкова. – С. 241–246.
- Лабинцева, Лариса Павловна. Характерные тенденции в композиторском творчестве Елены Гохман / Л. П. Лабинцева. – С. 247–255.
- Королевская, Наталья Владимировна. «Жизнь после жизни»: обзор юбилейного фестиваля Е.В. Гохман / Н. В. Королевская. – С. 256–267.
- Вишневская (Кивалова), Лилия Алексеевна. Вариации на тему «EGSH» Послесловие к юбилею / Л. А. Вишневская (Кивалова). – С. 268–270.
- Королевская, Наталья Владимировна. Рыцарь «Ордена» Елены Прекрасной / Н. В. Королевская. – С. 271–277.
- Вишневская (Кивалова), Лилия Алексеевна. Альфред Шнитке – Елена Гохман: загадки судьбы и творчества / Л. А. Вишневская (Кивалова). – С. 278–283.
- Серова, Наталья Сергеевна. «Два гения с берегов Волги» / Н.С.Серова. – С. 284–288.

- Демченко, Александр Иванович. Памяти Елены Гохман / А.И.Демченко. – С. 289–292.
- Виниченко, Андрей Анатольевич. Мы очень часто забываем, кого нам дарила судьба / А. А. Виниченко. – С. 293–296.
- Демченко, Александр Иванович. Год Елены Гохман / А. И. Демченко. – С. 297.
- Вишневская (Кивалова) Л.А., Лилия Алексеевна. Имени Елены Гохман / Л. А. Вишневская (Кивалова). – С. 298–301.
- Топоркова, Людмила Валентиновна. Заключительный концерт «Года Елены Гохман» / Л. В. Топоркова. – С. 302–305.
- Основные произведения Е.В. Гохман. – С. 306–318.
- Основные публикации о творчестве Е.В. Гохман. – С. 319–325.
- Звукозаписи основных произведений Е.В. Гохман. – С. 326–329.
- Книги, посвящённые жизни и творчеству Елены Гохман. – С. 330–338.

8. Диалог искусств и арт-парадигм: Статьи. Очерки. Материалы. Том XXIV : Посвящение Елене Гохман (К 85-летию со дня рождения): по материалам VII Международного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» («Scienceforum Pan-Art VII») 20 апреля 2021 г. / Ред.-сост. А.И. Демченко. – 2021. – 315 с.

Содержание:

- Демченко, А. И. Из истории музыкальной культуры Саратова / А.И. Демченко. – С. 3–26.
- Манжора, Б. Г. Евдокимов Яков / Б. Г. Манжора. – С. 27–28.
- Белосточная, Н. Б. Тютманов Иосиф / Н. Б. Белосточная. – С. 29–36.
- Манжора, Б. Г. Котилко Аркадий / Б. Г. Манжора. – С. 37–39.
- Егорова, Т. И. Христиансен Лев / Т. И. Егорова. – С. 52–68.
- Малышева, Т. Ф. Симанский Михаил / Т. Ф. Малышева. – С. 69–96.
- Вишневская (Кивалова), Л.А. Таубе Ростислав / Л. А. Вишневская (Кивалова). – С. 97–101
- Топоркова, Л. В. Ковалёв Виктор / Л. В. Топоркова. – С. 102–112.
- Абрамов, О. И. Манжора Борис / О. И. Абрамов. – С. 113–117.
- Манжора, Б. Г. Сосновцев Борис / Б. Г. Манжора. – С. 118–133.
- Вартанова, Е. И. Моралёв Олег / Е. И. Вартанова. – С. 134–151.
- Манжора, Б. Г. Кривилёв Владимир / Б. Г. Манжора. – С. 152–154.
- Малышева, Т. Ф. Бренинг Арнольд / Т. Ф. Малышева. – С. 155–185.
- Манжора, Б. Г. Христиансен Лидия / Б. Г. Манжора. – С. 186–187.
- Демченко, А. И. Бикташев Евгений / А. И. Демченко. – С. 188–225.
- Демченко, А. И. Массин Юрий / А. И. Демченко. – С. 226–245.

- Вишневская (Кивалова), Л.А. Ершова Елена / Л. А. Вишневская (Кивалова). С. 246–253.
- Николаева, И. Демченко Александр / И. Николаева. — С. 254–285.
- Демченко, Г. Ю. Ярешко Александр / Г. Ю. Демченко, А. А. Михайлова. — С. 285–298.
- Власенко, Л. П. Наталья Тарасова и Анатолий Скрипай / Л.П.Власенко, А. И. Демченко. — С. 299–313.

9. Диалог искусств и арт-парадигм: статьи. Очерки. Материалы. Том XXV: Посвящение Елене Гохман (К 85-летию со дня рождения) : по материалам VII Международного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» («Scienceforum Pan-Art VII») 20 апреля 2021 г. / Ред.-сост. А.И. Демченко. — 2021. — 324 с.

Содержание:

- Вишневская (Кивалова), Л.А. Малышева Татьяна / Л. А. Вишневская (Кивалова). — С. 3–7.
- Шиянов, Н. Е. Гликман Семён / Н. Е. Шиянов. — С. 8–19.
- Ярешко, А. С. Вишневская Лилия / А. С. Ярешко. — С. 20–26.
- Демченко, Г. Ю. Егорова Ирина / Г. Ю. Демченко. — С. 27–52.
- Вишневская (Кивалова), Л.А. Топоркова Людмила / Л. А. Вишневская (Кивалова). — С. 53–55.
- Топоркова, Л. В. Дороднов Игорь / Л. В. Топоркова. — С. 56–71.
- Топоркова, Л. В. Демченко Галина / Л. В. Топоркова. — С. 72–82.
- Быстричкина, Н. Королевский Владимир / Н. Быстричкина. — С. 83–102.
- Алексеева, О. Мишле Владимир / О. Алексеева. — С. 103–110.
- Шиянов, Н. Околоков Виталий / Н. Шиянов. — С. 111–113.
- Наточеева, И. В. Полозов Сергей / И. В. Наточеева. — С. 114–130.
- Демченко, А. И. Немкова Ольга / А. И. Демченко. — С. 131–145.
- Вишневская (Кивалова), Л.А. Павлючук Алексей / Л. А. Вишневская (Кивалова). — С. 146–173.
- Соколова, И. Шиянов Николай / И. Соколова. — С. 174–188.
- Вишневская (Кивалова), Л.А. Субботин Иван / Л. А. Вишневская (Кивалова), А. И. Демченко. — С. 189–192.
- Дрынкина, Е. Орлов Владимир / Е. Дрынкина. — С. 193–207.
- Демченко, А. И. Шнитке Альфред / А. И. Демченко. — С. 208–323.

10. Демченко А. И. Ave Elena. Композитор с берегов Волги / А. И. Демченко. — Saarbrücken: Lambert Academic Publishing, 2017 — 120 p. — ISBN 978-620-2-06194-0.- Текст: непосредственный.

11. Демченко А. И. Два гения с берегов Волги Саратов. Альфред Шнитке, Елена Гохман / А.И. Демченко. — Саратов: СГК им. Собинова, 2017 —

372 с. : ил. + 1 эл. опт. диск (CD-ROM). ISBN 978-5-94841-254-2. – Текст: непосредственный.

Статьи общего характера

1. Аршинова, Наталья Сергеевна. Далёкое-близкое / Н. С. Аршинова // Диалог искусств и арт-парадигм: Статьи. Очерки. Материалы / Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, Центр комплексных художественных исследований; ред.-сост. А. И. Демченко. – Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2021. – Том XXII: Посвящение Елене Гохман (К 85-летию со дня рождения). – С. 10-16. – ISBN 978-5-94841-494-2. – URL: <https://sarcons.ru/image/tskkhi/том%2022.pdf>.
2. Виниченко, Андрей Анатольевич. Мы очень часто забываем, кого нам дарила судьба / Андрей Анатольевич Виниченко // Диалог искусств и арт-парадигм: Статьи. Очерки. Материалы / СГК им. Собинова, Центр комплексных худож. исследований. – Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2021. – Том XXIII: Посвящение Елене Гохман (К 85-летию со дня рождения). – С. 293-296. – ISBN 978-5-94841-495-9.
3. Вишневская (Кивалова), Лилия Алексеевна. Из истории преподавания гармонии в Саратовской консерватории: имена и школы / Лилия Алексеевна Вишневская (Кивалова) Л.А. // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания: научный журнал . - 2023. - N 1. – С. 79–87. – ISSN 2618-9461. – URL: [https://sarcons.ru/image/publikacii/vestnik_sgtk/%D0%92%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%BD%D0%B8%D0%BA%20%D0%A1%D0%93%D0%9A.2023%20%E2%84%961\(19\).pdf](https://sarcons.ru/image/publikacii/vestnik_sgtk/%D0%92%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%BD%D0%B8%D0%BA%20%D0%A1%D0%93%D0%9A.2023%20%E2%84%961(19).pdf).
4. Вишневская (Кивалова) Л.А., Лилия Алексеевна. Имени Елены Гохман / Лилия Алексеевна Вишневская (Кивалова) Л.А. // Диалог искусств и арт-парадигм: Статьи. Очерки. Материалы / СГК им. Собинова, Центр комплексных худож. исследований. – Саратов СГК им. Л.В. Собинова, 2021. –Том XXIII: Посвящение Елене Гохман (К 85-летию со дня рождения). – С. 298-301. – ISBN 978-5-94841-495-9.
5. Вишневская (Кивалова), Лилия Алексеевна. Альфред Шнитке - Елена Гохман: загадки судьбы и творчества / Л. А. Вишневская (Кивалова) // Диалог искусств и арт-парадигм: Статьи. Очерки. Материалы / СГК им. Собинова, Центр комплексных худож. исследований. - Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2021. – Том XXIII: Посвящение Елене Гохман (К 85-летию со дня рождения). – С. 278-283. – ISBN 978-5-94841-495-9.
6. Вишневская (Кивалова), Лилия Алексеевна. Вариации на тему "EGCH" Послесловие к юбилею / Л. А. Вишневская (Кивалова) // Диалог искусств и арт-парадигм: Статьи. Очерки. Материалы / СГК им. Собинова, Центр комплексных худож. исследований. – Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2021. – Том XXIII: Посвящение Елене Гохман (К 85-летию со дня рождения). – С. 268-270. – ISBN 978-5-94841-495-9.

7. Гохман Елена Владимировна. // Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова: 1912—2012: энциклопедия. – Саратов: СГК (академия) им. Л.В. Собинова, 2012. – С. 92-94: портр. - ISBN 978-5-94841120-0.
8. Демченко А. И. Елена Гохман (1935-2010) // Демченко, А. И. Отечественная музыка XX века. Реалии и мифы: монография / А. И. Демченко. – М.: РУСАЙНС, 2019. – С. 295-310. – ISBN 978-5-4365-4358-1.
9. Демченко, А. «Третье направление». К 80-летию со дня рождения Елены Гохман / А. Демченко // Музыка и время. –2015. – № 12. – С. 36 – 47.
10. Демченко, А. И. Два этюда о творчестве Елены Гохман. К 85-летию со дня рождения. // ИКОНИ. Искусство. Культура. Образование. Научные исследования. – 2021. – N 3. - С.103-104.
11. Демченко, А. И. Досье гения из провинции: композитор Елена Владимировна Гохман / Александр Демченко // Диалог искусств и арт-парадигм: Статьи. Очерки. Материалы. Том 52 : Грандиозный эксперимент XX века: pro et contra (К 100-летию образования СССР и 30-летию его распада) : по материалам X Международного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «Scienceforum Pan-Art IX» 30 декабря 2022 г. / Ред.-сост. А. И. Демченко. – 2023. – С. 310–343.
12. Демченко, А. И. Елена Гохман (1935-2010). // Демченко А. И. Композиторы России второй половины XX - начала XXI века. Несколько имен из числа «шестидесятников» / А. И. Демченко. – Саратов: СГК им. Л.В.Собинова, 2021. – С. 61–70. – ISBN 978-5-94841-521–5.
13. Демченко, А. И. Елена Гохман (1935–2010). // Демченко, А. И. Освободительная эпопея в зеркале музыкального искусства России: исследование / А. И. Демченко. – Saarbrücken: Lap Lambert Academic Publishing, 2017. – С. 255–268. – ISBN 978-620-2-02396-2
14. Демченко, А. И. Елена Гохман / А. И. Демченко. // Композиторы и музыковеды Саратова: сборник статей / Ред.-сост. А. И. Демченко. - М.: Композитор, 2008. – С. 202–236. – ISBN 5-85285-291-0.
15. Демченко, А. И. Жизнь после жизни: К 80-летию со дня рождения Е.В.Гохман. Антимир / А. И. Демченко. // Проблемы художественного творчества: сборник статей по материалам Всероссийских научных чтений, посвящённых Б. . Яворскому (26-28 ноября 2015 г.). - Саратов: СГК им. Л. В. Собинова, 2016. – С. 3–17. – ISBN 978-5-84841-233-7.
16. Демченко, А. И. На рубеже XXI столетия. К 75-летию со дня рождения Е. В. Гохман / А. И. Демченко. // Проблемы художественного творчества: сборник статей по материалам Всероссийских научных чтений, посвящённых Б. Л. Яворскому (Саратов, 2010). – Саратов СГК (академия) им. Л. В. Собинова, 2011. – С. 3–8. – ISBN 978-5-94841-110-1.
17. Демченко, А. И. Путь длиною в жизнь. О композиторе Елене Гохман / А. Демченко. // Музыкальная жизнь. – 2010. – № 12. – С. 14–16.
18. Демченко, Александр Иванович. Год Елены Гохман / А. И. Демченко // Диалог искусств и арт-парадигм : Статьи. Очерки. Материалы / СГК им.

- Собинова, Центр комплексных худож. исследований. - Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2021. - Том XXIII: Посвящение Елене Гохман (К 85-летию со дня рождения). – С. 297. – ISBN 978-5-94841-495-9.
19. Демченко, Александр Иванович. Досье гения из провинции: композитор Елена Владимировна Гохман / А. И. Демченко // Диалог искусств и арт-парадигм: Статьи. Очерки. Материалы / Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, Центр комплексных художественных исследований; ред.-сост. А. И. Демченко. – Саратов: СГК им. Л.В.Собинова, 2023. – Том 52: Грандиозный эксперимент XX века: pro et contra (К 100-летию образования СССР и 30-летию его распада). - С.310-343. – ISBN 978-5-94841-598-7. – URL: <https://sarcons.ru/image/tskkhi/52.pdf>.
20. Демченко, Александр Иванович. Памяти Елены Гохман / А. И. Демченко // Диалог искусств и арт-парадигм: Статьи. Очерки. Материалы / СГК им. Собинова, Центр комплексных худож. исследований. – Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2021. – Том XXIII: Посвящение Елене Гохман (К 85-летию со дня рождения). –С. 289–292. – ISBN 978-5-94841-495-9.
21. Елена Владимировна Гохман. // Камертон.- 2012.- № 40 (54). Спец. выпуск: 60 лет Саратовской композиторской организации. – С. 14: 2 фот.
22. Иванова, Елена. В призвании – спасение себя. Интервью 2002 года / Е.Иванова // Диалог искусств и арт-парадигм : Статьи. Очерки. Материалы / Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, Центр комплексных художественных исследований; ред.-сост. А.И.Демченко. - Саратов : СГК им. Л.В. Собинова, 2021. – Том XXII: Посвящение Елене Гохман (К 85-летию со дня рождения). – С. 19–22. – ISBN 978-5-94841-494-2. – URL: <https://sarcons.ru/image/tskkhi/том%2022.pdf>.
23. Иванова, Наталия Владимировна. Композиторы Саратовской консерватории / Н. В. Иванова, В. В. Орлов // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания : научный журнал . – 2022. – N 3. –С. 21–31. – ISSN 2618-9461. – URL: [https://sarcons.ru/image/publikacii/vestnik_skg/Вестник%20СГК.2022%20№3\(17\).pdf](https://sarcons.ru/image/publikacii/vestnik_skg/Вестник%20СГК.2022%20№3(17).pdf).
24. Каменская, Ирина Владимировна. Интервью к очередному юбилею / И. В. Каменская // Диалог искусств и арт-парадигм: Статьи. Очерки. Материалы / Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, Центр комплексных художественных исследований; ред.-сост. А.И. Демченко. - Саратов : СГК им. Л.В. Собинова, 2021. – Том XXII: Посвящение Елене Гохман (К 85-летию со дня рождения). – С. 23–36. – ISBN 978-5-94841-494-2. – URL: <https://sarcons.ru/image/tskkhi/том%2022.pdf>
25. Камертон. – 2021. – N 124. – спецвыпуск. К 85-летию со дня рождения Е. В. Гохман
- Содержание:

- Год композитора Елены Владимировны Гохман. – С. 3.
- Каменская, И. В. К 85-ти летию со дня рождения Елены Владимировны Гохман / И. В. Каменская. – С. 4–11.
- Вишневская (Кивалова), Л.А. Композитору Елене Владимировне Гохман посвящается / Л. А. Вишневская (Кивалова). – С. 12–14.
- Топоркова, Л. В. Заключительный концерт «Года Елены Владимировны Гохман» / Л. В. Топоркова. – С. 15–16.
- Композиторское наследие композитора Елены Владимировны Гохман» (из материалов разных лет). – С. 17.
- Михайлова, Н. «Испанские мадригалы» (к проблеме тембровой драматургии) / Н. Михайлова. – С. 18–23.
- Христиансен, Л. «Мошенники поневоле» (рецензия 1994 года) / Л.Христиансен. – С. 24–25.
- Нечаева, Т. О фортепианных и камерно-инструментальных произведениях / Т. Нечаева. – С. 26–30.
- Демченко, А. И. Вокальный цикл Е. Гохман «Бессонница» (текст передачи всесоюзного радио - май 1991 года) / А.И. Демченко. – С. 31–34.
- Демченко, А. И. О саратовской постановке балета «Гойя» и окончательной редакции его либретто / А.И. Демченко. – С. 35–41
- Немкова, О. «Ave Maria» Елены Гохман в контексте. отечественной духовной музыки рубежа XX-XXI столетий / О. Немкова. – С.42–43.
- Топоркова, Л. Размышления после премьеры (О вокально-симфонических медитациях «Сумерки») / Л. Топоркова. – С. 44–45.
- Труханова, А. «И дам ему звезду утреннюю...» / А. Труханова. – С. 46–47.

26.Камертон.- 2011.- № 22 (36). Специальный выпуск

Содержание:

- Памяти Елены Владимировны Гохман. Жизненный и творческий путь. – С. 2–3.
- Гохман, А. В. Несколько тактов из семейной прелюдии / А.В. Гохман. – С. 4.
- Вишневская (Кивалова), Л.А. Научные чтения памяти Б.Л. Яворского / Л.А. Вишневская. – С. 5.
- Демченко, А. И. На рубеже XXI столетия. К 75 летию со дня рождения Е.В. Гохман / А.И. Демченко. – С. 6–7
- Кан, Т. И. Вспоминая Елену Гохман / Т. И. Кан. – С. 8–9.
- Цапкова, М. Б. Мгновение в вечности. (Хроника хормейстерской работы последних лет) / М.Б. Цапкова. – С. 10.
- «Сумерки»: отклики студентов на концерт / Е. Бубнова, Е. Дрын-

кина. – С. 11.

- Жалнин, В. Вечера памяти Е.В. Гохман / В. Жалнин, К. Бурень. – С. 12–24.
- Владимирцева, Н. Н. Концерт в Москве / Н. Н. Владимирцева. – С. 24–25.
- Основные произведения Е.В. Гохман. – С. 26.
- Публикации о творчестве Е.В. Гохман. – С. 27–28.

27. Кан, Т. И. В ожидании праздника : (К 70-летию Альфреда Шнитке) // Рампа. – 2004. – октябрь. // Кан, Т. И. Дыхание музыки: короткие заметки / Т. И. Кан. - Саратов : СГК (академия) им. Л.В. Собинова, 2012. – С.114–115.

28. Королевская, Н. В. Рыцарь «Ордена» Елены Прекрасной: Интервью с А.И. Демченко о Е. В. Гохман / Беседовала Н. В. Королевская // Камертон. – 2018. Спецвыпуск: Александру Ивановичу Демченко 75 лет. – С.26–30.

29. Королевская, Наталья Владимировна. «Жизнь после жизни»: обзор юбилейного фестиваля Е.В. Гохман / Н. В. Королевская // Диалог искусств и арт-парадигм: Статьи. Очерки. Материалы / СГК им. Собинова, Центр комплексных худож. исследований. – Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2021. – Том XXIII: Посвящение Елене Гохман (К 85-летию со дня рождения). – С. 256–267. – ISBN 978-5-94841-495-9.

30. Королевская, Наталья Владимировна. Рыцарь «Ордена» Елены Прекрасной / Наталья Владимировна Королевская // Диалог искусств и арт-парадигм: Статьи. Очерки. Материалы / СГК им. Собинова, Центр комплексных худож. исследований. – Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2021. - Том XXIII: Посвящение Елене Гохман (К 85-летию со дня рождения). – С. 271–277. – ISBN 978-5-94841-495-9.

31. Новости Шнитке-центра. – 2017. – № 4. Спецвыпуск: Е. В. Гохман

Содержание:

- Вишневская (Кивалова), Л.А.: [Рецензия на книгу: Демченко А.И. Альфред Шнитке – Елена Гохман: Загадки судьбы и творчества] / Л.А. Вишневская. – С. 3–7
- Серова, Н. С. Два гения с берегов Волги: [Рецензия на книгу: Демченко А.И. Альфред Шнитке – Елена Гохман: Загадки судьбы и творчества] / Н. С. Серова. – С. 8–11.
- Демченко, А. И. Памяти Елены Гохман / А.И. Демченко. – С. 17–20.
- Виниченко, А. А. Мы очень часто забываем, кого нам дарила судьба: (Концерт памяти Гохман Е.В.) / А.А. Виниченко. – С. 20–23.

О ТВОРЧЕСТВЕ

1. «Два гения с берегов Волги» (Саратов, 2017) // Диалог искусств и арт-парадигм: Статьи. Очерки. Материалы / Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, Центр комплексных художествен-

- ных исследований; ред.-сост. А. И. Демченко. – Саратов: СГК им. Л.В.Собинова, 2023. – Том 56: К 80-летию со дня рождения А.И. Демченко. – С. 163–177. – ISBN 978-5-94841-603-8. – URL: <https://sarcons.ru/image/tskkhi/56.pdf>.
2. Бондаренко, А. С. К вопросу о драматургии оратории Е. В. Гохман "Ave Maria" / А. С. Бондаренко. // Слово молодых ученых: актуальные вопросы искусствознания : сборник статей по материалам Всероссийской научной конференции «Слово молодых ученых» 17 марта 2017 года и XVI Всероссийской научно-практической конференции студентов и аспирантов «Актуальные вопросы искусствознания: музыка – личность – культура» 11–22 апреля 2017 года / Отв. ред. Полозова И. В. – Саратов : СГК им. Л. В. Собинова, 2017. – С. 135–140.
 3. Бондаренко, Нина Борисовна. К проблеме феномена бельканто в вокальной лирике Е.В. Гохман / Н. Б. Бондаренко // Диалог искусств и арт-парадигм : Статьи. Очерки. Материалы / Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, Центр комплексных художественных исследований; ред.-сост. А. И. Демченко. – Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2022. – Том 29: Картина мира. – С. 302–321. – ISBN 978-5-94841-526-0. – URL: <https://sarcons.ru/image/tskkhi/том%2029.pdf>.
 4. Буянец, И. П. Гармоническое выражение христианской символики в музыке Е. Гохман (на примере вокального цикла «Благовещение») / И. Буянец. // Актуальные проблемы искусствознания: Музыка – Личность – Культура: сб. ст. по материалам XIII Всероссийской научно-практич. конференции студентов и аспирантов (11-25 апреля 2014 г.) / Отв. ред. Л. Г. Сухова. – Саратов: СГК им. Л. В. Собинова, 2015. – С. 105–113. – ISBN 978-5-94841-195-8.
 5. Буянец, И. П. Стилиевые аллюзии в ранних вокальных сочинениях Елены Гохман (на примере цикла «Три вокальные миниатюры на стихи поэтов Возрождения») / И. П. Буянец. // Приношение Альфреду Гарриевичу Шнитке: сборник статей по материалам Всероссийских научных чтений, посвященных 80-летию со дня рождения композитора 23–24 октября 2014 года / отв. ред. Т. В. Карташова. – Саратов: СГК им. Л. В. Собинова, 2015. – С. 10–13. – ISBN 978-5-94841-198-9.
В тексте: [О сочинениях Е. Гохман] – С. 23–24.
 6. Вечер памяти Е. В. Гохман: два взгляда // Диалог искусств и арт-парадигм : Статьи. Очерки. Материалы / Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, Центр комплексных художественных исследований; ред.-сост. А. И. Демченко. – Саратов: СГК им. Л.В.Собинова, 2021. – Том XXII: Посвящение Елене Гохман (К 85-летию со дня рождения). – С. 101–109. – ISBN 978-5-94841-494-2. – URL: <https://sarcons.ru/image/tskkhi/том%2022.pdf>.
 7. Вичёва, В. А. Два композитора и танго: Астор Пьяццолла и Альфред Шнитке / В. А. Вичёва // Актуальные проблемы культуры, искусства и художественного образования: Сборник научных трудов ОГИИ. Вып. 11

- / Гл. ред. Б.П. Хавторин, сост. и науч. ред. В.А. Логинова. – Оренбург: Изд-во ОГИИ им. Л. и М. Ростроповичей, 2012. – С. 52–62.
8. Вишневская (Кивалова), Лилия Алексеевна. Мадригальная модель музыки Елены Гохман (на примере вокального цикла «Бессонница») / Л. А. Вишневская (Кивалова), И. А. Субботин // Диалог искусств и арт-парадигм: Статьи. Очерки. Материалы / Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, Центр комплексных художественных исследований; ред.-сост. А. И. Демченко. – Саратов : СГК им. Л.В.Собинова, 2021. – Том XXII: Посвящение Елене Гохман (К 85-летию со дня рождения). – С. 164–168. – ISBN 978-5-94841-494-2. –URL: <https://sarcons.ru/image/tskkhi/том%2022.pdf>.
9. Вишневская (Кивалова), Лилия Алексеевна. О некоторых особенностях полистилистики в музыке Елены Гохман / А. Вишневская (Кивалова) Л., И. А. Субботин // Диалог искусств и арт-парадигм : Статьи. Очерки. Материалы / Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, Центр комплексных художественных исследований; ред.-сост. А. И. Демченко. – Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2021. – Том XXII: Посвящение Елене Гохман (К 85-летию со дня рождения). – С. 322–329. – ISBN 978-5-94841-494-2. – URL: <https://sarcons.ru/image/tskkhi/том%2022.pdf>.
10. Вишневская (Кивалова), Лилия Алексеевна. Христианские символы музыки Елены Гохман (на примере вокального цикла «Благовещение») / Л.А. Вишневская (Кивалова), И. А. Субботин // Диалог искусств и арт-парадигм: Статьи. Очерки. Материалы / Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, Центр комплексных художественных исследований; ред.-сост. А. И. Демченко. – Саратов: СГК им. Л.В.Собинова, 2021. – Том XXII: Посвящение Елене Гохман (К 85-летию со дня рождения). – С. 255–260. – ISBN 978-5-94841-494-2. – URL: <https://sarcons.ru/image/tskkhi/том%2022.pdf>.
11. Вишневская (Кивалова), Лилия. «Лунная соната» Бетховена как полистилистический феномен (на примере музыки Елены Гохман) / Л.А.Вишневская (Кивалова), И. А. Субботин // Диалог искусств и арт-парадигм: Статьи. Очерки. Материалы / СГК им. Собинова, Центр комплексных худож. исследований. – Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2021. – Том XXIII: Посвящение Елене Гохман (К 85-летию со дня рождения). – С. 129–136. – ISBN 978-5-94841-495-9.
12. Вишневская (Кивалова), Лилия. Аллюзия как ведущий принцип полистилистической композиции в музыке Елены Гохман / Л. А. Вишневская (Кивалова), И. А. Субботин // Диалог искусств и арт-парадигм : Статьи. Очерки. Материалы / СГК им. Собинова, Центр комплексных худож. исследований. – Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2021. - Том XXIII: Посвящение Елене Гохман (К 85-летию со дня рождения). – С. 91–94. – ISBN 978-5-94841-495-9.

13. Вишняков Ю. Успехи, проблемы, мнения [О музыке городов и республик России]. // Советская музыка. – 1979. – № 4. – С. 23–29.
14. Гендова, Марья Юрьевна. Размышляя о балете «Гойя» / М. Ю. Гендова // Диалог искусств и арт-парадигм: Статьи. Очерки. Материалы / СГК им. Собинова, Центр комплексных худож. исследований. – Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2021. – Том XXIII: Посвящение Елене Гохман (К 85-летию со дня рождения). – С. 170–175. – ISBN 978-5-94841-495-9.
15. Гершбейн, Татьяна Шмуэлевна. О философском подтексте фортепианного цикла Елены Гохман / Т. Ш. Гершбейн // Диалог искусств и арт-парадигм : Статьи. Очерки. Материалы / СГК им. Собинова, Центр комплексных худож. исследований. – Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2021– Том XXIII: Посвящение Елене Гохман (К 85-летию со дня рождения). – С. 27–36. – ISBN 978-5-94841-495-9.
16. Грачёва, И. «Свирель запела на мосту...» : о хоровом цикле «Пять хоров на стихи А. А. Блока» Е. В. Гохман / И. Грачёва. // Слово молодых учёных: актуальные вопросы искусствознания : сборник статей по материалам XX Всероссийской научной конференции с международным участием. 19-24 апреля 2021 года / Отв. ред. Полозова И. В. - Саратов : СГК им. Л. В. Собинова, 2021. – С. 485–489. – ISBN 978-5-94841-493-5.
17. Грачева, И. Становление индивидуального стиля Е. В. Гохман / И. Грачева // Диалог искусств и арт-парадигм: Статьи. Очерки. Материалы. Том 29. Картина мира: по материалам VIII Международного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «Scienceforum Pan-Art VIII» 16 ноября 2021 г. / Ред.-сост. А. И. Демченко. / СГК им. Собинова, Центр комплексных худож. исследований. – Саратов: СГК им. Л. В. Собинова, 2022 – С. 322–326. – ISBN 978-5-94841-526-0 (т. 29).
18. Грачёва, Ирина Ивановна. Особенности хорового письма Елены Владимировны Гохман на примере «Пяти хоров на стихи А. Блока» / И.И.Грачёва // Диалог искусств и арт-парадигм: Статьи. Очерки. Материалы / Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, Центр комплексных художественных исследований; ред.-сост. А.И.Демченко. – Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2021. – Том XXII: Посвящение Елене Гохман (К 85-летию со дня рождения). - С. 144-150. - ISBN 978-5-94841-494-2. – URL: <https://sarcons.ru/image/tskkhi/том%2022.pdf>.
19. Грачева, Ирина Ивановна. Становление индивидуального стиля Е.В.Гохман / И. И. Грачева // Диалог искусств и арт-парадигм: Статьи. Очерки. Материалы / Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, Центр комплексных художественных исследований; ред.-сост. А. И. Демченко. – Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2022. – Том 29: Картина мира. – С. 322–326. – ISBN 978-5-94841-526-0. – URL: <https://sarcons.ru/image/tskkhi/том%2029.pdf>.

20. Григорьева, А. Камерная вокальная музыка: поиски и обретения [О вокальном цикле Е. Гохман «Бессонница» на стихи М. Цветаевой] / А. Григорьева // Музыкальная академия. – 1997. – № 2. – С. 43–55.
21. Григорьева, Алла Владимировна. «Бессонница». Фрагмент очерка о вокальной музыке: «История музыки народов СССР». Том VII, вып. 2. М., 1997 / А. В. Григорьева // Диалог искусств и арт-парадигм : Статьи. Очерки. Материалы / СГК им. Собинова, Центр комплексных худож. исследований. - Саратов : СГК им. Л.В. Собинова, 2021. – Том XXIII: Посвящение Елене Гохман (К 85-летию со дня рождения). – С. 68–70. – ISBN 978-5-94841-495-9.
22. Демченко, А. И. Антимир : [Гохман Е.] // Проблемы художественного творчества: сборник статей по материалам Всероссийских научных чтений, посвященных Б.Л. Яворскому 26–28 ноября 2015 г. – Саратов : СГК им. Л.В. Собинова, 2016. – С. 3–17.
23. Демченко, А. И. Гитара в творчестве Елены Гохман / А.И. Демченко. – Текст: непосредственный // Классическая гитара: современное исполнительство и преподавание: Тезисы IV Международной научно-практич. конференции 11–12 апреля 2009 г. – Тамбов: ТГМПИ им. С.В. Рахманинова, 2009. – С. 4–8. – ISBN 978-5-93691-078-4.
24. Демченко, А. И. Досье гения из провинции: композитор Елена Владимировна Гохман / А. И. Демченко // Диалог искусств и арт-парадигм: Статьи. Очерки. Материалы. Том 52: Грандиозный эксперимент XX века: pro et contra (К 100-летию образования СССР и 30-летию его распада): по материалам X Международного форума –«Диалог искусств и арт-парадигм» «Scienceforum Pan-Art IX» 30 декабря 2022 г. / Ред.-сост. А. И. Демченко. – Саратов: СГК им. Л. В. Собинова, 2023. – С. 310–343. – ISBN 978-5-94841-598-7 (т. 52).
25. Демченко, А. И. Елена Гохман // Демченко, А. И. Художественная культура Саратовского края: очерки. Литературное творчество, изобразительное искусство, архитектура, музыкальное искусство, театр и кино / А. И. Демченко. – Саратов: СГК им. Л. В. Собинова, 2021. – С. 481-564. - ISBN 978-5-94841-476-8.
26. Демченко, А. И. Елена Гохман: вехи вхождения в большое искусство / А. И. Демченко // Диалог искусств и арт-парадигм: Статьи. Очерки. Материалы. Том 41. Шестидесятники XX века: по материалам IX Международного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «Scienceforum Pan-Art IX» 22 февраля 2022 г. / Ред.-сост. А.И. Демченко, Н.А. Хренов. / СГК им. Собинова, Центр комплексных худож. исследований. - Саратов: СГК им. Л. В. Собинова, 2022. – - ISBN 978-5-94841-558-1 (т. 41).
27. Демченко, А. И. Итог: мудрая сдержанность и душевный покой / А. Демченко // Музыкальная академия. – 2012. – № 2. – С. 21–23.
28. Демченко, А. И. Контуры Постмодерна: (на материале творчества Елены Гохман) / А. И. Демченко. // Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство: тезисы VII международной научно-практич.

- конференции 28 января 2011 г. – Тамбов: ТГМПИ им. С. В. Рахманинова, 2010. – С. 6–9. – ISBN 978-5-93691-102-6.
29. Демченко, А. И. Музыкальный театр Елены Гохман / А. И. Демченко // Музыка и сцена: сборник статей участников Международной конференции «Бахрушинские чтения – 2021. Музыка и сцена» (Москва, 8-9 апреля 2021). Коллективная монография / Сост. Т. Т. Бурлакова, Ю. В. Доманский. – М.: Театральный музей им. А. А. Бахрушина, 2022. – С. 82–89. – (Бахрушинская серия).
 30. Демченко, А. И. Ораториальный цикл Елены Гохман / А. Демченко // Музыкант-классик. – 2015. – № 11–12. – С. 7–11.
 31. Демченко, А. И. Постмодерн сквозь призму творчества современных отечественных композиторов (на примере музыки Е. В. Гохман) / А. И. Демченко. // Композитор в современном мире: материалы Международной научной конференции «Актуальные проблемы современного композиторского творчества» 19–20 октября 2011 г. / ред. М. В. Холодова; отв. ред. Л. В. Гаврилова. – Красноярск: [б. и.], 2011. – С. 138–143.
 32. Демченко, А. И. Романтизм без берегов (на материале творчества Елены Гохман) / А. И. Демченко. // Демченко, А. И. Избранные статьи о музыке: сборник научных трудов. Вып. 3. Композиторы России XX века / А. И. Демченко. – Саратов: СГК им. Л. В. Собинова, 2017. – С. 179–194. – ISBN 978-5-94841-263-4.
 33. Демченко, А. И. Романтизм без берегов (о творчестве Елены Гохман) / А. И. Демченко. // Проблемы музыкальной науки. – 2016. – № 2. – С. 15–24
 34. Демченко, А. И. Творчество Елены Гохман в контексте исканий. пост-модерна / А. И. Демченко. // Литературно-художественный авангард в социокультурном пространстве российской провинции: история и современность: сборник статей участников международной научной конференции (Саратов, 9-11 октября, 2008 г.) / отв. ред. И. Ю. Иванюшина. – Саратов: ИЦ «Наука», 2008. – С. 365 – 373. – ISBN 978-5-91272-571-5.
 35. Демченко, А. И. Чеховский диптих Елены Гохман / А. И. Демченко // Проблемы художественного творчества: сб. ст. по материалам Всероссийских научных чтений, посвящённых Б. Л. Яворскому (27-28 ноября 2018 г.) / Отв. ред. И. В. Полозова. – Саратов: СГК им. Л. В. Собинова, 2018. – С. 124–132. – ISBN 978-5-94841-352-5.
 36. Демченко, Александр Иванович. «Баррикады» / А. И. Демченко // Диалог искусств и арт-парадигм: Статьи. Очерки. Материалы / Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, Центр комплексных художественных исследований; ред.-сост. А. И. Демченко. – Саратов: СГК им. Л. В. Собинова, 2023. – Том 53: Грандиозный эксперимент XX века: pro et contra (К 100-летию образования СССР и 30-летию его распада). – С. 303–316. – ISBN 978-5-94841-599-4. – URL: <https://sarcons.ru/image/tskkhi/53.pdf>.

37. Демченко, Александр Иванович. «Гренада» / А. И. Демченко // Диалог искусств и арт-парадигм: Статьи. Очерки. Материалы / Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, Центр комплексных художественных исследований; ред.-сост. А. И. Демченко. – Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2023. – Том 53: Грандиозный эксперимент XX века: pro et contra (К 100-летию образования СССР и 30-летию его распада). – С. 317–318. – ISBN 978-5-94841-599-4. – URL: <https://sarcons.ru/image/tskkhi/53.pdf>.
38. Демченко, Александр Иванович. Вокальный цикл Елены Гохман «Бессонница» Текст передачи Всесоюзного радио – май 1991 года / А.И.Демченко // Диалог искусств и арт-парадигм: Статьи. Очерки. Материалы / СГК им. Собинова, Центр комплексных худож. исследований. – Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2021. – Том XXIII: Посвящение Елене Гохман (К 85-летию со дня рождения). – С. 37–44. – ISBN 978-5-94841-495-9.
39. Демченко, Александр Иванович. И вновь «Испанские мадригалы» / А.И. Демченко, Н. В. Королевская // Диалог искусств и арт-парадигм: Статьи. Очерки. Материалы / Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, Центр комплексных художественных исследований; ред.-сост. А. И. Демченко. Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2021. – Том XXII: Посвящение Елене Гохман (К 85-летию со дня рождения). – С. 240–245. – ISBN 978-5-94841-494-2. – URL: <https://sarcons.ru/image/tskkhi/том%2022.pdf>.
40. Демченко, Александр Иванович. О саратовской постановке балета «Гойя» и окончательной редакции его либретто / А. И. Демченко // Диалог искусств и арт-парадигм: Статьи. Очерки. Материалы / СГК им. Собинова, Центр комплексных худож. исследований. – Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2021. – Том XXIII: Посвящение Елене Гохман (К 85-летию со дня рождения). – С. 140-150. – ISBN 978-5-94841-495-9.
41. Демченко, Александр Иванович. Очерк второй. Путь к зрелости / А.И.Демченко // Диалог искусств и арт-парадигм : Статьи. Очерки. Материалы / Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, Центр комплексных художественных исследований; ред.-сост. А.И.Демченко. – Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2021. – Том XXII: Посвящение Елене Гохман (К 85-летию со дня рождения). – С. 110–129. – ISBN 978-5-94841-494-2. – URL: <https://sarcons.ru/image/tskkhi/том%2022.pdf>.
42. Демченко, Александр Иванович. Очерк первый. Вместо прелюдии / А.И. Демченко // Диалог искусств и арт-парадигм: Статьи. Очерки. Материалы / Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, Центр комплексных художественных исследований; ред.-сост. А. И. Демченко. - Саратов : СГК им. Л.В. Собинова, 2021. - Том XXII: Посвящение Елене Гохман (К 85-летию со дня рождения). – С. 3–9. –

- ISBN 978-5-94841-494-2. — URL:
<https://sarcons.ru/image/tskkhi/том%2022.pdf>.
43. Демченко, Александр Иванович. Очерк седьмой. Вместо постлюдии / А.И. Демченко // Диалог искусств и арт-парадигм : Статьи. Очерки. Материалы / СГК им. Собинова, Центр комплексных худож. исследований. — Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2021. — Том XXIII: Посвящение Елене Гохман (К 85-летию со дня рождения). — С. 194–202. — ISBN 978-5-94841-495-9.
44. Демченко, Александр Иванович. Очерк третий. Раздвигая горизонты / А. И. Демченко // Диалог искусств и арт-парадигм: Статьи. Очерки. Материалы / Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, Центр комплексных художественных исследований; ред.-сост. А. И. Демченко. — Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2021. — Том XXII: Посвящение Елене Гохман (К 85-летию со дня рождения). — С. 202–219. — ISBN 978-5-94841-494-2. — URL:
<https://sarcons.ru/image/tskkhi/том%2022.pdf>.
45. Демченко, Александр Иванович. Очерк четвёртый. Смена ориентиров / А. И. Демченко // Диалог искусств и арт-парадигм: Статьи. Очерки. Материалы / Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, Центр комплексных художественных исследований; ред.-сост. А. И. Демченко. — Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2021. — Том XXII: Посвящение Елене Гохман (К 85-летию со дня рождения). — С. 267–284. — ISBN 978-5-94841-494-2. — URL:
<https://sarcons.ru/image/tskkhi/том%2022.pdf>.
46. Демченко, Александр Иванович. Очерк шестой. Высоты духа / А.И.Демченко // Диалог искусств и арт-парадигм : Статьи. Очерки. Материалы / СГК им. Собинова, Центр комплексных худож. исследований. — Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2021. — Том XXIII: Посвящение Елене Гохман (К 85-летию со дня рождения). — С. 95–114. — ISBN 978-5-94841-495-9.
47. Демченко, Г. Ю. Игра контрастов как композиционный принцип творчества Елены Гохман 1960 – 1980-х годов / Г. Ю. Демченко.// Музыкальное искусство и наука в современном мире: теория, исполнительство, педагогика: сборник статей по материалам Международной научной конференции, посвященной 110-летию со дня рождения Д. Д. Шостаковича (26-27 октября 2016 г.) / Астраханская гос. консерватория ; Гл. ред. Л.В. Саввина, ред.-сост. В.О. Петров. — Астрахань: Триада, 2016. — С.163–166. — ISBN 978-5-8087-0350-6.
48. Демченко, Г. Ю. Инструментальные камерные ансамбли Елены Гохман / Г. Ю. Демченко // Актуальные проблемы ансамблевого исполнительства и педагогики: сборник статей по материалам Всероссийской заочной научно-практич. конференции с международным участием, посвящённой 100-летию СГК им. Л. В. Собинова (21 октября 2010 г.) / Ред.-сост.

- А. Л. Хохлова. – Саратов: СГК (академия) им. Л. В. Собинова, 2011. – С.33–35. – ISBN 978-5-94841-099-9.
49. Демченко, Г. Ю. Камерно-инструментальный ансамбль в творчестве Елены Гохман : к 85-летию композитора / Г. Ю. Демченко. // Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство: Сборник статей по материалам XVI Международной научно-практической конференции 14 февраля 2020 г. / ТГМПИ им. С.В. Рахманинова ; Отв. ред. О.В. Немкова. – Тамбов: ТГМПИ им. С.В. Рахманинова, 2020. – С. 359–364. – ISBN 978-5-93691-150-6.
50. Демченко, Г. Ю. Классика и авангард в камерно-инструментальном творчестве Елены Гохман / Г. Ю. Демченко. // Актуальные проблемы культуры, искусства и художественного образования : Сборник научных трудов ОГИИ. Вып. 11 / Гл. ред. Б. П. Хавторин, сост. и науч. ред. В.А. Логинова. – Оренбург: Изд-во ОГИИ им. Л. и М. Ростроповичей, 2012. – С. 209–213.
51. Демченко, Г. Ю. Основные векторы камерно-инструментальных сочинений Е. Гохман. К 80-летию со дня рождения композитора / Г. Ю. Демченко. – Текст: непосредственный // Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство: сборник статей по материалам XI международной научно-практич. конференции 6 февраля 2015 г. / Отв. ред. О.В. Немкова. – Тамбов: ТГМПИ им. С.В. Рахманинова, 2015. – С. 70–75. – ISBN 978-5-93691-129-3.
52. Демченко, Галина Юрьевна. Классика и авангард в камерно-инструментальном творчестве Елены Гохман / Г. Ю. Демченко // Диалог искусств и арт-парадигм: Статьи. Очерки. Материалы / СГК им. Собинова, Центр комплексных худож. исследований. – Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2021. – Том XXIII: Посвящение Елене Гохман (К 85-летию со дня рождения). – С. 219–225. – ISBN 978-5-94841-495-9.
53. Звукозаписи основных произведений Е.В. Гохман // Диалог искусств и арт-парадигм: Статьи. Очерки. Материалы / СГК им. Собинова, Центр комплексных худож. исследований. – Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2021. – Том XXIII: Посвящение Елене Гохман (К 85-летию со дня рождения). – С. 326–329. – ISBN 978-5-94841-495-9.
54. Карташова, Т. В. Страницы музыки саратовских композиторов : Сосновцев Б.А., Ковалёв В.В., Гохман Е.В., Королевский В.Г., Орлов В.В. Мишле В.С., Субботин И.А., Павлючук А.В., Полозов С.П. / Т.В. Карташова, В. Д. Карташов. // Новости Шнитке-центра. – 2020. - N 12. - С.28-32.
55. Книги, посвящённые жизни и творчеству Елены Гохман // Диалог искусств и арт-парадигм: Статьи. Очерки. Материалы / СГК им. Собинова, Центр комплексных худож. исследований. – Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2021. – Том XXIII: Посвящение Елене Гохман (К 85-летию со дня рождения). – С. 330–338. – ISBN 978-5-94841-495-9.

56. Коломойцев, Юрий Алексеевич. Об интерпретационно-художественном аспекте вокалиста и концертмейстера в вокальном цикле Е. В. Гохман «Лирическая тетрадь» / Ю. А. Коломойцев // Диалог искусств и арт-парадигм: Статьи. Очерки. Материалы / Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, Центр комплексных художественных исследований; ред.-сост. А. И. Демченко. – Саратов: СГК им. Л.В.Собинова, 2021. – Том XXII: Посвящение Елене Гохман (К 85-летию со дня рождения). – С. 300–303. – ISBN 978-5-94841-494-2. – URL: <https://sarcons.ru/image/tskkhi/том%2022.pdf>.
57. Корепина, Н. А. Вокальные циклы Елены Гохман в контексте исполнительских задач учебно-педагогического процесса / Н. А. Корепина // Проблемы художественного творчества в аспекте исполнительской и педагогической деятельности: сборник статей по материалам Всероссийских научных чтений, посвящённых Б. Л. Яворскому (24–25 ноября 2016 г.) Ч. 2 / Отв. ред. Л. Г. Сухова. - Саратов: СГК им. Л. В. Собинова, 2017. – С. 32–35. – ISBN 978-5-94841-260-3.
58. Королевская, Н. В. «Испанские мадригалы» Е. Гохман в свете проблемы взаимодействия слова и музыки / Н. В. Королевская. – Текст: непосредственный // Проблемы художественного творчества: сборник статей по материалам Всероссийских Научных Чтений, посвященных Б.Л. Яворскому (1–2 декабря 2005 г.). – Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2006. – С.43–51. – ISBN 5-94841-038-2.
59. Королевская, Н. В. «Головоломка» Елены Гохман: Семь эскизов для фортепиано // Проблемы художественного творчества : сборник статей по материалам Всероссийских научных чтений, посвященных Б.Л.Яворскому 26–28 ноября 2015 г. – Саратов: СГК им. Л. В. Собинова, 2016. – С. 17–23.
60. Королевская, Н. В. Вокальный цикл Е. Гохман на стихи М. Цветаевой «Бессонница» / Н. В. Королевская // Слово и музыка в произведениях саратовских композиторов: в пространствах смысла: монография / Н.В.Королевская. - Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2014. – С. 32–38. – ISBN 978-5-94841-179-8.
61. Королевская, Н. В. Женская исповедь: Марина Цветаева – Елена Гохман / Н. В. Королевская. // Музыкальная академия. – 2008. – № 2. – С.103 – 108.
62. Королевская, Н. В. Камерная оратория Е. Гохман на стихи Ф. Гарсиа Лорки «Испанские мадригалы» / Н. В. Королевская // Слово и музыка в произведениях саратовских композиторов: в пространствах смысла: монография / Н. В. Королевская. – Саратов: СГК им. Л. В. Собинова, 2014. – С. 72–89.
63. Королевская, Н. В. Слово и музыка в произведениях саратовских композиторов: в пространствах смысла: монография / Н. В. Королевская. – Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2014. – 296 с.

64. Королевская, Н. В. Содержательно-концептуальная динамика творческого процесса в свете теории «смыслового взрыва» Ю. Лотмана: на примере творчества Е. В. Гохман / Н. В. Королевская // Проблемы художественного творчества: сборник статей по материалам Всероссийских научных чтений, посвящённых Б. Л. Яворскому (27–28 ноября 2014) / Отв. ред. Л. Г. Сухова; ред. О. Б. Краснова. – Саратов: SGK им. Л. В. Собинова, 2015. – С. 59–70. – ISBN 978-5-94841-211-5.
65. Королевская, Н. В. Хоровая «живопись» Елены Гохман / Н. В. Королевская // Диалог искусств и арт-парадигм: статьи. Очерки. Материалы. Том IX: по материалам Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» (Саратов, октябрь 2019 г.) / Ред.-сост. А. И. Демченко; SGK им. Собинова, Центр комплексных худож. исследований. – Саратов: SGK им. Л.В. Собинова, 2020. – С. 77–83. – ISBN 978-5-94841-414-0 (т. IX).
66. Королевская, Наталья Владимировна. «Головоломка» Елены Гохман: Семь эскизов для фортепиано / Наталья Владимировна Королевская // Диалог искусств и арт-парадигм: Статьи. Очерки. Материалы / SGK им. Собинова, Центр комплексных худож. исследований. – Саратов: SGK им. Л.В. Собинова, 2021. – Том XXIII: Посвящение Елене Гохман (К 85-летию со дня рождения). – С. 37–44. – ISBN 978-5-94841-495-9.
67. Королевская, Наталья Владимировна. "Испанские мадригалы" Е. Гохман в свете проблемы взаимодействия слова и музыки / Н. В. Королевская // Диалог искусств и арт-парадигм : Статьи. Очерки. Материалы / Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, Центр комплексных художественных исследований; ред.-сост. А.И.Демченко. – Саратов: SGK им. Л.В. Собинова, 2021. – Том XXII: Посвящение Елене Гохман (К 85-летию со дня рождения). – С. 169–177. – ISBN 978-5-94841-494-2. – URL: <https://sarcons.ru/image/tskkhi/том%2022.pdf>.
68. Королевская, Наталья Владимировна. Антология детской музыки Елены Гохман / Н. В. Королевская // Диалог искусств и арт-парадигм : Статьи. Очерки. Материалы / Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, Центр комплексных художественных исследований; ред.-сост. А. И. Демченко. – Саратов: SGK им. Л.В. Собинова, 2021. – Том XXII: Посвящение Елене Гохман (К 85-летию со дня рождения). – С. 40–46. – ISBN 978-5-94841-494-2. – URL: <https://sarcons.ru/image/tskkhi/том%2022.pdf>.
69. Королевская, Наталья Владимировна. Весна, которую дарит музыка Елены Гохман / Н. В. Королевская // Диалог искусств и арт-парадигм : Статьи. Очерки. Материалы / Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, Центр комплексных художественных исследований; ред.-сост. А. И. Демченко. – Саратов: SGK им. Л.В. Собинова, 2021. – Том XXII: Посвящение Елене Гохман (К 85-летию со дня рожде-

- ния). – С. 37–39. – ISBN 978-5-94841-494-2. – URL: <https://sarcons.ru/image/tskkhi/том%2022.pdf>.
70. Королевская, Наталья Владимировна. Женский взгляд Елены Гохман и Марины Цветаевой / Н. В. Королевская // Диалог искусств и арт-парадигм : Статьи. Очерки. Материалы / СГК им. Собинова, Центр комплексных худож. исследований. – Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2021. – Том XXIII: Посвящение Елене Гохман (К 85-летию со дня рождения). – С. 115–128. – ISBN 978-5-94841-495-9.
71. Королевская, Наталья Владимировна. Прочтение поэзии Марины Цветаевой в вокальном цикле «Бессонница» / Н. В. Королевская // Диалог искусств и арт-парадигм: Статьи. Очерки. Материалы / Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, Центр комплексных художественных исследований; ред.-сост. А. И. Демченко. – Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2021. – Том XXII: Посвящение Елене Гохман (К 85-летию со дня рождения). – С. 304–319. – ISBN 978-5-94841-494-2. – URL: <https://sarcons.ru/image/tskkhi/том%2022.pdf>.
72. Королевская, Наталья Владимировна. Содержательно-концептуальная динамика творческого процесса в свете теории «смыслового взрыва» Ю.Лотмана: на примере творчества Е. В. Гохман / Н. В. Королевская // Диалог искусств и арт-парадигм : Статьи. Очерки. Материалы / Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, Центр комплексных художественных исследований; ред.-сост. А. И. Демченко. – Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2021. – Том XXII: Посвящение Елене Гохман (К 85-летию со дня рождения). – С. 151–163. – ISBN 978-5-94841-494-2. – URL: <https://sarcons.ru/image/tskkhi/том%2022.pdf>.
73. Лабинцева, Лариса Павловна. Характерные тенденции в композиторском творчестве Елены Гохман / Л. П. Лабинцева // Диалог искусств и арт-парадигм: Статьи. Очерки. Материалы / СГК им. Собинова, Центр комплексных худож. исследований. – Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2021. – Том XXIII: Посвящение Елене Гохман (К 85-летию со дня рождения). – С. 247–255. – ISBN 978-5-94841-495-9.
74. Липчанская, Е. Н. На пересечении А. П. Чехова и П. И. Чайковского: образ Княжны в опере Е. В. Гохман «Цветы запоздалые» / Е. Н. Липчанская // Актуальные проблемы искусствознания: Музыка – Личность – Культура: сб. ст. по материалам X Всероссийской научно-практич. конференции студентов и аспирантов (Саратов, март-апрель 2011 г.) / СГК (академия) им. Л. В. Собинова. – Саратов: СГК (академия) им. Л. В. Собинова, 2012. – С. 41–46.
75. Липчанская, Е. Н. Прочтение текстов А. П. Чехова в вокально-симфонических медитациях «Сумерки» Е. В. Гохман / Е. Н. Липчанская // Актуальные проблемы искусствознания: Музыка – Личность – Культура: Сборник статей по материалам XI Всероссийской научно-практич. конференции студентов и аспирантов в рамках всероссийского фестиваля науки 27–28 апреля 2012 г. / Отв. редактор О. Б. Краснова. –

- Саратов: СГК (академия) им. Л. В. Собинова, 2013. – С. 75–80. – ISBN 978-5-94841-142-2.
76. Мальцева, В. Альфред Шнитке. Четвертая симфония: способы воплощения религиозного синкретизма / В. Мальцева. // Слово молодых учёных: актуальные вопросы искусствознания : сборник статей по материалам XX Всероссийской научной конференции с международным участием. 19–24 апреля 2021 года / Отв. ред. Полозова И. В. – Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2021. – С. 505–511.
77. Манжора, Б. Г. Композиторы-волжане – своим землякам : [О новых произведениях А. А. Бренинга, М. Симанского, О. Моралёва, Е. Гохман, В. Лацкова, Ю. Масина, А. Ковалёва, В. Кривилёва, В. Беренкова, прозвучавших на концертах концертах VI пленума композиторской организации Саратова] / Б. Манжора. // Советская музыка. - 1978. - N 1. - С.68-70.
78. Марьенко, А. Д. Ударные инструменты в музыке Е. Гохман / А. Д. Марьенко // Теория, методика и практика музыкального исполнительства и педагогики: межвузовский сборник научных статей по материалам международной научно-практич. конференции «Культура и искусство Поволжья на рубеже третьего тысячелетия». – Саратов: СГК им. Л. В. Собинова, 2002. - С. 33 - 37. - ISBN 5-94841-009-9.
79. Марьенко, Анатолий Дмитриевич. Ударные инструменты в музыке Е.Гохман / А. Д. Марьенко // Диалог искусств и арт-парадигм : Статьи. Очерки. Материалы / СГК им. Собинова, Центр комплексных худож. исследований. – Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2021. – Том XXIII: Посвящение Елене Гохман (К 85-летию со дня рождения). – С. 22–27. – ISBN 978-5-94841-495-9.
80. Михайлова, Надежда Викторовна. «Испанские мадригалы» (К проблеме тембровой драматургии) / Н. В. Михайлова // Диалог искусств и арт-парадигм: Статьи. Очерки. Материалы / Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, Центр комплексных художественных исследований; ред.-сост. А. И. Демченко. – Саратов: СГК им. Л.В.Собинова, 2021. – Том XXII: Посвящение Елене Гохман (К 85-летию со дня рождения). – С. 191–201. – ISBN 978-5-94841-494-2. – URL: <https://sarcons.ru/image/tskkhi/том%2022.pdf>.
81. Немкова, О. В. «Ave Maria» Елены Гохман в контексте отечественной духовной музыки рубежа XX – XXI столетий / О. В. Немкова. // Традиции художественного образования и воспитания: история и современность: межвузовский сборник научных статей по материалам Всероссийской научно-практич. конференции "Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова в контексте отечественной культуры". - Саратов: СГК им. Л. В. Собинова, 2004. – С. 76–79. – ISBN 5-94841-021-8.
82. Немкова, О. В. Жанровая поэтика плача в камерной оратории «Испанские мадригалы» Е. Гохман на стихи Ф. Гарсиа Лорки / О. В. Немкова. -

- Текст: непосредственный // Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство: Сборник статей по материалам XII международной научно-практич. конференции. 12 февраля 2016 г. / Отв. ред. О.В.Немкова. - Тамбов: ТГМПИ им. С. В. Рахманинова, 2016. – С. 179–191. – ISBN 978-5-93691-134-7.
- 83.Немкова, Ольга Вячеславовна. «Начинается плач гитары...»: поэтика канте хондо в камерной оратории «Испанские мадригалы» Е. Гохман на стихи Ф. Гарсиа Лорки / О. В. Немкова // Диалог искусств и арт-парадигм: Статьи. Очерки. Материалы / Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, Центр комплексных художественных исследований; ред.-сост. А. И. Демченко. – Саратов: СГК им. Л.В.Собинова, 2021. – Том XXII: Посвящение Елене Гохман (К 85-летию со дня рождения). – С. 178–190. –ISBN 978-5-94841-494-2. – URL: <https://sarcons.ru/image/tskkhi/том%2022.pdf>.
 - 84.Немкова, Ольга Вячеславовна. Жанрово-стилевое обобщение как основа музыкальной поэтики Библейских фресок «Ave Maria» Е. Гохман / О.В. Немкова // Диалог искусств и арт-парадигм: Статьи. Очерки. Материалы / СГК им. Собинова, Центр комплексных худож. исследований. – Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2021. – Том XXIII: Посвящение Елене Гохман (К 85-летию со дня рождения). – С. 180–184. – ISBN 978-5-94841-495-9.
 - 85.Нестеров, В. Н. Страницы истории саратовского балета : записки хореографа / В. Н. Нестеров. - Саратов: Аквариус, 2006. – 48 с. [балет «Гойя»].
 - 86.Нестеров, Валерий Николаевич. «Гойя» на саратовской сцене / В.Н.Нестеров // Диалог искусств и арт-парадигм: Статьи. Очерки. Материалы / СГК им. Собинова, Центр комплексных худож. исследований. – Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2021. – Том XXIII: Посвящение Елене Гохман (К 85-летию со дня рождения). – С. 137–139. – ISBN 978-5-94841-495-9.
 - 87.Нечаева, Т. И. Гротеск в инструментальной музыке Е. Гохман / Т.И.Нечаева. – Текст: непосредственный // Педагогика искусства: вопросы истории, теории и методики: межвузовский сборник научных трудов. Вып. 2. –Саратов: Наука, 2007. – С. 168–173. – ISBN 978-5-91272-235-6.
 - 88.Основные публикации о творчестве Е.В. Гохман // Диалог искусств и арт-парадигм: Статьи. Очерки. Материалы / СГК им. Собинова, Центр комплексных худож. исследований. – Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2021. – Том XXIII: Посвящение Елене Гохман (К 85-летию со дня рождения). – С. 319–325. – ISBN 978-5-94841-495-9.
 - 89.Пономарёва, Елена Николаевна. Музыкальные пространства Елены Гохман / Е. Н. Пономарёва // Диалог искусств и арт-парадигм : Статьи. Очерки. Материалы / Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, Центр комплексных художественных исследований; ред.-сост. А. И. Демченко. – Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2021. –

- Том XXII: Посвящение Елене Гохман (К 85-летию со дня рождения). – С. 261–266. – ISBN 978-5-94841-494-2. – URL: <https://sarcons.ru/image/tskkhi/том%2022.pdf>.
- 90.Рокицкая, Полина Викторовна. Квинтет Е.В. Гохман –Сказки Венского леса– / П. В. Рокицкая // Диалог искусств и арт-парадигм: Статьи. Очерки. Материалы / СГК им. Собинова, Центр комплексных худож. исследований. – Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2021. – Том XXIII: Посвящение Елене Гохман (К 85-летию со дня рождения). – С. 226–229. – ISBN 978-5-94841-495-9.
- 91.Рубинштейн, А. А. «Семь эскизов» Елены Гохман: скрытый литературный сюжет / А. А. Рубинштейн, Е. С. Андреева // Слово молодых учёных: актуальные вопросы искусствознания: сборник статей по материалам XXIII Всероссийской научно-практической конференции аспирантов и студентов приуроченной к 90-летию А. Шнитке (15–19 апреля 2024 года) / Отв. ред. И. В. Полозова. – Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2024. – С. 52–60. – ISBN 978-5-94841-659-5.
- 92.Рыбкова, И. В. «Три посвящения» Е. В. Гохман: к вопросу об интертекстуальности.// Проблемы художественного творчества : сборник статей по материалам Всероссийских научных чтений, посвященных Б.Л.Яворскому 26-28 ноября 2015 г. – Саратов: СГК им. Л. В. Собинова, 2016. – С. 36–41.
- 93.Рыбкова, И. В. Модус ожидания в «Пяти хорах на стихи А. Блока» Е.В.Гохман / И. В. Рыбкова. – Текст: непосредственный // Саратовская консерватория в контексте отечественной художественной культуры: сборник статей по материалам Международной юбилейной научно-практич. конференции (21–22 ноября 2012 г.). Ч. 1 / Ред. О. Б. Краснова. – Саратов: СГК (академия) им. Л. В. Собинова, 2013. – С. 241–248. – ISBN 978-5-94841-167-5.
- 94.Рыбкова, Ирина Владимировна. Модус ожидания в «Пяти хорах на стихи А. Блока» Е. В. Гохман / И. В. Рыбкова // Диалог искусств и арт-парадигм: Статьи. Очерки. Материалы / Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, Центр комплексных художественных исследований; ред.-сост. А. И. Демченко. - Саратов : СГК им. Л.В.Собинова, 2021. – Том XXII: Посвящение Елене Гохман (К 85-летию со дня рождения). – С. 136–143. – ISBN 978-5-94841-494-2. –URL: <https://sarcons.ru/image/tskkhi/том%2022.pdf>.
- 95.Рыбкова, Ирина. Хоровые сочинения Е.В. Гохман в репертуаре Саратовского губернского театра хоровой музыки / И. В. Рыбкова // Диалог искусств и арт-парадигм: Статьи. Очерки. Материалы / СГК им. Собинова, Центр комплексных худож. исследований. – Саратов: СГК им. Л.В.Собинова, 2021. – Том XXIII: Посвящение Елене Гохман (К 85-летию со дня рождения). – С. 241–246. – ISBN 978-5-94841-495-9.
- 96.Рыбкова, Ирина. «Три посвящения» Е.В. Гохман: к вопросу об интертекстуальности / И. В. Рыбкова // Диалог искусств и арт-парадигм: Ста-

- тьи. Очерки. Материалы / СГК им. Собинова, Центр комплексных худож. исследований. – Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2021. – Том XXIII: Посвящение Елене Гохман (К 85-летию со дня рождения). – С.83–90. – ISBN 978-5-94841-495-9.
97. Рыбникова, А. Ю. «Девушка пела в церковном хоре» Блока в музыкальной трактовке композитора Елены Гохман / А. Ю. Рыбникова, Д. С. Тупицын // Образ, музыка, текст в их взаимодействиях: современные подходы : сборник научных докладов и творческих материалов / под ред. Н.И. Девятайкиной, Ю. Г. Филипповой. – Саратов: СГК им. Л. В. Собинова, 2021. – С. 54–61.
 98. Рыбникова, Анна Юрьевна. Загадки музыкальной драматургии лирических строф Елены Гохман "О чём поёт ветер" / А. Ю. Рыбникова, Д.С.Тупицын // Диалог искусств и арт-парадигм: Статьи. Очерки. Материалы / СГК им. Собинова, Центр комплексных худож. исследований. - Саратов : СГК им. Л.В. Собинова, 2021. - Том XXIII: Посвящение Елене Гохман (К 85-летию со дня рождения). - С. 203-218. - ISBN 978-5-94841-495-9.
 99. Свиридова, А. В. Полисемантность текста и музыки «Трёх посвящений» Елены Гохман / А. В. Свиридова.- Текст: непосредственный // Музыкальная семиотика: перспективы и пути развития: сборник статей по материалам III Международной научной конференции (13-14 ноября 2013 г.) / Гл. ред Л. В. Саввина, ред.-сост. В. О. Петров. – Астрахань: ГАОУ АО ДПО "АИПКП", 2013. – С. 151–160. – ISBN 978-5-8087-0339-1.
 100. Свиридова, Алевтина Васильевна. Полисемантность текста и музыки «Трёх посвящений» Елены Гохман / А. В. Свиридова // Диалог искусств и арт-парадигм: Статьи. Очерки. Материалы / СГК им. Собинова, Центр комплексных худож. исследований. – Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2021. – Том XXIII: Посвящение Елене Гохман (К 85-летию со дня рождения). – С. 71–82. – ISBN 978-5-94841-495-9.
 101. Севостьянова, Л. В. Два послания из восьмидесятых : Этюд 1. Перебои смысла.// Проблемы художественного творчества : сборник статей по материалам Всероссийских научных чтений, посвященных Б.Л.Яворскому 26–28 ноября 2015 г. – Саратов: СГК им. Л. В. Собинова, 2016. – С. 24–35.
 102. Севостьянова, Лилия Васильевна. Два послания из восьмидесятых / Л. В. Севостьянова // Диалог искусств и арт-парадигм : Статьи. Очерки. Материалы / СГК им. Собинова, Центр комплексных худож. исследований. – Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2021. – Том XXIII: Посвящение Елене Гохман (К 85-летию со дня рождения). – С. 45–59. – ISBN 978-5-94841-495-9.
 103. Серебрякова, Е. С. Жанровые параллели в «Испанских мадригалах» Елены Владимировны Гохман / Е. С. Серебрякова // Слово молодых ученых: теория и история музыки, вопросы этномузыкального знания: Сб. ст.

- по мат. XVII Всероссийской научно-практич. конференции аспирантов и студентов (16–21 апреля 2018 г.). – Саратов: СГК им. Л. В. Собинова, 2018. – С. 134–142. – ISBN 978-5-94841-324-2.
104. Серова, Наталья Сергеевна. "Два гения с берегов Волги" / Н. С. Серова // Диалог искусств и арт-парадигм: Статьи. Очерки. Материалы / СГК им. Собинова, Центр комплексных худож. исследований. – Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2021. – Том XXIII: Посвящение Елене Гохман (К 85-летию со дня рождения). – С. 284–288. – ISBN 978-5-94841-495-9.
 105. Сизоненко, И. Гармонический стиль музыки Елены Гохман в свете проблемы интертекстуальности / Сизоненко И. // Актуальные вопросы искусствознания: музыка – личность – культура: сборник статей по материалам XII Всероссийской научно-практич. конференции студентов и аспирантов. (Саратов, март - апрель 2013 г.) / Ред. О. Б. Краснова. – Саратов: СГК (академия) им. Л. В. Собинова, 2014. – С. 58–64. – ISBN 978-5-94841-162-0.
 106. Синявская, Е. Н. Балет Е. В. Гохман «Гойя»: музыкально-хореографическое и сценографическое воплощение литературного сюжета в условиях современного искусства.// Проблемы художественного творчества : сборник статей по материалам Всероссийских научных чтений, посвященных Б. Л. Яворскому 26-28 ноября 2015 г. – Саратов: СГК им. Л. В. Собинова, 2016. – С. 45–56.
 107. Синявская, Екатерина Николаевна. Балет «Гойя»: к вопросу прочтения литературного первоисточника в хореографическом жанре / Е. Н. Синявская // Диалог искусств и арт-парадигм: Статьи. Очерки. Материалы / СГК им. Собинова, Центр комплексных худож. исследований. – Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2021. – Том XXIII: Посвящение Елене Гохман (К 85-летию со дня рождения). – С. 151–169. – ISBN 978-5-94841-495-9.
 108. Статьи и заметки памяти Елены Гохман // Диалог искусств и арт-парадигм : Статьи. Очерки. Материалы / Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, Центр комплексных художественных исследований; ред.-сост. А. И. Демченко. – Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2021. – Том XXII: Посвящение Елене Гохман (К 85-летию со дня рождения). – С. 53–100. – ISBN 978-5-94841-494-2. – URL: <https://sarcons.ru/image/tskkhi/том%2022.pdf>.
 109. Субботин, И. А. «Лунная» соната Бетховена как полистилистический феномен (на примере музыки Елены Гохман) / И. А. Субботин // Музыка и время. – 2016. – № 3. – С. 58–70.
 110. Субботин, И. А. О некоторых особенностях полистилистики в музыке Елены Гохман / И.А. Субботин // Музыкальная наука и композиторское творчество в современном мире: сборник статей по материалам Международной научной конференции (9 октября 2015 г.) / Гл. ред. Л. В. Саввина; ред.-сост. В. О. Петров. – Астрахань: Триада, 2016. – С. 117–121. – ISBN 978-5-8087-0364-3.

111. Субботин, И. А. Полистилистика вокально-хоровых композиций Елены Гохман (на примере «Лунной сонаты» из цикла «Три посвящения») // Проблемы художественного творчества: сборник статей по материалам Всероссийских научных чтений, посвященных Б. Л. Яворскому 26–28 ноября 2015 г. – Саратов: СГК им. Л. В. Собинова, 2016. – С. 41–45.
112. Субботин, И. А. Стилевая аллюзия в музыке саратовского композитора Елены Гохман / И. А. Субботин // Музыка и время. – 2020. – N 1. – С. 57–63.
113. Топоркова, Людмила Валентиновна. Заключительный концерт «Года Елены Гохман» / Л. В. Топоркова // Диалог искусств и арт-парадигм: Статьи. Очерки. Материалы / СГК им. Собинова, Центр комплексных худож. исследований. – Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2021. – Том XXIII: Посвящение Елене Гохман (К 85-летию со дня рождения). – С. 302–305. – ISBN 978-5-94841-495-9. Основные произведения Е.В. Гохман // Диалог искусств и арт-парадигм: Статьи. Очерки. Материалы / СГК им. Собинова, Центр комплексных худож. исследований. – Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2021. – Том XXIII: Посвящение Елене Гохман (К 85-летию со дня рождения). – С. 306–318. – ISBN 978-5-94841-495-9.
114. Топоркова, Людмила Валентиновна. Размышления о судьбе человечества в вокально-симфонических медитациях «Сумерки» / Л. В. Топоркова // Диалог искусств и арт-парадигм: Статьи. Очерки. Материалы / СГК им. Собинова, Центр комплексных худож. исследований. – Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2021. – Том XXIII: Посвящение Елене Гохман (К 85-летию со дня рождения). – С. 185–189. – ISBN 978-5-94841-495-9.
115. Труханова, А. Г. Духовная тематика в творчестве Елены Гохман / А. Г. Труханова. // Серебряковские научные чтения VI: материалы Международной научно-практич. конференции (г. Волгоград, 17–19 апреля 2008 г.). В 2 книгах. Кн. 1. Актуальные проблемы истории и теории музыкального искусства. История и теория музыкального исполнительства / ВМПИ им. П. А. Серебрякова, ВолГУ. – Волгоград: Изд-во ВолГУ, 2008. – С. 217–223. – ISBN 978-5-9669-0540-8(кн. 1); 978-5-9669-0542-2.
116. Труханова, А. Г. Духовная тематика в творчестве Елены Гохман / А. Г. Труханова // Проблемы художественного творчества: сборник статей по материалам Всероссийских научных чтений, посвященных Б.Л. Яворскому. 28 февраля – 2 марта 2009 г. – Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2010. – С. 157–163.
117. Труханова, А. Г. Духовная тематика в творчестве Елены Гохман / А. Г. Труханова // Аналогии и параллели: сборник научных статей / Ред.-сост. А.И. Демченко. – Саратов: СГК (академия) им. Л.В. Собинова, 2012. – С. 446–452.
118. Труханова, А. Г. Музыка для хора Елены Владимировны Гохман в контексте отечественной духовной музыки рубежа столетий / А. Г. Тру-

- ханова // Прошлое в настоящем. Из истории кафедры хорового дирижирования Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова (1943–2018 гг.): сборник / Ред.-сост. Л. А. Лицова. – Саратов: СГК (академия) им. Л. В. Собинова, 2019. – С. 133–136. – ISBN 978-5-94841-395-2.
119. Труханова, А. Г. Проблема поликонфессиональности в творчестве Елены Гохман / А. Г. Труханова // Психология нравственности и религия: XXI век: Сборник: Материалы международной конференции (16-17 ноября 2011 года) / ред. П. Ю. Мархотин. – М.: МГПУ: Гос. классич. Академия им. Маймонида, 2011. – С. 425–432. – ISBN 978-5-904456-98-6.
 120. Труханова, Александра Геннадиевна. «И дам ему звезду утреннюю...» / Александра Геннадиевна Труханова // Диалог искусств и арт-парадигм: Статьи. Очерки. Материалы / СГК им. Собинова, Центр комплексных худож. исследований. – Саратов : СГК им. Л.В. Собинова, 2021. – Том XXIII: Посвящение Елене Гохман (К 85-летию со дня рождения). – С. 190–193. — ISBN 978-5-94841-495-9.
 121. Тупицын, Д. Взаимодействие универсального и индивидуального в музыкальном языке Е. В. Гохман (на материале сочинений для виолончели) / Д. Тупицын. // Слово молодых учёных: актуальные вопросы искусствознания: сборник статей по материалам XIX Всероссийской научной конференции аспирантов и ученых. 3-5 декабря 2019 года / Отв. ред. Полозова И. В. – Саратов: СГК им. Л. В. Собинова, 2020. – С. 193–199. – ISBN 978-5-94841-422-5.
 122. Христиансен, Л.Л. Кантилена Елены Гохман / Л. Христиансен. – Текст: непосредственный // Советская музыка. – 1991. – № 10. – С.20–22.
 123. Христиансен, Лев Львович. «Мошенники поневоле» / Л. Л. Христиансен // Диалог искусств и арт-парадигм: Статьи. Очерки. Материалы / Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, Центр комплексных художественных исследований; ред.-сост. А. И. Демченко. – Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2021. – Том XXII: Посвящение Елене Гохман (К 85-летию со дня рождения). – С. 320–321. – ISBN 978-5-94841-494-2. – URL: <https://sarcons.ru/image/tskkhi/том%2022.pdf>.
 124. Христиансен, Лидия Львовна. Кантилена Елены Гохман / Л. Л. Христиансен // Диалог искусств и арт-парадигм: Статьи. Очерки. Материалы / Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, Центр комплексных художественных исследований; ред.-сост. А. И. Демченко. – Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2021. – Том XXII: Посвящение Елене Гохман (К 85-летию со дня рождения). – С. 220–227. – ISBN 978-5-94841-494-2. – URL: <https://sarcons.ru/image/tskkhi/том%2022.pdf>.
 125. Цапкова, М. Б. Об исполнении хоровых произведений Елены Гохман / М. Б. Цапкова // Саратовская консерватория в контексте отечественной

- художественной культуры: сборник статей по материалам Международной юбилейной научно-практич. конференции к 100-летию СГК им. Л. В. Собинова (21- 22 ноября 2012 г.) Часть 2 / Отв. ред. О. Б. Краснова. - Саратов: СГК (академия) им. Л. В. Собинова, 2013. – С. 38–41. – ISBN 978-5-94841-169-9.
126. Шевцова, Анастасия Владимировна. Многогранность альтового голоса в Сонате Елены Гохман / А. В. Шевцова // Диалог искусств и арт-парадигм: Статьи. Очерки. Материалы / Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, Центр комплексных художественных исследований; ред.-сост. А. И. Демченко. – Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2021. – Том XXII: Посвящение Елене Гохман (К 85-летию со дня рождения). – С. 130–135. – ISBN 978-5-94841-494-2. – URL: <https://sarcons.ru/image/tskkhi/том%2022.pdf>.
127. Шеломенцева, В. В. Вокальный цикл Е. В. Гохман «Бессонница» в свете интертекстуальной диалогичности музыки и поэзии / В. В. Шеломенцева.// Саратовская консерватория в контексте отечественной художественной культуры: сборник статей по материалам Международной юбилейной научно-практич. конференции (21–22 ноября 2012 г). Ч. 1 / Ред. О. Б. Краснова. – Саратов: СГК (академия) им. Л. В. Собинова, 2013. – С. 232–241. – ISBN 978-5-94841-167-5.
128. Шлыкова, Светлана Петровна. Сонет ССХСII Франческо Петрарки в цикле «Три вокальные миниатюры на стихи поэтов Возрождения» Елены Гохман / С. П. Шлыкова // Диалог искусств и арт-парадигм: Статьи. Очерки. Материалы / Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, Центр комплексных художественных исследований; ред.-сост. А. И. Демченко. – Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2021. – Том XXII: Посвящение Елене Гохман (К 85-летию со дня рождения). – С. 285–299. – ISBN 978-5-94841-494-2. – URL: <https://sarcons.ru/image/tskkhi/том%2022.pdf>.

ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ

1. Вишневская (Кивалова) Л.А., Лилия Алексеевна. Композитор Елена Владимировна Гохман и традиции преподавания гармонии в Саратовской консерватории / Лилия Алексеевна Вишневская (Кивалова) Л.А. // Диалог искусств и арт-парадигм: Статьи. Очерки. Материалы / Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, Центр комплексных художественных исследований; ред.-сост. А. И. Демченко. – Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2023. – Том 50: Грандиозный эксперимент XX века: pro et contra (К 100-летию образования СССР и 30-летию его распада). – С. 329–335. – ISBN 978-5-94841-596-3. – URL: <https://sarcons.ru/image/tskkhi/50.pdf>.
2. Вишневская (Кивалова), Л. А. Елена Владимировна Гохман – педагог / Л. А. Вишневская. // Проблемы художественного творчества: сборник

- статей по материалам Всероссийских научных чтений, посвящённых Б.Л. Яворскому (26-28 ноября 2015 г.). - Саратов: СГК им. Л. В. Собинова, 2016. – С. 56–59. – ISBN 978-5-84841-233-7.
3. Вишневская (Кивалова), Л. А. Елена Владимировна Гохман. У истоков новых традиций преподавания / Л. А. Вишневская. // Саратовская консерватория в контексте отечественной художественной культуры: сборник статей по материалам Международной юбилейной научно-практич. конференции 21- 22 ноября 2012 г. Ч. 1 / Ред. О. Б. Краснова. - Саратов: СГК (академия) им. Л. В. Собинова, 2013. - С. 36 - 39. - ISBN 978-5-94841-167-5.
 4. Вишневская (Кивалова), Л. А. Музыкальная педагогика в творчестве Е.В. Гохман / Л. А. Вишневская. // Проблемы художественного творчества: сборник статей по материалам Всероссийских научных чтений, посвящённых Б. Л. Яворскому (Саратов, 2010). - Саратов: СГК (академия) им. Л. В. Собинова, 2011. – С. 9–13. – ISBN 978-5-94841-110-1.
 5. Вишневская (Кивалова), Л.А. Особенности педагогики композитора Елены Владимировны Гохман / Л. А. Вишневская (Кивалова) // Педагогическая практика: путь к индивидуальной педагогике: сборник научных и учебно-методических материалов. I Всероссийская научно-практическая конференция по педагогической практике 25 марта 2017 года / Отв. ред. Е.В. Мстиславская. – Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2017. – 269 с. – С. 53–57.
 6. Вишневская (Кивалова), Лилия Алексеевна. Музыкальная педагогика в творчестве Е. В. Гохман / Л. А. Вишневская (Кивалова) // Диалог искусств и арт-парадигм: Статьи. Очерки. Материалы / Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, Центр комплексных художественных исследований; ред.-сост. А. И. Демченко. – Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2021. – Том XXII: Посвящение Елене Гохман (К 85-летию со дня рождения). – С. 47–52. – ISBN 978-5-94841-494-2. – URL: <https://sarcons.ru/image/tskkhi/том%2022.pdf>.
 7. Вишневская (Кивалова), Лилия. Композитор Елена Владимировна Гохман и традиции преподавания гармонии в Саратовской консерватории / Л. Вишневская (Кивалова) // Диалог искусств и арт-парадигм: Статьи. Очерки. Материалы. Том 50: Грандиозный эксперимент XX века: pro et contra (К 100-летию образования СССР и 30-летию его распада): по материалам X Международного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «Scienceforum Pan-Art IX» 30 декабря 2022 г. / Ред.-сост. А.И. Демченко. – 2023. – С. 329–335.
 8. Вишневская, Л. А. О некоторых принципах педагогики Е. В. Гохман / Л.А. Вишневская // Елене Гохман посвящается. К 70-летию со дня рождения: сборник научных трудов / Ред. Б. А. Зильберт. – Саратов: СГК им. Л. В. Собинова, 2005. – С. 200–203. – ISBN 5-94841-033-1.
 9. Цапкова, М. Б. Мгновение в вечности. Хроника хормейстерской работы последних лет (памяти друга и музыканта Е.В. Гохман) / М. Б. Цапкова

// Проблемы художественного творчества: сборник статей по материалам Всероссийских научных чтений, посвящённых Б. Л. Яворскому Саратов 2010. – Саратов: СГК (академия) им. Л. В. Собинова, 2011. – С.13–20. – ISBN 978-5-94841-110-1.

ВОСПОМИНАНИЯ

1. Кан, Татьяна. О моём друге : [о композиторе Е. В. Гохман] / Т. Кан.// Рампа. – 2005. – N 4. (61). – С.16–17.
2. Кан, Татьяна Иосифовна. О моём друге / Т. И. Кан // Диалог искусств и арт-парадигм : Статьи. Очерки. Материалы / Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, Центр комплексных художественных исследований; ред.-сост. А. И. Демченко. – Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2021. – Том XXII: Посвящение Елене Гохман (К 85-летию со дня рождения). – С. 17–18. – ISBN 978-5-94841-494-2. – URL: <https://sarcons.ru/image/tskkhi/том%2022.pdf>.
3. Королевская, Н.В. И любовь и мудрость... / Н.В. Королевская // Камертон. – 2011. – № 25 (39). – С. 15–16.
4. Цапкова, М. Заметки хормейстера: воспоминания о Гохман Е.В. / М. Цапкова. – Текст: непосредственный // Музыкальный Саратов. – 2005. – № 1. – С.43–44.

ПОСВЯЩЕНИЯ. КОНЦЕРТЫ

1. А. П. Чехову посвящается: [Отклики на концертную программу из произведений Е. В. Гохман на тексты А. П. Чехова] / публикацию подготовил Демченко А.И.// Камертон. – 2010. – N 13 (27). – С.18–20.
2. Александрова, О. Новое дыхание «Бессонницы»: концерт в Большом зале консерватории; певица Т. Решетникова и пианистка Т. Нечаева представили вокальный цикл Е. В. Гохман / О. Александрова. // Рампа. – 2006. –№ 10. – С. 26–27.
3. Виниченко, А. А. Мы очень часто забываем, кого нам дарила судьба: [Оконцерте памяти Е.В. Гохман] / А. А. Виниченко. // Новости Шнитке-центра. – 2017. – N 4. – С. 20–23.
4. Вишневская (Кивалова), Л. А. Композитору Елене Владимировне Гохман посвящается / Л.А. Вишневская (Кивалова). // Камертон. – 2021. – №124. – С. 12–14.
5. Вишневская, Л. «Два гения с берегов Волги»: [рецензия на книгу] / Л.Вишневская // Музыка и время. – 2017. – N 11. – С. 25.
6. Вишневская, Л. Вариации на тему «EGSH». Послесловие к юбилею Гохман Е.В. / Л. Вишневская. // Музыка и время. – 2006. – № 8. – С. 13.
7. Демченко, А. И. И вновь «Испанские мадригалы»...: исполнение камерной оратории Е. В. Гохман / А. И. Демченко, Н. В. Королевская. // Новости Шнитке-центра. – 2018. – № 7. – С. 10–13.
8. Демченко, А. И. К большому юбилею композитора: Елена Владимировна Гохман / А. Демченко. // Музыка и время. – 2010. – № 11. – С. 15.

9. Демченко, А. И. Навстречу юбилею: 70-летие Гохман Е.В. / А.И. Демченко // Музыкальный Саратов. – 2005. – № 1. – С. 41–42.
10. Демченко, А. И. Раздвигая горизонты (к юбилейной дате Е. В. Гохман) / А. И. Демченко // Проблемы музыкальной науки. – 2010. – № 2. – С. 52 – 55.
11. Дрозденко, И. Вечер вокальной музыки саратовских композиторов: Гохман Е. В., Мишле В. С., Массин Ю., Бренинг А., Хейфец М. / И. Дрозденко. // Новости Шнитке-центра. – 2019. – № 10. – С. 6–7.
12. Камертон. – 2011. – № 25 (39).
Вечер памяти Е.В. Гохман: два взгляда
- Королевская, Н. В. И любовь, и мудрость... / Н.В. Королевская. – С.15–16.
 - Вартанова, Е. И. «...Все наши страдания потонут в милосердии...» / Е.И. Вартанова. – С.17–19.
13. Королевская, Н. В. «Жизнь после жизни»: юбилейный фестиваль Е.В.Гохман / Н. В. Королевская. // Проблемы музыкальной науки. – 2016. – № 1. – С. 101.
14. Королевская, Н. В. Антология детской музыки Елены Гохман: впечатления от концерта / Н. В. Королевская // Новости Шнитке-центра. – 2019. – № 10. – С.15–20.
15. Королевская, Н. В. Приношение Елене Гохман / Н. В. Королевская. – Текст: непосредственный // Камертон. – 2016. – № 85–86 (99–100). – С. 36–39.
16. Королевская, Н.В. Весна, которую дарит музыка Елены Гохман: концерты из произведений Е. Гохман / Н. В. Королевская // Камертон. – 2012. – № 41 (55). – С. 26–27.
17. Новости Шнитке-центра. – 2017. – N 4.
Содержание:
- Вишневская (Кивалова), Л.А.: [Рецензия на книгу: Демченко А.И. Альфред Шнитке – Елена Гохман: Загадки судьбы и творчества] / Л.А. Вишневская. – С. 3–7.
 - Серова, Н. С. Два гения с берегов Волги: [Рецензия на книгу: Демченко А.И. Альфред Шнитке – Елена Гохман: Загадки судьбы и творчества] / Н. С. Серова. – С. 8–11.
 - ПОЗДРАВЛЯЕМ!: (Поздравления Демченко А.И. с Международной премией им. Николая Рериха). – С. 12–15.
 - Орлов, В. В. Саратов «открывает двери» в современную музыку / В.В. Орлов. – С. 16–17.
 - Демченко, А. И. Памяти Елены Гохман / А.И. Демченко. – С. 17–20.
 - Виниченко, А. А. Мы очень часто забываем, кого нам дарила судьба: (Концерт памяти Гохман Е.В.) / А.А. Виниченко. – С. 20–23.
18. Памяти Е. В. Гохман // Камертон. – 2011. – N 21 (35). – С.12.

- 19.Посвящается... / [Об «именных» Чтениях, посвящённых Е. В. Гохман и Г. В. Свиридову] // Метроном. – 2015. – № 1. – С.12–14.
- 20.Сергеева, И. В. Елена Гохман: служение музыке и родному городу: Диалоги с Александром Ивановичем Демченко / И. В. Сергеева // Музыка и время. – 2020. – № 10. – С.31–36.
- 21.Устинов, А. Памяти большого музыканта: Елена Владимировна Гохман / А. Устинов. // Музыкальная академия.- 2010.- № 4.- С.126 – 127.
- 22.Черныш, Э. Э. «Последние строфы»: вечер, посвящённый Е. Гохман (К 60-летнему юбилею Саратовского отделения Союза композиторов) / Э. Э. Черныш // Камертон. – 2011. – № 23 (37). – С. 15.

ДИПЛОМНЫЕ РАБОТЫ

1. Соболевская Г. В. Об эволюции образного строя музыки А. Г. Шнитке: дипломная работа студентки музыковедческого факультета / Научный руководитель А. И. Демченко; рецензент Христиансен Л. Л., 1983
2. Шишкин, А. Д. Елена Гохман «Пять хоров на стихи А. Блока» (исполнительский анализ хора «Свирель запела на мосту...») : дипломный реферат. / А. Д. Шишкин ; науч. рук. А. А. Балашов ; науч. конс. Е. П. Мельникова ; рец. Е. О. Дворцова ; СГК им. Л. В. Собинова. – Саратов : [б. и.], 2012. – 48 с. + 1 нот. прил. (6 с.).
3. Буянец, Ирина Павловна Гармоническое мышление Елены Гохман в свете интертекстуальности: выпускная квалификационная работа по спец. 53.05.05 "Музыковедение" / И. П. Буянец ; науч. рук. Л. А. Вишневская (Кивалова); рец. В. Д. Карташов ; СГК им. Л.В. Собинова. – Саратов: [б. и.], 2016. – 98 с. + 1 эл. опт. диск (CD-ROM).

Составитель – А.Д.Молоденков

Сведения об авторах

Андреева Елена Сергеевна (Саратов) – кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки, заведующая отделением «Теория музыки» музыкального училища Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова.

Ахмыловская Лариса Алексеевна (Москва) – кандидат искусствоведения, доцент кафедры лингводидактики, заслуженный работник науки и образования, почётный профессор Российской академии естествознания.

Вишневская Лилия Алексеевна (Саратов) – доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой теории музыки и композиции Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова.

Гершбейн Татьяна Шмуэлевна (Израиль) – доктор философии, музыковед, психолог, музыкотерапевт Медицинского гериатрического центра.

Гохман Альберт Владимирович (Саратов) – скрипач, математик, доцент кафедры геометрии Саратовского государственного университета, брат Елены Владимировны Гохман.

Гохман Елена Владимировна (Саратов) – композитор, профессор кафедры теории музыки и композиции Саратовской консерватории имени Л.В.Собинова, лауреат Государственной премии Российской Федерации, заслуженный деятель искусств России.

Григорьева Алла Владимировна (Москва) – председатель секции музыковедения и музыкальной критики, член Правления и Приёмной комиссии Союза композиторов Москвы, член Художественного совета, руководитель Пресс-центра и автор буклетов Международного фестиваля современной музыки «Московская осень», редактор-составитель 9 выпусков уникальной издательской серии «Музыка России».

Демченко Александр Иванович (Саратов) – доктор искусствоведения, профессор Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова, Саратовского государственного университета имени Н.Г.Чернышевского и Тамбовского музыкально-педагогического института имени С.В.Рахманинова, главный научный сотрудник и руководитель Международного Центра ком-

плексных художественных исследований, заслуженный деятель искусств России, лауреат премии имени Д.Д.Шостаковича и Международной премии имени Николая Рёриха, главный редактор журналов «Манускрипт», «Pan-Art», «ИКОНИ».

Дисенова Динара Махмадовна (Саратов) – преподаватель кафедры теории музыки и композиции Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова, преподаватель Музыкального училища при СГК, руководитель Центра креативных индустрий.

Королевская Наталья Владимировна (Саратов) – доктор искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова.

Михайлова Надежда Викторовна (Саратов) – студентка музыковедческого факультета Саратовской консерватории (1995–2000).

Мозгот Светлана Анатольевна (Петербург) – доктор искусствоведения, профессор кафедры музыкального воспитания и образования Института музыки, театра и хореографии Российского государственного педагогического университета имени А.И.Герцена.

Молоденков Алексей Дмитриевич (Саратов) – сотрудник библиотеки Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова, автор сайта и хранитель архива композитора Е.В.Гохман.

Нечаева Татьяна Ивановна (Саратов) – доцент кафедры специального фортепиано Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова.

Орлов Владимир Валерьевич (Саратов) – кандидат искусствоведения, доцент Саратовской консерватории, председатель правления Саратовской организации Союза композиторов России, координатор Международного конкурса молодых композиторов имени А.Г.Шнитке.

Рыбкова Ирина Владимировна (Саратов) – кандидат искусствоведения, доцент кафедры дирижирования Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова.

Рубинштейн Арина Александровна (Саратов) – студентка Музыкального училища при Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова.

Сафронов Михаил (Саратов) – студент музыковедческого факультета Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова.

Севостьянова Лилия Васильевна (Саратов) – кандидат искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции Саратовской консерватории имени Л.В.Собинова.

Сергеева (Каменская) Ирина Владимировна (Саратов) – кандидат социологических наук, доцент кафедры истории музыки и кафедры гуманитарных дисциплин Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова.

Серова Наталья Сергеевна (Саратов) – кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова.

Степанидина Ольга Дмитриевна (Саратов) – кандидат искусствоведения, профессор кафедры камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова.

Субботин Иван Александрович (Саратов) – композитор, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки и композиции Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова.

Топоркова Людмила Валентиновна (Саратов) – преподаватель Саратовского областного колледжа искусств, член Союза композиторов России.

Труханова Александра Геннадиевна (Москва) – кандидат искусствоведения, доцент кафедры хорового дирижирования и академического пения Московского государственного института культуры.

Христиансен Лидия Львовна (Германия) – кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории музыки Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова.

Цапкова Марина Борисовна (Саратов) – хормейстер, заслуженный работник культуры России, преподаватель Саратовского областного колледжа искусств.

Шевцова Анастасия Владимировна (Саратов) – кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры оркестровых струнных инструментов Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова.

Содержание

Александр Демченко Елена Гохман – Преамбула	3
Альберт Гохман Несколько страничек прошлого.....	34
Лидия Христиансен Кантилена Елены Гохман	37
Александр Демченко Елена Гохман – инструментальные композиции.....	43
Анастасия Шевцова Альт как инструмент-философ в Сонате Елены Гохман	54
Лилия Севостьянова Два послания из восьмидесятых	60
Татьяна Гершбейн Таинства «Семи эскизов»	72
Наталья Королевская «Семь эскизов» для фортепиано Е.Гохман: загадка автора.....	81
Татьяна Нечаева Камерно-инструментальная музыка Е.В.Гохман.....	88
Александр Демченко Елена Гохман – вокальные циклы	95
Ольга Степанидина Вокальная элегия Е.Гохман в контексте жанровых направлений второй половины XX века	111
Алла Григорьева «Бессонница»	129

Светлана Мозгот Вокальный цикл Е.В.Гохман «Бессонница»: дневник в музыке.....	132
Елена Гохман Дневник 1985–1986 гг.	136
Александр Демченко Елена Гохман – хоровые и кантатно-ораториальные жанры	143
Надежда Михайлова Вопросы тембровой драматургии в «Испанских мадригалах»	177
Ирина Рыбкова Об интертекстуальности в «Трёх посвящениях».....	186
Иван Субботин О полистилистике Елены Гохман (на примере «Лунной сонаты» из цикла «Три посвящения»)	192
Людмила Топоркова О вокально-симфонических медитациях «Сумерки».....	196
Александра Труханова Последняя оратория Е.В.Гохман	201
Лариса Ахмыловская «О чём поёт ветер». Александр Блок: рецепция непереводаемого	205
Марина Цапкова Об исполнении хоровых произведений Елены Гохман	219
Александр Демченко Елена Гохман – музыкальный театр.....	223
Елена Андреева, Арина Рубинштейн О полифоничности как структурообразующем факторе в опере Елены Гохман «Цветы запоздалые»	239
Лидия Христиансен «Мошенники поневоле»	248

Михаил Сафронов

Игры со временем, или Рассказ о том, как герои Чехова

Новый год 1 апреля встречали (заметка нестороннего наблюдателя)..... 250

Динара Дисенова

Оперная диалогия Елены Гохман как образец литературной оперы.

Балет «Гойя». 264

Из интервью тележурналиста Александра Динеса

после премьеры спектакля (1996 год) 264

Александр Демченко

О саратовской постановке балета «Гойя»

и окончательной редакции его либретто 267

Екатерина Михайлова

Балет «Гойя»: к вопросу прочтения

литературного первоисточника в хореографическом жанре 276

Александр Демченко

Елена Гохман – Постскриптум 291

Ирина Сергеева

Елена Гохман: служение музыке и родному городу.

Диалоги с Александром Ивановичем Демченко..... 299

Владимир Орлов

Всероссийский детско-юношеский конкурс композиторов

имени Е.В.Гохман: прошлое и настоящее 310

Наталья Серова

Елене Гохман – всегда 313

Наталья Королевская

Юбилейный музыкальный фестиваль 318

Александр Демченко

Из композиторского окружения – Иван Субботин..... 327

Лилия Вишневская

Об уникальных принципах педагогики Е.В.Гохман 332

Приложение первое	
Указатель основных произведений Е.В.Гохман	337
Приложение второе	
Основные публикации о творчестве Е.В.Гохман	349
Приложение третье	
Фонд Е.В.Гохман в библиотеке Саратовской консерватории	356
Сведения об авторах	399

Научное издание

Диалог искусств и арт-парадигм

Статьи. Очерки. Материалы

Том 82

По материалам XIX Международного форума
«Диалог искусств и арт-парадигм»
«*SCIENCEFORUM PAN-ART XIX*»

28 ноября 2025 года

Редакторы Н.В.Королевская, С.П. Шлыкова
Компьютерная вёрстка С.П. Шлыковой

Подписано к печати 18.01.2026 г. Гарнитура «Таймс». Печать «RISO».
Усл.-печ. л. 25,3. Уч.-изд. л. 22,4. Тираж 50. Заказ 6.

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