

Камертон

Специальный выпуск

Год композитора
Елены Владимировны Гохман
к 85-летию со дня рождения

№124, ИЮНЬ 2021

СОДЕРЖАНИЕ:

Год композитора Елены Владимировны Гохман	3
<i>Каменская И.В.</i> К 85-ти летию со дня рождения Елены Владимировны Гохман	4
<i>Вишневская Л.А.</i> Композитору Елене Владимировне Гохман посвящается	12
<i>Топоркова Л.В.</i> Заключительный концерт «Года Елены Владимировны Гохман»	15
Композиторское наследие композитора Елены Владимировны Гохман» (из материалов разных лет)	17
<i>Михайлова Н.</i> «Испанские мадригалы» (к проблеме тембровой драматургии)	18
<i>Христиансен Л.</i> «Мошенники поневоле» (рецензия 1994 года)	24
<i>Нечаева Т.О.</i> Фортепианных и камерно-инструментальных произведениях	26
<i>Демченко А.</i> Вокальный цикл Е. Гохман «Бессоница» (текст передачи Всесоюзного радио - май 1991 года)	31
<i>Демченко А.</i> О саратовской постановке балета «Гойя» и окончательной редакции его либретто	35
<i>Немкова О.</i> «Ave Maria» Елены Гохман в контексте отечественной духовной музыки рубежа XX-XXI столетий	42
<i>Топоркова Л.</i> Размышления после премьеры (О вокально-симфонических медитациях «Сумерки»)	44
<i>Труханова А.</i> «И дам ему звезду утреннюю...»	46

ГОД КОМПОЗИТОРА

Елены Владимировны Гохман



Саратовская консерватория

По инициативе руководства Саратовской консерватории и Фонда композитора Елены Гохман прошедший концертный и учебный сезон прошёл как «Год Елены Гохман» в связи с 85-летием её рождения.

Елена Владимировна Гохман (1935-2010) – гордость нашей консерватории, Саратовского края и музыкального искусства России. Практически всю жизнь она провела в родном городе – за исключением пяти лет обучения в Московской консерватории, где занималась только ввиду того, что в нашей консерватории тогда не было композиторского отделения. Жила, как в те времена выражались, на периферии, и почти шесть десятилетий отдав педагогической деятельности в нашей консерватории, сумела подняться к подлинным высотам в искусстве, что было отмечено фактом максимально возможного признания заслуг – звания лауреата Государственной премии России.

«Год Елены Гохман» начался в нашей консерватории заблаговременно – ещё 12 марта прошлого года в Большом зале состоялся концерт-открытие. И точно также 20 мая нынешнего года в том же зале прошёл концерт-закрытие. Кроме того, случилось

так, что финальный этап этого марафона был ознаменован двумя другими большими событиями:

- Международный Центр комплексных художественных исследований провёл свой VII форум «Диалог искусств и арт-парадигм» как «Посвящение Елене Гохман». В рамках этого симпозиума было представлено 69 докладов, которые в сумме своей освещают все стороны жизни и творчества композитора;

- кафедра теории музыки и композиции осуществила свой давний замысел – учредила и провела Всероссийский открытый композиторским конкурс имени Елены Гохман. В конкурсе приняли участие свыше ста представителей различных городов России и зарубежных стран.

Публикуемые ниже материалы специального выпуска журнала «Камертон», посвящённого нашему выдающемуся композитору, призваны дать некоторое представление о личности и художественном наследии Елены Владимировны Гохман.



Е.В. Гохман

К 85-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ ЕЛЕНА ВЛАДИМИРОВНА ГОХМАН

Ирина Каменская (далее – И.К.): Александр Иванович, к 100-летию консерватории вышла в свет Ваша большая монография, целиком посвящённая истории нашего вуза. 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 провёл немало времени начиная с Московской и Петербургской консерватории (в своё время это была Ленинградская консерватория). Многие 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 высших музыкальных учреждений за пределами столиц – северной и первопрестольной.

Наша гордость начинается с того, что то здание, которым мы располагаем и которое, в определённом смысле, стало визитной карточкой Саратова, совершенно удивительное архитектурное сооружение, и это сооружение уникально. Подобным по красоте зданием, в принципе, не располагает никакой другой российский художественный вуз. Я подчёркиваю – 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 предрасполагать к искусству, чтобы, находясь в нём, 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 ушёл 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.К.: 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 всё музыкальное искусство. Иначе говоря, музыка и композитор – две вещи, связанные самым прямым образом, и



Е.В. Гохман. Фото в детстве

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 недалёкой 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 ещё 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 Екатеринбург), 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.К.: Елена Владимировна Гохман. Имя, звучащее не совсем обычно для российского слуха... С какими корнями и этнокультурными традициями была связана история семьи Елены Владимировны?

А.Д.: Когда я впервые услышал эту фамилию, мне оно показалось несколько необычным 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 немножечко 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 композитора.

Говоря об этнокультурных истоках, можно утверждать, что это был как бы конгломерат четырёх кровей. Главная кровь, конечно же, русская, потому что её мама, Нина Николаевна Быстрова, происходила из священнического рода; и его представители, священники, были расселены по разным саратовским весям и городам – то была целая когорта



Е.В. Гохман. Студенческие годы

священнослужителей. И вот как раз от своей мамы Елена Владимировна впитала это духовное наследие – то, что на последнем витке её 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 трёх 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, Скалигеры, 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, Скалигеры. И вот, эти четыре крови, четыре ментальности оказались замешаны в природе, в натуре Елены Владимировны.

И.К.: 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 чём она не проявляла того, чтобы сказать о себе «у меня есть дар Божий» или «и я кое-что могу». Нет, во всем была её невероятная скромность. Кроме того, (а я хорошо знал Елену Владимировну) в её словах никогда не сквозило ни малейшего оттенка пренебрежения к тому, что делали другие или хотя бы мало-мальского

которых так недоставало тогда в Саратове! Ведь не было ещё той плеяды; только потом, позднее, появились те, кого я называл – Симанский, Моралёв, 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 найдёт». Вот именно так, ни о какой славе не помышляя, Елена Владимировна делала то, что ей было отпущено Божьим даром, поднимаясь всё выше и выше, по ступенькам своего композиторского «Я».

Итак, в начале пути она оказалась среди комбинации мэтров (Сосновцев, Симанский, Моралёв, Бренинг). Все они старше её и были уже маститыми композиторами, значительными музыкальными фигурами, многократно бывали в Москве, их там очень хорошо знали и высоко ценили. Елена Владимировна с её 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, одарённый человек, да, талантливый композитор, ну и слава Богу. Я вспоминаю эти её первые выходы на публику. Звучали, предположим, Скрипичная и Альтовая сонаты, 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.К.: *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 дирижёр-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 её 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.К.: *В 1975 году Елена Владимировна создаёт 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, пото-



Новый год 1965 г.

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.К.: *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 после Москвы в Саратовской консерватории, следуют назвать имя Бориса Андреевича Сосновцева. Именно он приглашает на педагогическую работу выпускницу Московской консерватории сразу же по окончании учёбы, 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 её выпускница – композитор,

му 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.К.: *Возможно, это происходило ещё и потому, что Вы имели непосредственное отношение к композиции?*

А.Д.: Да, в своё время я закончил два курса консерватории по композиции, но позднее оставил это дело, ушёл 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.К.: *Как создавалась эта музыка, как шла работа над партитурой? И почему именно Гарсиа Лорка попал в центр внимания композитора?*

А.Д.: У Елены Владимировны был маленький томик, где было всего несколько стихов Гарсиа Лорки. Она меня попросила: «Как достать ещё?». Я привожу её 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 бумагу (нотной с собой не было), лихует эту обыкновенную бумагу и набрасывает, то есть тут же набрасывает темы! Это был, конечно, в некотором роде звёздный час. Час откровения. Когда музыка выплескивалась из её 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 произвёл огромное впечатление сам этот случай, вопиющая несправедливость, что человека можно вот так, безнаказанно, просто взять и лишиться жизни. Неслучайно центральным номером в «Испанских мадригалах» стал трагический, острейший по экспрессии номер под названием «Чёрная жандармерия».

И.К.: *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 Моралёва – так вот, после того, как музыка отзвучала, и мы выходили из зала, он произнёс со слезами на глазах: «Какая живая музыка!». От него, от Олега Аркадьевича, это была высшая похвала. Как известно, он недолюбливал то, что иногда называют «кабинетной музыкой», имея в виду то, что при её написании автор что-то рассчитывает, мудрит, а душу понастоящему не вкладывает. Здесь же, в «Испанских мадригалах», было вложено столько души, что это произвело настолько колоссальный, самый настоящий взрыв у слушателей, и с этого времени Елена Владимировна становится, бесспорно, очень почитаемым автором. И мы ждали от неё следующих откровений.

И.К.: *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 шпостаси творчества 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 романсной 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 всё 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.

К 85-летию со дня рождения

В своём предыдущем вокальном цикле под названием «Лирическая тетрадь» Елена Владимировна использовала стихи русских поэтесс, начиная с Анны Ахматовой, и завершился 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 её 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 её лучшие произведения, включая «Испанские мадригалы» и «Бессонницу», стали исполняться постоянно.

Через два года появился ещё один великолепный вокальный цикл – «Благовещение» на стихи Марины Цветаевой и других русских поэтов. Это было ещё 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.К.: *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 её квартире висел уникальный портрет Чехова. Представьте себе: сделан он по фотографии, и вся вязь вот этих штрихов, которыми был нарисован тушью этот портрет – всё



Е.В. Гохман, А.И. Демченко

это составляло подряд движение пяти рассказов Чехова. То есть все эти пять рассказов – в волосах, в бородачке, 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 слёзы, и смех», то есть слегка трансформировали расхожее «и смех, и слёзы». Это потому, что первой частью диптиха были «Цветы запоздалые» с подзаголовком опера-элегия, а второй – «Мошенники поневоле», опера-юмореска. Предполагалось, что эти две оперы должны идти в один вечер, составляя контрастную дилогию. Её постановка на Саратовском телевидении стала событием, и потому, что это было впервые в истории регионального телевидения.

И.К.: 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 её 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 создаётся 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 хореографической 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 вошёл 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 увлечён 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 всё 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 её балет удался на славу!

И.К.: 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 ещё точнее – целый день, который ушёл 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... 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 идёт 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 произнёс 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 всё замечательно.

И.К.: 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 огромный коллектив. Мало того, что на сцене должен быть полный балетный состав, большой миманс, но там ещё 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 всём своём 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.К.: *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 произошёл 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 тысячелетия христианства – «Ave Maria». Это тоже её 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 канье С-dur'ной прелюдии Баха. Но чтобы появилось огромное, на два с половиной часа ораториальное действо – подобного в истории музыки ещё не было. Полагаю, что здесь Елена Владимировна создала некий мировой прецедент. Кое в чём я помогал ей: всевозможными латинскими текстами, их группировкой, построением драматургии. Но, в принципе, это была её уже совершенно самостоятельная работа.

После этого она создаёт ораторию «Сумерки», где опирается, как уже упоминалось, на чеховские тексты и обращается, наверное, к самой острой нынешней проблеме – проблеме выживания человечества. Здесь речь идёт 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 оказалась злободневной проблемой. Елена Владимировна раскрыла её, завершив своё 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 её слушаю, всегда вспоминаю маму композитора, Нину Николаевну Быстрову, из священнического рода, которая так многое заложила в её душе.

И.К. *Завершая беседу о творчестве выдающегося композитора, хотелось бы вспомнить о композиторе, чьё имя также вошло в мировую историю современной музыки. Два имени, прославивших Саратовский край и Поволжье в целом, запечатлены в Вашей книге...*



Е.В. Гохман. 1952 г.

А.Д.: В 2010 году, создав ещё несколько замечательных произведений, Елена Владимировна ушла из жизни. Мы стараемся всеми силами поддерживать нить её творчества. Сам я делаю всё, что только возможно. Передо мной лежат разного рода издания. Вот пятая по счёту книга, которая вышла в Москве к 80-летию 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 «Ave Елена», и понятно, какой смысл здесь вложен в первое слово. А совсем недавно опубликовал диптих под названием «Два гения с берегов Волги». 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 два гения. 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. Остаётся сказать, что нынешний сезон 2020-2021 в консерватории проходит как год Елены Гохман.

Интервью подготовила:

Каменская И.В.,

доцент кафедры истории музыки

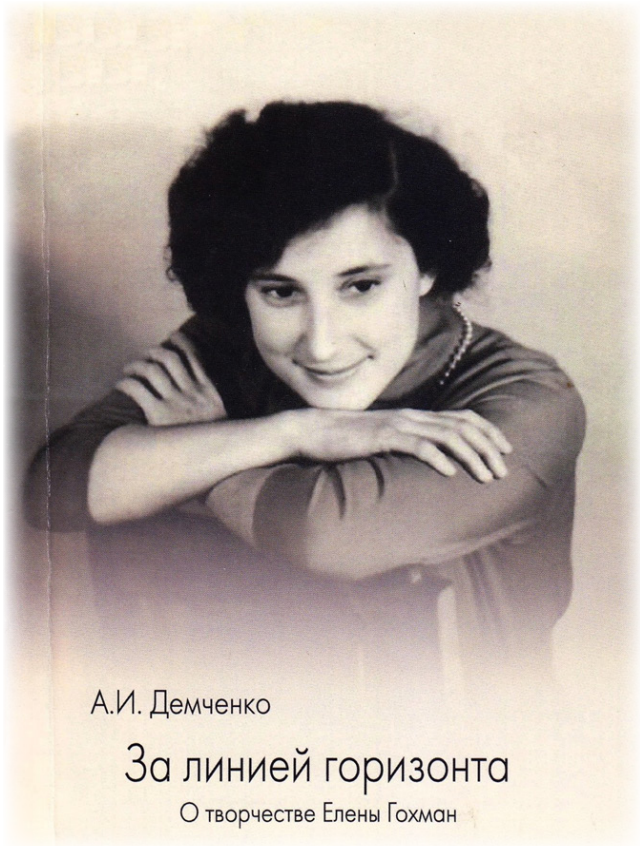


Александр Иванович Демченко

Аве Елена

Композитор с берегов Волги

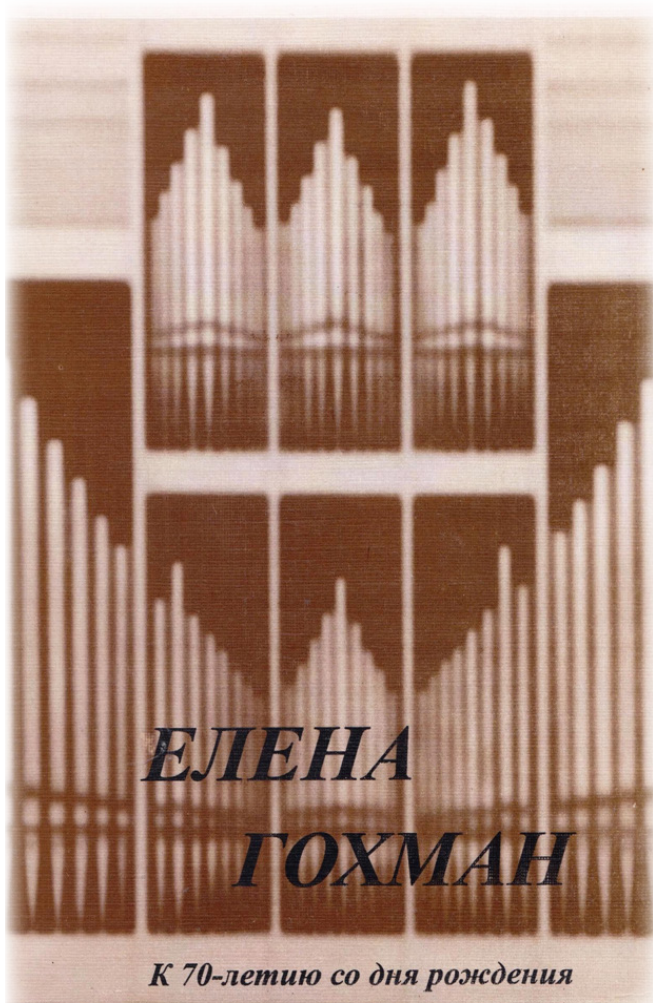
LAP LAMBERT
Academic Publishing



А.И. Демченко

За линией горизонта

О творчестве Елены Гохман



**ЕЛЕНА
ГОХМАН**

К 70-летию со дня рождения



Александр Демченко

**ДВА ГЕНИЯ
С БЕРЕГОВ ВОЛГИ**

Альфред Шнитке

Елена Гохман

КОМПОЗИТОРУ ЕЛЕНЕ ГОХМАН ПОСВЯЩАЕТСЯ

В период с 10 марта по 24 апреля 2021 года кафедра теории музыки и композиции провела III Всероссийский (с международным участием) открытый детско-юношеский композиторский конкурс имени Е.В. Гохман. Наш конкурс совсем молодой, проводится с 2017 года. Изначально творческое состязание было нацелено только на детское творчество, и имело название «Звучащие нотки». Но в этом году очередной, третий, по счёту конкурс (проводится один раз в два года) получил имя замечательного композитора, профессора кафедры теории музыки и композиции, заслуженного деятеля искусств РФ, члена Союза композиторов РФ, Лауреата Государственной премии РФ Елены Владимировны Гохман (1935-2010), и проводился для разных возрастных категорий учащихся ДМШ, ДШИ и колледжей искусств.

Конкурс стал настоящим событием в череде мероприятий, посвящённых «Году композитора Елены Гохман» в связи с её 85-летием со дня рождения. Это состоявшиеся концерты из сочинений мастера, международный научный форум «Диалог искусств и артпарадигм», прошедшие в разных аудиториях лекции-воспоминания о Елене Владимировне, подготовка книжных изданий о жизни и творчестве композитора, и, наконец, композиторский конкурс её имени. Кульминационной точкой конкурса стал его заключительный этап, прошедший 24 апреля в Театральном зале консерватории в виде прослушивания сочинений очных участников, торжественного объявления результатов и Гала-концерта победителей.

С приветственным словом перед участниками, наставниками и членами жюри выступили организаторы конкурса. Декан историко-теоретического факультета, кандидат искусствоведения Е.С. Дрынкина рассказала об истории конкурса, который быстро прошёл стадии регионального и межрегионального уровней и получил Всероссийский (с международным участием) статус. Заведующая кафедрой теории музыки и композиции, доктор искусствоведения, профессор Л.А. Вишневская отметила событийность любого смотра талантов, особенно когда такой смотр обращён к детско-юношескому творчеству. О некоторых чертах проявленного уже в младенчестве композиторского дара Елены Гохман, которая стала ярчайшей творческой личностью, ещё одним гением (наряду с Альфредом Шнитке) на берегах Волги, поведал профессор А.И. Демченко – доктор искусствоведения,

заслуженный деятель искусств России, председатель Фонда композитора Елены Гохман, один из ведущих биографов и исследователей творчества Елены Гохман, популяризирующий её музыку в широком культурном пространстве Саратова и за его пределами.

Впервые конкурс проходил под эгидой проекта «Творческие люди» (в рамках национального проекта «Культура»), в Саратовской консерватории осуществляемого Центром непрерывного образования и повышения квалификации творческих и управленческих кадров в сфере культуры, а также при поддержке автономной некоммерческой профессиональной организации «Школа-студия современного искусства». Партнёрами конкурса выступили радио «Орфей», Саратовская региональная композиторская организация Союза композиторов России и концертная организация «Поволжье».

О набирающей силу популярности конкурса свидетельствует количество его участников и география. Так, если в двух предыдущих конкурсах (2017 и 2019 годов) приняли участие 55 учащихся ДМШ и ДШИ, то на участие в нынешнем конкурсе заявки подали более 100 человек в возрасте от 8 до 19 лет. Необычайно широкой стала география конкурса, включившая самые разные города России и ближнего зарубежья. Это Саратов, Москва, Санкт-Петербург, Самара, Астрахань, Казань, Уфа, Ярославль,



За работой

Новосибирск, Новочеркасск, Ростов-на-Дону, Шахты, Киров, Пенза, Тамбовская область (р.п. Инжавино), Саратовская область (гг. Энгельс, Балаково), Ростовская область (х. Победа), Кимры, Карталы, Кишинёв (Молдова), Одесса (Украина).

На конкурс были представлены сочинения, весьма разные по жанру и инструментальному составу. Многие опусы звучали в авторском или с участием автора исполнении. Интересно было наблюдать стремление молодых композиторов как можно ярче передать художественную идею сочинения через ряд неожиданных исполнительских приёмов и штрихов в виде ударных, щипковых, голосовых, ритмических эффектов или через тембры некоторых инструментов, таких как виброфон и саксофон. Но, в целом, можно отметить некую общую тенденцию восприятия и толкования молодыми сочинителями понятия «музыка». Это наличие ярко выраженного жанрового, зрительно-визуально-игрового начала и присутствие, в подавляющем большинстве представленных композиций, мелодического начала. И в этом плане для всех членов жюри, а затем и слушателей Гала-концерта, особенно привлекательными стали два сочинения, удостоенные премии Гран-При. Это композиция «Winters breathing» для флейты соло Марты Гинку (Молдова, Кишинёв) в номинации «Сочинение для одного инструмента» и сюита «Иллюзии» для скрипки, альты, гитары и аккордеона в 3 частях («Оцепенение», «Видение», «Прикосновение») Милослава Влизко (Москва) в номинации «Сочинение для камерно-инструментального ансамбля».

Надо отметить широкий выбор конкурсных номинаций, дающих простор для демонстрации разных композиторских предпочтений участников. Конкурс проводился по трём номинациям: сочинение для одного инструмента; сочинение для камерно-инструментального ансамбля (включающего от двух до восьми инструментов); сочинение для голоса с сопровождением. Сочинения участников прошли три стадии отбора. Их первоначальное обсуждение было осуществлено экспертной комиссией в составе педагогов-музыковедов кафедры теории музыки и композиции. Это кандидат искусствоведения, профессор Н.В. Иванова (председатель экспертной комиссии), и доктора искусствоведения, профессора О.И. Кулапина и Т.В. Карташова (члены экспертной комиссии). Экспертная комиссия осуществляла допуск или не допуск участников по таким важным для детских сочинений критериям, как грамотность и аккуратность оформления нотного текста, соответствие присланных сочинений (видеозаписи и нот) указанным в заявке номинациям.

Конкурс оценивался представительным жюри, в состав которого вошли саратовские и иногородние мастера отечественной композиторской школы. Это председатель жюри профессор кафедры теории музыки и композиции

В.С. Мишле, и следующие члены жюри: Г.С. Зайцев (композитор, член Правления Союза московских композиторов, кандидат искусствоведения, доцент Московского института журналистики и литературного творчества, Белгородского государственного института искусств и культуры); Ю.В. Массин (член Союза композиторов РФ, заслуженный деятель искусств РФ, преподаватель Саратовского областного колледжа искусств); В.А. Ноздрачёв (заслуженный деятель Всероссийского музыкального общества, член Правления Ростовской композиторской организации, член Союза композиторов РФ, директор Международного фестиваля молодых композиторов «Одна восьмая», зав. теоретическим отделением Задонской детской школы искусств); С.П. Полозов (член Союза композиторов РФ, профессор кафедры теории музыки и композиции СГК, доктор искусствоведения); В.В. Орлов (директор АНПО «Школа-студия современного искусства», председатель Саратовского отделения Гильдии молодых музыкантов «Международ-МолОт» Российского музыкального союза, член Союза композиторов РФ, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки и композиции СГК) и И.А. Субботин (член Союза композиторов РФ, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки и композиции СГК).

Критериями оценки и отбора прослушанных сочинений для финального этапа конкурса служили наличие яркой музыкальной образности, присутствие темы и её развития, композиционное ощущение логики формы и музыкальной драматургии сочинения, оригинальность замысла и его воплощения. Таким образом, к сочинениям были предъявлены совсем непростые



После концерта

К 85-летию со дня рождения

художественные и композиционные требования, что только подогревало интригу конкурсного отбора сочинений, и выразилось в дифференцированном списке лауреатов и дипломантов разных степеней, а также в номинировании специальных восьми дипломов за яркое воплощение темы и сохранение классических традиций.

В организации, структурировании и проведении конкурса огромную роль сыграл его оргкомитет, в который вошли руководители и представители разных подразделений Саратовской консерватории. Но более всего хотелось бы выделить деятельность двух членов оргкомитета: это его председатель, проректор по воспитательной и творческой работе, доцент А.В. Кошелев, и ответственный секретарь В.В. Орлов – главный организатор и идейно-творческий вдохновитель конкурса. Председатель и секретарь оргкомитета выступили кураторами всего хода, всех этапов конкурсных событий, и этот момент способствовал успешному проведению и позитивным откликам многих (прежде всего, иногородних) участников. Одновременно конкурс вызвал ряд новых соображений членов жюри, в частности, мнение о необходимости обмена мнениями, более активного общественного обсуждения вопросов обучения композиторскому искусству детей и подростков на круглом столе, с участием педагогов и наставников участников конкурса.

III Всероссийский открытый детско-юношеский композиторский конкурс имени Е.В. Гохман завершился и одновременно стал ещё одним преодолённым трамплином в череде многочисленных и разностатусных соревнований на уровне композиторского творчества. Остаётся только пожелать конкурсу дальнейшего развития, творческого укрепления своих позиций в прославлении саратовской композиторской школы и её достойного и яркого представителя – композитора Елены Владимировны Гохман.

*Вишневская Л.А.,
зав. кафедрой теории музыки
и композиции,
доктор искусствоведения,
профессор*



Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 1980-е

ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНЫЙ КОНЦЕРТ «ГОДА ЕЛЕНА ГОХМАН»

2020 год был объявлен в Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова «Годом Елены Гохман». Елена Владимировна Гохман (1935-2010) – композитор, профессор Саратовской консерватории, заслуженный деятель искусств России, лауреат Государственной премии России – 58 лет (с 1962 по 2010 год) преподавала в консерватории. 85-летнему юбилею со дня её рождения были посвящены VII Международный научный форум «Диалог искусств и арт-парадигм» (20 апреля 2021 г.), III открытый детско-юношеский композиторский конкурс имени Е.В. Гохман (24 апреля 2021 г.), а начался этот марафон «Вечером музыки Елены Гохман» (12 марта 2020 г.).

Заключительный концерт из произведений композитора прошёл в Большом зале консерватории 20 апреля 2021 г. По многолетней традиции его вёл доктор искусствоведения, профессор Саратовской консерватории Александр Иванович Демченко. Надо сказать, что А.И. Демченко является биографом Е.В. Гохман, исследователем и активным популяризатором её творчества, организатором и ведущим всех мероприятий, связанных с деятельностью композитора, председателем Фонда композитора Елены Гохман. Он умеет превратить концерт в увлекательный рассказ о произведениях, открыть слушателю новые страницы жизни Елены Владимировны, рассмотреть разные грани её творчества.

Этот вечер прошёл не без «сюрпризов» ведущего. Концерт начался с аудиозаписи. Звучала «Элегия» для симфонического оркестра, а на двух экранах, стоящих по краям сцены, демонстрировались фотографии Елены Владимировны. А.И. Демченко рассказал историю этого сочинения. Изначально она являлась второй частью Концерта для оркестра «Импровизации», написанного в середине 1970-х годов, но очень скоро «зажила самостоятельной жизнью». «Элегия» получила большую популярность, неоднократно по просьбе исполнителей переключалась композитором для разных инструментов и инструментальных ансамблей. Благодаря Анатолию Дмитриевичу Селянину (профессор SGK им. Л.В. Собинова, заслуженный артист и заслуженный деятель искусств России, вице-президент Международной Гильдии трубачей), пьеса широко зазвучала повсюду и стала первым изданнымopusом Е. Гохман за рубежом.

В концерте «Элегия» была исполнена Александром Даниленко (труба) и Оксаной Захаркиной (фортепиано). Музыкантам удалось создать утончённый романтический образ, передать душевный, лирический характер произведения.

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

САРАТОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ
КОНСЕРВАТОРИЯ имени Л.В. Собинова

20 2021 АПРЕЛЯ ВТОРНИК БОЛЬШОЙ ЗАЛ 18.00

ВЕЧЕР МУЗЫКИ ЕЛЕНА ГОХМАН

85-летию со дня рождения
(1935–2010)

Программа:

Элегия для трубы и фортепиано
Александр Даниленко, Оксана Захаркина

«Последние строфы», вокальный цикл
на стихи Фёдора Тютчева для тенора и
фортепиано

Иван Подгородный, Ольга Власова

Семь эскизов для фортепиано
Татьяна Нечаева

Три вокальные миниатюры
на стихи поэтов Возрождения
Ольга Алакина, Ольга Скрипникова,
Татьяна Нечаева

Партита для двух виолончелей
и камерного оркестра
Дмитрий Тулицын, Анна Грачёва

Поволжский камерный оркестр
художественный руководитель и дирижёр
Михаил Масников

«Воспоминание о вальсе»
для инструментального квинтета
Наталья Сыпало (фортепиано)
Анна Бобнева (флейта)
Юлия Петрова (скрипка)
Роман Котрич (альт)
Дмитрий Тулицын (виолончель)

Ведёт концерт Александр Демченко

По вопросам приобретения билетов обращайтесь в билетный кассу Казарт (в здании консерватории).
Телефон кассы: 39-92-52. Также билеты можно приобрести на сайте www.kasart.ru

KASSIR.RU

Ярким контрастом прозвучало следующее произведение – глубоко трагический вокальный цикл «Последние строфы» на стихи Фёдора Тютчева. Состояние невосполнимой потери, одиночества, душевного страдания, заключённое в четырех романсах цикла («Прощальный свет», «Ночная звезда», «Последний отблеск», «Постлюдия»), очень исповедально, субъективно были переданы Иваном Подгородневым (тенор) и Ольгой Власовой (фортепиано).

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

И ещё один сюрприз для слушателей – включение в камерный концерт видеофрагментов из музыкально-драматических спектаклей. Дело в том, что по причине болезни исполнителей из заявленной программы были сняты два номера, и вместо них вниманию зрителя представлены фрагменты из балета «Гойя» и оперы «Мошенники поневоле». Сценическая жизнь этих произведений не вполне

Год Коммунизма

К 85-летию со дня рождения

удачна. Балет «Гойя» (либретто А. Демченко по мотивам одноимённого романа Л. Фейхтвангера) был поставлен на сцене Саратовского театра оперы и балета в середине 90-х годов, имел большой успех, но сейчас, к сожалению, этого спектакля нет в репертуаре театра. Одноактная опера-юмореска «Мошеники поневоле» (либретто А. Демченко и М. Чернышова по мотивам одноименного рассказа А.П. Чехова) существует только в телевизионной версии ГТРК «Саратов». В связи с этим возвышенное балетное «Адажио», раскрывающее красоту чувств Гойи (И. Стецюр-Мова) и Каэтаны (Л. Телиус), и комедийная сцена из оперы (солисты: Силантий Самсонович – Г. Сысоев, Захар Кузьмич – Н. Антонов, Жан – А. Тишко, Барышни – И. Чекина, А. Саленко) вызвали огромный интерес зрителей.

Своеобразной ожившей страницей истории, встречей с композитором стала демонстрация фрагментов телевизионной передачи о творчестве Е.В. Гохман, так что Елена Владимировна с экрана как бы общалась со слушателями, рассказывала о создании и постановке балета (автор А. Динес, ГТРК «Саратов», 1996 г., а перед этим во время Круглого стола, завершавшего упоминавшийся выше Международный форум, были показаны фрагменты из более поздней телепередачи – автор Н. Махаличева, ГТРК «Саратов», 2002 г.).

Продолжили концертную программу «Семь эскизов» для фортепиано в исполнении Татьяны Нечаевой. Произведение интересное и чрезвычайно оригинальное. Каждый эскиз имеет название, начинающееся приставкой греческого «эпи-»: «Эпиграф», «Эпитама», «Эпизод», «Эпистола», «Эпиграмма», «Эпитафия», «Эпилог» – это внешний признак, объединяющий пьесы. Музыка рисует пёструю, многообразную

картину современного общества, раскрывает противоречивый, многоликий внутренний мир человека. В контрастном чередовании пьес ясно прослеживается свободное владение композитором различными художественными стилями, композиторскими техниками – от классики до авангарда, от прозрачной диатоники до пугающе кластерных звучаний.

Завершило творческий вечер одно из последних произведений Е. Гохман – «Воспоминание о вальсе», представляющее собой переложение для фортепианного квинтета вальса И. Штрауса «Сказки Венского леса». Создано оно было в 2010 году по просьбе заслуженного артиста России, профессора кафедры камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки Саратовской консерватории Тамаза Зурабовича Джегнарадзе. После тяжёлой болезни пианист лишился возможности играть левой рукой, поэтому партия фортепиано специально написана для одной правой руки. Большой зал консерватории наполнился хорошо знакомыми интонациями, вальсовыми ритмами. Наталья Сыпало (фортепиано), Анна Бабнева (флейта), Юлия Петрова (скрипка), Роман Котрич (альт) и Дмитрий Тупицын (виолончель) создали лёгкую романтическую атмосферу сказочности и таинственности.

В этот вечер слушатели ещё раз получили возможность прикоснуться к творческому наследию Елены Владимировны Гохман, с музыкой которой мы всегда ждём новых встреч.

Топоркова Л.В.,

*преподаватель Саратовского
областного колледжа искусств,
член Союза композиторов России*



*Поволжский камерный оркестр.
Дирижёр М. Мясников*

страшно...
одну
пусть уже не просыпаются
муравьи... и

Е. Гохман

р. шумом,
отать
даю.

"Испанские
Мадригалы"
Камерная оратория
на стихи

Саратовская областная филармония культуры РОСОР
Саратовская областная филармония культуры РОСОР

17 МАЯ 1975 г. Авторский концерт композитора ЕЛЕНА ГОХМАН 17 МАЯ 1975 г.

ИСПАНСКИЕ МАДРИГАЛЫ

вокально-инструментальный цикл на стихи Федерико Гарсиа Лорки.

СОЛИСТЫ:
Нина Стрелитилова, Иван Сычев.

КАМЕРНЫЙ ХОР:
В. Виноградова, В. Груздева, Т. Давыдова, О. Егорова, Е. Журавская, Л. Куклева, Н. Сапрыгина, Н. Тютюнова, О. Фабричная.

ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЙ АНСАМБЛЬ:
Преподобитель консерватории — Н. Корса и Л. Хвостовский (фортепиано), А. Колосова (флейта), В. Ильичев (жест), В. Ренков (кларнет), Т. Давыдов и А. Ершовский (ударные).

Дирижер Владимир Норчагий.

Начало в 18 часов. Вход свободный.

Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинина

14 февраля 1990 года

ВЕЧЕР ПОЭЗИИ И МУЗЫКИ

МАЛАЯ ЗАЛ КОНСЕРВАТОРИИ

СТИХИ МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ
РОМАНСЫ ЕЛЕНА ГОХМАН
на стихи Марины Цветаевой

Исполнитель:
Елена Смирнова (гитара, стихи)
Наталья Терехова (сопрано)
Абрам Левинский (фортепиано)

Вступительное слово — Марина ЦВЕТАЕВА
Лилия СЕВСТЬЯНОВА

Начало в 19.00

Федерико Гарсиа Лорки.



10 декабря 2005 г.

Елена ГОХМАН

"Испанские мадригалы"

КАМЕРНАЯ ОРТОРИЯ НА СТИХИ Ф. Г. ЛОРКИ

ИСПОЛНИТЕЛИ:
ЖЕНСКИЙ ХОР ТЕМПИ
О. В. НЕМКОВА
Татьяна РОМАНОВА (сопрано)
Сергей ГЛАДЫШЕВ (сопрано)
Евгения ЛЮБИМСКАЯ (сопрано)
Дмитрий КОБЛОВ (альто)
Эдуард КИСЕЛЕВ (тенор)
Игорь МИСЯНКО, Валерий ЗЕЛЕПУКИН, Кирилл МАКАРОВ, Иван ЛЕДНЕВ (ударные ансамбля).

ДИРИЖЕР — заслуженный деятель искусств РФ, профессор
ЮРИЙ ХРАМОВ

ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО — АКАДЕМИК РАК, ДОКТОР ИСКУССТВ
ПРОФЕССОР А. И. ДЕМЧЕНКО

Начало в 18.30

Министерство культуры Саратовской области
Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинина
Саратовская областная филармония культуры РОСОР

22 декабря 2003 г.

БОЛЬШОЙ ЗАЛ КОНСЕРВАТОРИИ

ЕЛЕНА ГОХМАН СУМЕРКИ

Вокально-симфонические медитации по мотивам произведений А. П. Чехова (исполняется впервые)

ИСПОЛНИТЕЛИ:
Саратовская консерватория им. Л. В. Собинина
Ученица Саратовского областного государственного университета им. Л. В. Собинина
Татьяна КАСАТКИНА (сопрано)
Денис ИВАНОВ (гитара)
Александр ДЕМЧЕНКО

ВХОД СВОБОДНЫЙ

Урусова О.
Галкина Н.
Михайлова Н.

Министерство культуры Саратовской области
Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинина
Саратовская областная филармония культуры РОСОР

3 марта

БОЛЬШОЙ ЗАЛ КОНСЕРВАТОРИИ

ЕЛЕНА ГОХМАН

AVE MARIA

Библейские фрески для солистов, хора и оркестра (исполняется впервые)

Исполнитель:
Светлана Архипова (меццо-сопрано)
Самет Сабитов (альто)
Нурлан Бекмухамбетов (тенор)
Саша Камышинцев (диссонт)

ХОР СТУДЕНТОВ КОНСЕРВАТОРИИ
Хормейстер — Заслуженный работник культуры
Марина Цапкова

Академический симфонический оркестр Саратовской филармонии
Дирижер — Игорь ГОЛОВАТЕНКО

Вступительное слово — доктор искусствоведения
Александр Демченко

Вход свободный

телефон: 24-72-97, 26-69-35

Композиторское наследие Елены Владимировны Гохман (из материалов разных лет)

18 ноября 2002 г. вход свободный 19.00

Е. Гохман
И. Головатенко

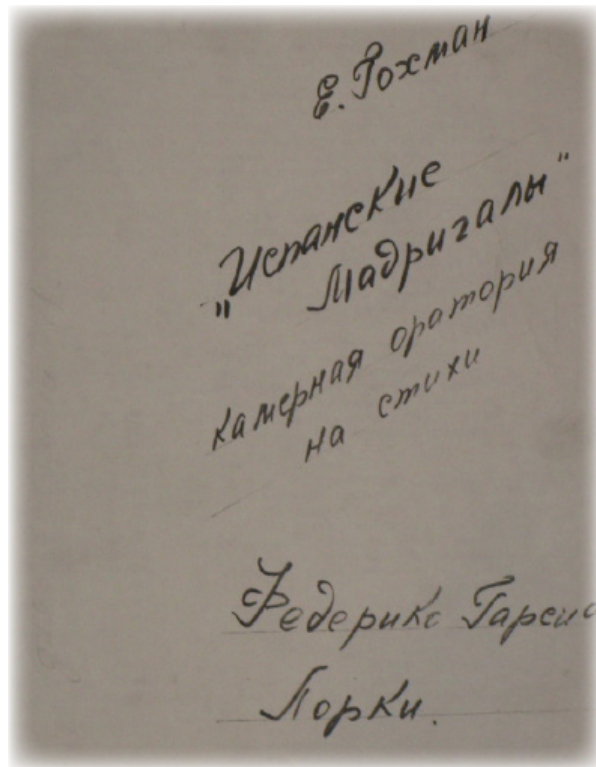
«ИСПАНСКИЕ МАДРИГАЛЫ»

(К ПРОБЛЕМЕ ТЕМБРОВОЙ ДРАМАТУРГИИ)

В ряду многочисленных жанров старинной музыки, воскрешённых в XX веке (месса, реквием, мотет, ричеркар, канцона), мадригал занимает особое место в силу сочетания строгого и свободно-го, 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 модалный хроматизм (мадригалы Маренцио, Джезуальдо, Вичентино, и др.)

Если позднебарочный мадригал «смотрел» вперёд, 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 стиливого и жанрового направлений развития современной музыки. В связи со сказанным представляется существенной мысль М. Бахтина: «...Всякий действительно существенный шаг вперёд сопровождается возвратом к началу, к обновлению начал».

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 трёх 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, вионофона и клавесина), «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».

Возрождение в XX веке жанра мадригала и принципов мадригального развития во многом сходно с эволюцией жанра от XIV к XVII веку. Раннемадригальное пение на родном языке (мадригал от исп. «madre» – мать – «песня на родном языке») приходит к свободной трактовке жанра: мадригал сближается с ораторией (аналогична свободная трактовка жанра «Испанских мадригалов», названных Е. Гохман «камерной ораторией»), 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» (В. Конен) (мадригалы 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 подчёркивается прихотливая смена, переплетение манер...» (Н. Лобанова), находим и в «Испанских мадригалах» Е. Гохман. Сплетение барочных, романтических и современных форм интонирования, ладогармонических и тембровых характеристик, ораториально-камерная трактовка жанра 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. Мадригально 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.

Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт им. С.П. Рахманинова

16 пятница
декабря 2005 г.

Рахманиновский зал
(ул. Советская, 87)
70-летию композитора посвящается

Елена ГОХМАН
"Испанские мадригалы"
КАМЕРНАЯ ОРАТОРИЯ НА СТИХИ Ф.Г. ЛОРКИ

ИСПОЛНИТЕЛИ

ЖЕНСКИЙ ХОР ТГМПИ
РУКОВОДИТЕЛИ: доцент **О.В. НЕМКОВА**
ЗАСЛУЖЕННЫЙ РАБОТНИК КУЛЬТУРЫ РФ **Т.В. ЦВЕЙГАРТ**

Татьяна РОМАНОВА (сопрано)
Сергей ГЛАДЫШЕВ (баритон)
Наталья ЛЮБИМСКАЯ (сопрано)
Евгения ВЕРСТЮК (флейта)
Дмитрий КОБЛОВ (гитара)
Эдуард КИСЕЛЕВ (контрабас)

Зухра ЮСУПОВА, Екатерина МОРДАСОВА (фортепиано)
Игорь МИСНЯНКО, Валерий ЗЕЛЕПУКИН,
Кирилл МАКАРОВ, Иван ЛЕДНЕВ (ударные инструменты)

ДИРИЖЕР – ЗАСЛУЖЕННЫЙ ДЕЯТЕЛЬ ИСКУССТВ РФ, ПРОФЕССОР
Юрий ХРАМОВ

ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО – АКАДЕМИК РАЕ, ДОКТОР ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ,
ПРОФЕССОР **А.И. ДЕМЧЕНКО**

Начало в 18.30 Вход свободный

Справки по телефону: 72-75-65, 71-51-70

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 обликом, 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» так же, 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 ослабевают 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 оstinатно-интонационный комментарий (остинатный приём используется и в структуре поэтического текста).

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

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

30 ПЯТНИЦА 18:00

САРАТОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ
КОНСЕРВАТОРИЯ имени Л.В. Собинова

БОЛЬШОЙ
ЗАЛ

**КОНЦЕРТ
факультета СПО**

Е.В. ГОХМАН
камерная оратория
«Испанские мадригалы»
на стихи Ф.Г. Лорки

Солисты:
Роман ЗОТОВ
Ольга АЛАКИНА

Исполнители:
Н. СЫПАЛО, М. ШАМАЕВ,
А. БОБНЕВА, А. БОШЛАКОВ,
А. МАРКАРЯН, А. ФЕДОТОВ,
А. ТРИФОНОВА, А. ГЛАВАТСКИХ,
А. ЧИСТЯКОВ, М. ЧИСТИКОВА

Женский хор «FIAT LUX» (руководитель - В. Гальцева)
Женский хор факультета СПО (руководитель - Е. Маркелова)

Й. ГАЙДН
Концерт для виолончели
с оркестром до мажор
солистка - **Е. Ларионычева**

А. ГИЛЬМАН
симфония для органа №1
солистка - **Н. Гольфарб**

В. КОРОЛЕВСКИЙ
"Саратовские этюды"
"Речитатив и сонатина"
солист - **М. Денисов**

Исполняет
**Симфонический оркестр
факультета СПО СГК
имени Л.В. Собинова**
Дирижер -
Тимур Абсалутин

По вопросам приобретения билетов обращайтесь в кассу консерватории.
Телефон кассы: 23-17-18. Стоимость билетов - 200 р.

Особая роль отведена флейте, часто сопровождающей вокальные партии и символизирующей размышления Поэта «про себя». Функция флейты модальна. Если в первых мадригалах это подголосок-контрапункт, растворённый в интонационно-остинатном пространстве («Прелюдия», «Плач гитары»), то в последующих мадригалах флейта дублирует сопрано и баритон («Колокол ясный», «Лола поёт 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, при-сущие и полифонии ренессансно-барочного мадригала.

Иным драматургическим и фактурным значением наделяется фортепиано. Партии двух фортепиано выполняют остинатную фактурно-ритмическую функцию и функцию аккомпанемента. Характерно смешение этих функций: аккомпанемент, неизменно повторяя звуковысотную формулу, становится остинатно-ритмическим пластом. Многократные повторы, продления мелодических и гармонических структур в партиях фортепиано создают

предпосылки для солирующего осмысления остинатного тембра. Остинатная функция фортепиано раскрывает новые, неожиданные в песенно-мадригальном жанре ударные свойства инструмента. Жёсткая, эмоционально-напряжённая звучность фортепиано органично включается в мадригальную 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 мадригале лейттема звучит у вибратона, а в «Постлюдии» у флейты и колокола). Драматургические варианты лейттемы также поручаются фортепиано (пассакалья в мадригалах «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 «Мадригалов». 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 «Мадригалов» 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 мадригалах («Плач гитары», «Касыда о плаче»). Е. Гохман выявляет сольно-аккомпанирующие функции гитары в песенно-лирических мадригалах, связанных с темой любви и одиночества. Соединение речитативно-песенного вокального и гитарного тембров образует своеобразный дуэт, напоминающий монодийно-лютневый ансамбль сольного мадригала 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 диссонантности), остинатный ритм, регистровое противопоставление баритону.

Носителями ритмической стихии испанской музыки в «Мадригалах» становятся ударные инструменты: с фиксированной высотой звучания (литавры, колокол, ксилофон, вибратон) и с неопределённой высотой звучания (треугольник, бубен, маракасы, кастаньеты, малый барабан, бонги, гонг,

Бог в о м н о з и т о р а

там-тамы). Тембры ударных играют особую роль в создании театральных мизансцен, в смещениях из реального в подсознательно-поэтическое, а также представляют ярко выраженный остигатно-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», отстранения, эффект душевной прострации («Прелюдия»). С другой стороны, соединение вибрафона с ксилофоном способствует 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 партитуры. 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 prolongирования, иставания (он присущ и текстам поэта, когда повторяется-продлевается слово, мысль, найденный образ или ассоциация). Подобное prolongирование 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 (изобразительные и подражательные театральные-пространственные свойства тембров оркестра сродни звукоизобразительной и динамической системе интонирования в ренессансном мадригале). В мадригале «Топольки» пространство ясно очерчено двумя хорными 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 «эхо» усиливает пространственную перспективу в мадригале «Эллипс крика». В мадригале «Расстилается море-время» характерные приёмы артикуляции («гудящий» контрабас, тремоло литавр и гонга) передают порывы и игру ветра. В том же мадригале звучание в стиле *dance macabre* создается остигатностью партий фортепиано и «экзотических» инструментов.

Театральные-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 вибрафона и колокола. Трагическое осмысление реальности звучит в экспрессивном речитативе контрабаса в заключение 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», темброво-свёрнуто проигрывающей «сюжет» цикла (гибель Поэта). Показательно фактурно-тембровое противопоставление гитары (Поэта) вибрафону, 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 остигатно-инвариантных, вариантно-переменных и контрастных принципах развития. Архетип подобного структурирования заложен в песне – жанровой модели многих сочинений Е. Гохман. Если остигатность и вариантность ярче раскрываются на тематическом, ритмическом, интонационно-ладовом, гармоническом уровнях, связанных с модальной трактовкой жанра, то контраст выступает

как ведущий драматургический приём, 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» (В. Силюнас). Философии праздника у Гарсиа Лорки противопоставит 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» приёмом 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 супертеме, 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 супертемы 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 супертемы формирует с самого начала инструментально-вокальный тип контраста, симметрично закреплённый в «Постлюдии». Характерно драматургическое переосмысление вокальной темы: так, если в «Прелюдии» смерть Поэта предсказывается, то в «Постлюдии» пророчество сбывается.

Так же, как в поэзии Лорки, супертема 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 супертемой Смерти. Тритоновые интонации Плача воссоздают жанровые черты



«Испанские мадригалы» исполняют симфонический оркестр и хор факультета СПО СГК им. Л.В. Собинова. Дирижёр Т.Абсалутин

сигирийи (сигирийя – одна из форм канте хондо, 4-хстрочная андалузская песня).

Как и супертема, тема Плача состоит из двух элементов, варьирующих интонационное содержание супертемы. 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 супертемы 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 супертемой, 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 создаётся 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 остигатность 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), карнавальные образы, картины природы и любовная лирика, создают яркий контраст образам Смерти и Зла.

Калейдоскопичность испанских ассоциаций порождает пестроту тематизма и отсутствие обобщающей супертемы 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, подчеркнутое 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. Персонификация 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 создаёт смешанно-стилевую трактовку жанра через смешение признаков мадригала, песни, ораториального цикла.

Н. Михайлова

«МОШЕННИКИ ПОНЕВОЛЕ»

(РЕЦЕНЗИЯ 1994 ГОДА)

Наша землячка 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 дирижёром 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 «Цветях запоздалых» Е. Гохман воссоздала современный вариант «лирических сцен», то «Мошенникам поневоле» она послала 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 неприятельные радости, которых они так нетерпеливо



После премьеры оперы «Цветы запоздалые» 1992 г.

Елены Владимировны Гохман

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 (героическая 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 «Цветях 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, дешёвого 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.

Л. Христиансен

О ФОРТЕПИАННЫХ И КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ

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 инструмент 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 «Благовещенье» (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 70-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 эффективность 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 шуточной 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 усложнённую 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 трёх-октавном 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 *agreggiati* 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 *Giososo*.

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 кантлену 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 70-е годы можно было констатировать конфликт личности человека и окружающего мира, то в период 80-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 Россини». 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 *A tempo*, 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.

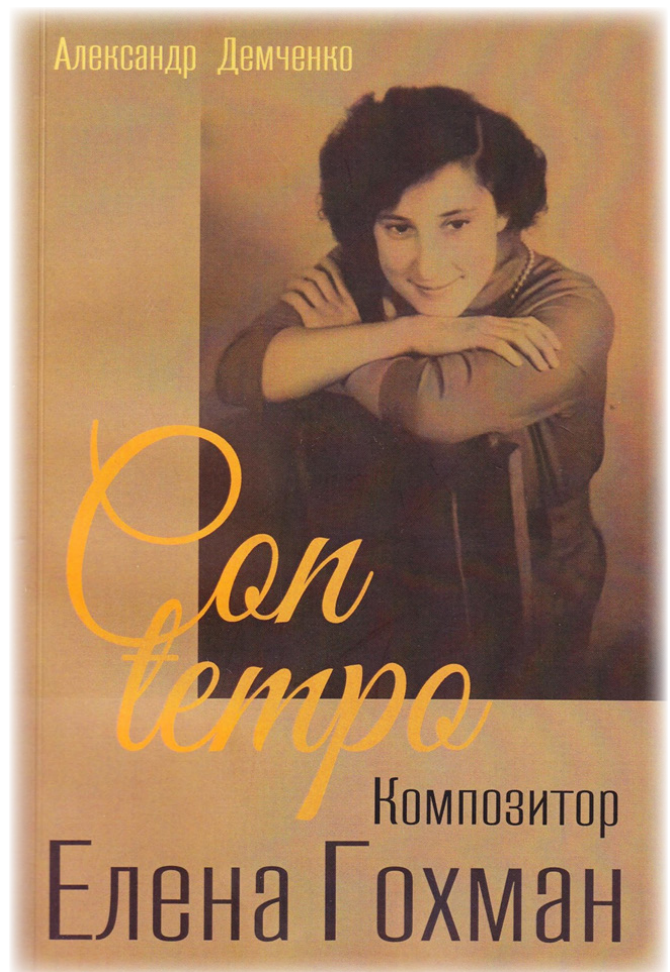
Единственный способ выжить в это противоречивое и трудное время – научиться дорожить днём сегодняшним, наслаждаться его радостями, полноценно сохранив себя для будущего. В ряде своих произведений Е. Гохман составляет психологический портрет «героя нашего времени» – многоликого, скрытного в своих эмоциях, 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 линию 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 форшлаги, 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 остигатное 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 хорала) 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.

К 85-летию со дня рождения

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, тремоляция кластеров, чеканные аккорды, резкие форшлаги и напряжённые паузы воссоздают картину зловещих образов, перед которыми человек просто бессилён.

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 откристиализованным 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.

Т. Нечаева



А.И.Демченко

**Избранные страницы
творчества Елены Гохман**

ВОКАЛЬНЫЙ ЦИКЛ Е. ГОХМАН «БЕССОНИЦА»

ТЕКСТ ПЕРЕДАЧИ ВСЕСОЮЗНОГО РАДИО – МАЙ 1991 ГОДА

Диктор: Среди творческих работ, выдвинутых на соискание Государственной премии за 1991 год в области литературы и искусства – вокальный цикл саратовского композитора Елены Гохман «Бессонница», написанный на стихи Марины Цветаевой. О творчестве Елены Гохман и её вокальном цикле «Бессонница» рассказывает музыковед Александр Демченко.

Демченко: Имя саратовского композитора Елены Владимировны Гохман пока что недостаточно известно всеююзной аудитории, хотя с её музыкой встречались слушатели ряда городов страны. Была она представлена и в концертах последних композиторских форумов – VI съезда композиторов России, который состоялся в прошлом году, и VII съезда композиторов СССР, который проходил в нынешнем году.

Эта недостаточная известность Елены Гохман огорчает. Не самого композитора – она чуждается каких-либо внешних атрибутов и полностью подчинена внутреннему ритму своей творческой судьбы. Огорчает тех, кто хорошо знаком с её музыкой и убеждён в том, что музыка эта должна иметь неизмеримо более широкий резонанс в среде ценителей искусства. Она имеет право на такой резонанс, потому что есть в ней те драгоценные свойства, которых нам часто так не хватает в хорошо известных образцах современной музыки – отечественной и зарубежной.

Дело в том, что герою музыки Елены Гохман присущи особые приметы; такие, как подчёркнутая интеллигентность, тонкость, одухотворённость возвышенный строй мыслей, редкое чувство красоты. И, пожалуй, более всего – лиризм, понимаемый в самом широком смысле слова. Это преимущественно внимание к внутреннему миру человека. Это предельная эмоциональная наполненность, взволнованность и трепетность чувств, раскрываемых в очень широком спектре градаций и нюансов. Это душевная чуткость, отзывчивость, теплота и проникновенность, развитая способность к состраданию. Это, наконец, абсолютная искренность высказывания, нередко выливающаяся в исповедальность.

Со времён пресловутого спора «физиков» и «лириков», наперекор всему, композитор настойчиво и бережно возвращала в своём творчестве хрупкие побеги нежности, красоты, поэзии. Только теперь мы начинаем понимать, насколько это важно для нас, и с благодарностью склоняемся перед

«несовременным» дарованием Елены Гохман, которой не раз удалось с покоряющей убедительностью поведать о сокровенных глубинах человеческой души.

Позволю себе вкратце рассказать о её творческом пути.

Родилась и живёт в Саратове, из которого выезжала только на время учёбы в Московской консерватории, где она занималась по классу композиции Юрия Александровича Шапорина. С тех пор, то есть с конца 1950-х годов, и ведёт Елена Гохман отсчёт своему творчеству. Тогда же началась художественная летопись нашего времени, которую пишет композитор в своих сочинениях. В самом крупном срезе эта летопись может рассказать нам следующее.

Главное событие 1960-х годов состояло в выдвижении нового поколения, поколения родившихся



в далёкие теперь 1930-е. Поколения, которому суждено было вынести на своих плечах многое уже и тогда, но ещё больше в следующие десятилетия. На этапе 60-х годов оно мужало, осознавало свои силы и возможности, обретало свой голос, место в жизни. Шёл процесс поиска, и при всех его трудностях он был совершенно необходимым, через него нужно было пройти для формирования новых идей, самостоятельной позиции.

Вот почему это время было прежде всего временем внутренней работы человека над собой, временем интенсивного саморазвития, когда центром притяжения являлся мир личности. И если в этом процессе его так часто преследовало чувство неудовлетворённости, то тем выше следует оценить качества, благодаря которым удавалось выстоять: воля, мужество, способность к преодолениям.

В 1970-е годы к герою музыки Елены Гохман приходит полная жизненная ясность и отчётливость. Желанный «фокус» был найден и в самом жизнеощущении. Человек вырывается из замкнутого круга субъективных переживаний и выходит на орбиту полнокровного существования. От сумрака к свету, от тоскливости и колебаний к бодрости и уверенности в себе, от витаний в небесах к реальным, земным ощущениям – такова траектория выхода в новое качество, опорой которого являлось слияние с всеобщим потоком окружающей реальности. Однако достигнутая человеком полнота жизнеощущения постоянно наталкивалась на разного рода препятствия, которые чаще всего не позволяли осуществиться ожиданиям. Первое из них было

связано с тем, что действительность оказалась перенасыщенной совершенно невообразимыми контрастами, резкими переключениями из одной противоположности в другую. Соблазнительно видеть в этом свидетельство многогранности сегодняшнего мира, однако куда справедливее ощутить в подобном «совмещении несовместимого» крайнюю напряжённость существования.

Самым драматичным для человека 70-х оказалось столкновение с механизмом власти и вообще с внеличными, фатальными силами современности. Понадобилось пройти путь жестоких испытаний и немалых жертв, чтобы отказаться от иллюзий и осознать тотальную враждебность нынешнего века по отношению к человеку. Приходилось принять это как данность и признать верховенство суровых предписаний, идущих извне, а заодно констатировать принципиальную невозможность гармоничной жизни в условиях XX столетия.

Но причины неблагополучия состояли не только в общей расшатанности бытия и его чрезмерной суровости. Немалая вина лежала и на самом человеке, поскольку ему в равной степени были свойственны и высоты духовности, и пропасти грехопадения. При этом всерьёз начинала тревожить нарастающая болезнь отчуждения от собственно человеческого, симптомы которой сказывались в напоре деловитости, прагматизма, в непомерной жёсткости и в примате так называемой производственной деятельности.

Следовательно, Елена Гохман поставила в своём творчестве довольно беспощадный диагноз 1970-м годам, выветив не только их настораживающую неоднозначность, но и изначально запрограммированный драматизм. И всё-таки это время следует признать для живших тогда относительно благополучным. Им удалось испытать радость внутреннего раскрепощения, изведать минуты счастья, приблизиться к ощущению полнокровного существования. Этим 70-е годы выделились как в сравнении с предшествующим десятилетием, так и с последующими 80-ми.

Если судить по музыке Елены Гохман, то в жизни следующего десятилетия, то есть 1980-х годов, контрасты обострились до предела. Что только не противопоставлялось! Полная душевная умиротворённость и дерзкое буйство; 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. Немудрено, что при таком положении дел резко обнажилась противоречивость существования. Ведущее противоречие времени обозначилось по линии поистине кричащего контраста между стремлением к беспроblemному существованию и неумолимым нарастанием драматизма. С одной стороны, жизнь превращалась в непрерывный досуг, буффонаду, с другой – в сплошную муку, трагедию.

В небывалых масштабах разворачивалась «индустрия» отдохновений, празднеств, весёлого



М. Цветаева



времяпровождения. Правил свой пир юмор, то тонкий, блистательный, то терпкий, грубоватый. Однако всё это очень смахивало на «пир во время чумы». Ведь одновременно тот же человек очутился на самом краю бездны полного отчаяния, безвыходных тупиков. Прижатый к стене, обречённый на тяжелейшую борьбу за право видеть, слышать, чувствовать, он существовал в основном среди тягот и крушений, тревог и бедствий, без света и надежд, вынужденный отказаться от малейших иллюзий. Причём центр тяжести переживаемой драмы был перенесён на отдельно взятую личность. Человек оказался один на один с беспощадным веком, в непробиваемом кольце испытаний. И трагизм положения усугублялся осознанием того, что богатейший потенциал души растрачивался впустую, на изнуряющую битву за выживание.

Если отбросить эмоции, то придётся по меньшей мере констатировать следующее: после интенсивного разворота в 70-е годы жизнь словно бы упирается в невидимую стену и начинает «буксовать». Появились симптомы расслоения на отходящее в прошлое и нацеленное в перспективу. Незаметно уходило что-то важное, служившее прежде опорой всему и вся, что-то внутри устоявшегося уклада неумолимо подтачивалось и разрушалось, постепенно превращаясь в анахронизм. Нарастало отрицание этого уходящего, но замены пока не было, и только подспудно чувствовалось, что готовится какой-то коренной слом.

Итак, в 1980-е годы герою музыки Елены Гохман довелось до дна испить чашу бедствий, страданий, горьких разочарований, дойти до последнего

предела скорбей и мук. И лишь в глубинах его духа теплилась надежда, что после этих испытаний должно начаться возрождение. Похоже, надежда эта не была напрасной. Ещё преждевременно делать далеко идущие выводы, ведь нынешнее десятилетие только начинается. Но, вслушиваясь в последние по времени произведения композитора, можно почувствовать назревающие перемены.

С чего должно начинаться возрождение жизни? В своей музыке Гохман отвечает на этот вопрос с полной определённой: прежде всего, нужно обрести достаточно прочные духовные опоры. Опоры эти видятся как в сфере общечеловеческих ценностей, так и в пути к собственным национальным святыням, через которые явственнее всего означается Россия, «русский дух» и «русская идея». Ещё не миновал трагический час жизни, и чтобы перешагнуть его, нужно бесстрашно взглянуть в глубины свои, пройти путь исповедей и покаяний. И тогда начнёт проступать из мрака светоч обновлённой веры, приблизится миг очищения...

Сказанное о пройденном пути из 1960-х годов к началу нынешних, 1990-х, с наибольшей силой претворено в таких произведениях Елены Гохман, как Трио для скрипки, виолончели и фортепиано, Альтовая соната, Квintет-буфф для медных духовых инструментов, фортепианный цикл «Семь эскизов», Фортепианный концерт и концерт для оркестра «Импровизации», Пять хоров на стихи Блока, камерная оратория «Испанские мадригалы» и вокально-симфоническая фреска «Баррикады», оперы «Цветы запоздалые» и «Мошенники поневоле», балет «Гойя», вокальные циклы «к Родине», «Лирическая тетрадь», «Последние строфы», «Благовещенье».

Сегодня из сочинений композитора мы услышим вокальный цикл «Бессонница», который выдвинут на соискание Государственной премии нынешнего года. Написанный на стихи Марины Цветаевой в 1988 году он завершил и подытожил характерную для этого десятилетия линию трагизма. Трагизма безвыходности и отчаяния.

Для начала определим, о ком здесь идёт речь. 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 крупными. Ценит их буквально на вес золота, ловит на лету, 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.

К 85-летию со дня рождения

*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 смире-
нию, 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 против-
лению. 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 нату-
ра эта обречена на существование в сплошной осаде
тревог, в железных тисках опасностей, подавляющих
воздействий, среди невероятной непрочности ны-
нешнего мира. Всё время нужно быть настороже, в
постоянной готовности к беде. Повсюду и всечасно
подстерегает судьба – далёкими вздрагиваниями глу-
хо урчащей дьявольской бездны, коварными укола-
ми из-за угла или всегда неожиданными, беспощад-
но хлещущими ударами.

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

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

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

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

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

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

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

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

И что ещё придавало мужества, так это способ-
ность взглянуть на происходящее со стороны, от-
странившись от своих страданий, апеллируя к выс-
шему, 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 оцудил – 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 му-
дрость. Мудрость, которая опирается на самое со-
кровенное, 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!*

Диктор: Вокальный цикл Елены Гохман «Бес-
сонница» прозвучит в исполнении Натальи Тарасо-
вой (сопрано) и Анатолия Скрипая (фортепиано).

А. 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 светоцветовой 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 зрелище. 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 явно романтического наклонения, 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, переключек, 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 облике 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 остро импульсивный 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 партитура.

Принадлежит она лауреату Государственной премии России, заслуженному деятелю искусств Российской Федерации Елене Гохман. Какого высокого мнения ни были о ней саратовские знатоки и любители музыки, всё же подобных художественных высот от «местного» композитора они

К 85-летию со дня рождения

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» посылки, 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.



После премьеры балета «Гойя»

Сообразно особенностям испанской истории власть персонифицирована здесь в образе инквизиции. И сразу же стоит подчеркнуть, что на видение этого давнего инационального 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. Вьедливо 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». И тут же, мгновенно появляются соглядатаи и доносчики, суетливо снующие в механических, навязчиво-выстукивающих («стучаки») ритмах, вызывающих почти физиологическое чувство гадливости.

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

Вариант открыто силового воздействия во всей своей откровенности представлен в сцене «Облава», где инквизиция осуществляет карательные функции. «Чёрная жандармерия» (воспользуемся заголовком стихотворения Ф. Гарсиа Лорки) ведёт охоту на человека, берёт его в неотвратимо сжимающееся кольцо, порождая в жертве ужас безвыходности. Композитор опирается на динамизм особого типа, выдвинутый музыкой XX века – динамизм натиска агрессивных побуждений. Жёсткий излом интервальных ходов на малую секунду и тритон, импульсивно-отрывистые чеканные ритмические формулы, «стальной» монолит тяжёлых унисонов (в том числе многооктавных), методичный «обстрел» оголённой бестерцовой аккордикой, имитации-стретто, создающие нагнетание напряжённости, неумолимо разрастающийся шквал туттийных crescendo – 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 «блудителями 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»). 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 подобно-го прессинга? Одна из их реакций – растерянность, смятение и просто обыкновенный человеческий страх. Прямо противоположная позиция раскрывается в «Хабанере», следующей после сцены облавы. Гордые, свободолобивые 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, прямо-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).

Министерство культуры Саратовской области
Саратовский академический театр оперы и балета

Краткое содержание балета

ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ

Пролог

Этот вечер сам проследует Гойю в ночь повешения издателя, или пробьются к городу Иевусста и сгинут его.

Картина 1-ая

В замке проходит церемония посвящения Гойи в сан первого художника.

Среди гостей Каэтана. Гойя с первого взгляда влюбляется в красавицу, неслыханную, свободную от предрассудков, свободомыслящую женщину. Встаивает на своем, что он влюблен друг к другу.

Но Муза напоминает художнику: спешите к его жене — творчество.

Картина 2-ая

Мастерская художника. Гойя словно шаркает сапогами красок. Он должен написать свой последний плакат — и перед ним Каэтана.

Гойя испуган, Муза, тебе время-превращенье, жовит это к людям.

Картина 3-ая

В городе — картина. В Гойю — фантомны, постоянны краски. Дети, играющие в сортиду, катящиеся ботиночки.

Воспользуется временем осуждения вышедшей.

Каэтана и сироты — что делать со зверели. Но Гойя своей любовью расправляет ее волосы.

Картина 4-ая

Никто не дремлет! Слуши как ружейные станы к Гансиону Никанатору.

Гойя и Каэтана вместе не дождется. Она любит друг друга, никто не заботит вокруг.

Никто не рожает Каэтана и Гойю. Каэтана необходимо развешивает в своем городе.

ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ

Картина 5-ая

Эта ночь словно создана для влюбленного пар. Гойя в каждой клеточке вертится Каэтана, что изливает ревность у мужчин. Она не потерпит соперника, Волнует ссора. И лишь похвалит Каэтана припрятет все.

Никто не боль провозит художника — в который раз он осуждает гибель своего друга торера.

Как страшны мир! Как страшны его наказания.

Картина 6-ая

Гойя вновь идет спасения и работы. Но в здесь, в мастерской, его не оставит чужестранная душа. Журналист окружает комариные видения. Начнется гибель — удивительный сплав реальности и фантазии. Среди летит повешенный издательница и поджигает мастерскую.

Обессилевый лежит Гойя в мастерской. Каэтана своей любовью возвращает его к жизни, но Гойя не выживает.

Картина 7-ая

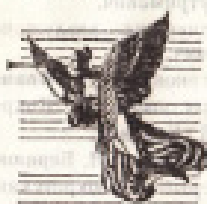
Этот раз проследует художника — умирает Каэтана. Гойя в отчаянии. Он так одинок.

Эпилог

Летит Муза творчества сохраниет Гойю в эти мир.

Саратов, Тит № 1 Тит № 11 Тит № 11 Тит № 11

Министерство культуры Саратовской области



САРАТОВСКИЙ
АКАДЕМИЧЕСКИЙ
ТЕАТР ОПЕРЫ И БАЛЕТА

70-летию
Саратовского балета
посвящается

Е. В. Гохман

ГОЙЯ

Балет в 2-х действиях

Либретто В. Бутримовича, А. Демченко
по мотивам одноименного романа
Л. Фейхтвангера

Первая постановка
1997 г.

Бог Комозитора

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 Каэтаною 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

Балетмейстер-постановщик—лауреат Всесоюзного конкурса В. Бутримович.

Дирижер-постановщик—заслуженный артист России Е. Хилькевич.

Художник-постановщик—Е. Иванов.

Художник по костюмам—Э. Покровская.

Хормейстер—В. Корунюв.

Репетиторы по балету—Н. Бернюкова, Т. Попова.

Концертмейстеры—А. Покровская, М. Тураева.

Действующие лица и исполнители:

Франсиско Гойя	— Е. Сердюнов заслуженный артист России И. Стецюр-Мова — Д. Курынов
Каэтана, герцогиня Альба	— Н. Багеева И. Полякова заслуженная артистка России Л. Телиус —
Муза творчества <i>Ананьина</i>	— В. Афанасьева Е. Романова
Инквизитор, маг-фокусник	— А. Борисов Д. Курынов И. Малащенко —
Тень инквизитора	— Н. Качурина Г. Санина— М. Юсупова
Тореро	— А. Борисов — Д. Круглов
Бык	— Т. Калужный Д. Круглов —
Восточный танец	— Е. Каменщикова — Н. Карпова Н. Качурина Ю. Лешова Н. Макеева И. Метляниа — С. Скопженко М. Юсупова —
Вокальные партии	— А. Зараев — лауреат Всероссийского конкурса Ю. Муллаев

Крашки, Грандьеры и Грандессы, Махо и Махи, Козлоногие существа, Маски—артисты балета.

Китайские болванчики, мальчики, играющие в тореро—учащиеся Саратовского хореографического училища.

В хоровых партиях—артисты хора театра.

Спектакль ведет—Э. Нерчук.

Художественно-постановочная часть:

Заведующий труппой—З. Мельник
Заведующий художественно-постановочной частью
—А. Дмитриев
Художник-декоратор—А. Гузенко
Художник-конструктор—И. Тужилкин
Художник-гример—Л. Несмашная
Художник по свету—заслуженный работник культуры
России Г. Степанькин
Модельеры по костюмам—О. Буланова, С. Мельни-
кова, М. Нугаева
Модельер по обуви—А. Бобров
Реквизитор—А. Кристаллов
Костюмер—Е. Цывылева
Заведующий монтажно-ремонтным цехом—В. Мишин

Художественное руководство театра:

Художественный руководитель, главный дирижер—
лауреат Государственной премии РФ,
народный артист России Ю. Кочнев
Главный режиссер—заслуженный деятель
искусств России О. Иванова
Главный художник—Е. Иванов
Руководитель балетной труппы—В. Нестеров
Главный хормейстер—В. Корунюв

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 «засывного» 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 героини 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 лирических образов, любопытно отметить реминисценцию равелевской вальсовой стихии в качестве символа чувственно-экстатического наслаждения.

Третье Adagio – одно из откровений балета. Оно возникает как реакция на только что удалившуюся процессию с осуждёнными инквизицией. Подавленные тягостным зрелищем Гойя с Каэтаной пытаются уйти в забытые лирической истомы.

К 85-летию со дня рождения

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



Саратовский академический театр оперы и балета

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 неслучайно, 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 непреложном императиве, встающем над человеческой судьбой (всесокрушающая патетика фатально-грозовых накатов оркестрово-хорового tutti); Гойя и Каэтана склоняются перед неодолимостью вышней силы, возноса к небу молитву (сурово-проникновенные произведения «Requiem aeternam»). 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 осянный 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 колыханию 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 возможным.

Такова «последняя истина» балета? Нет, есть ещё Эпилог. Перебрасывая тематическую арку к Прологу, он погружает повествование в атмосферу сгущённой сумеречности, в глухоту настождённости 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...*

А. Демченко

«AVE MARIA» ЕЛЕНЫ ГОХМАН В КОНТЕКСТЕ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ДУХОВНОЙ МУЗЫКИ РУБЕЖА XX–XXI СТОЛЕТИЙ

Преддверие XXI столетия ознаменовалось процессами интенсивного вовлечения отечественной композиторской мысли, а также исполнительской практики в сферу христианских идей, тем, образов и сакральных смыслов. Приближение к рубежу веков, рубежу тысячелетий, а также к впечатляющей своей грандиозностью дате 2000-летия христианства явилось для многих российских композиторов дополнительным побудительным импульсом не только к активному освоению ими традиционных основ духовной музыки, но и к поиску новых форм художественного осмысления «вечных» евангельских сюжетов.

Помимо многочисленных произведений, узнаваемо ориентированных на православную певческую традицию (что вполне естественно), в последние годы XX века не был утрачен интерес и к формам западно-католического музыкального искусства. В свою очередь, одно из магистральных направлений в тематике подобных сочинений формируют музыкальные «приношения» Деве Марии, пылкое почитание которой является неотъемлемой и важнейшей составляющей особенностью католического религиозного сознания. Приведём лишь некоторые примеры марианских сочинений, созданных в России за последние годы минувшего века: «Salve Regina» В. Птушкина (1997), «Stabat Mater» В. Пальчуна (1999), «Ave Maria» Е. Подгайца (преьера состоялась в 2000 году), «Ave Maria» В. Беляева (2000).

Совершенно очевидно, что обращение российских композиторов к языку и символике иной (не православной) христианской конфессии в большинстве своём есть отражение свойственной XX столетию интернационализации художественного мышления. Латынь в данном случае, быть может, уже не столько предстаёт атрибутом католического культа, сколько становится основой в обобщённо-символическом выражении сакрального начала в целом (вспомним метафору Стравинского, уподоблявшего значение латинского слова в своём «Эдипе» блоку мрамора в архитектуре или скульптуре). Что же касается собственно марианской символики, то содержательная глубина и выразительность, заключённые в словосочетаниях «Ave Maria» или «Stabat Mater», столь же непреходящи, сколь и понятны практически любому цивилизованному человеку – независимо от его национальной и конфессиональной принадлежности.

В ряду музыкальных сочинений, подводящих своеобразный итог XX столетия в эволюции

марианской идеи на российской почве, знаменательным явлением стала монументальная вокально-симфоническая композиция Елены Гохман «Ave Maria» (2000). Жанровой спецификой сочинения («Библейские фрески») во многом определяется характер претворения в нём темы: яркие, рельефные образы очерчены укрупнёнными, широкими, без излишней детализации, линиями. Небезынтересным представляется тот факт, что ещё в 60-е годы в СССР увидела свет композиция аналогичной жанровой классификации – вокально-симфоническая фреска «Ave Maria» А. Флярковского на стихи М. Танка. Прочтение темы в этом безусловно ярком и талантливом сочинении хотя и отразило масштаб непонимания авторами фрески религиозных идей, но вместе с тем обнаружило неожиданный для своего времени интерес к этим идеям, приобретший в произведении специфический поворот марианской «контртемь».

Путь Матери, отразивший Её глазами судьбу Сына, – такова главная идея произведения, которая, в свою очередь, обуславливает как многие из особенностей композиционного строения «Ave Maria» и специфику в подходе к использованию католических текстов, так и широту спектра стилиобразующих компонентов фресок. Кроме многопластовости и приведённого к своего рода единому знаменателю стиливого плюрализма, сочинению Е. Гохман свойственны черты, свидетельствующие о влиянии на него процессов глубокой жанровой трансформации, которые на исходе столетия столь отчётливо проявили себя в отечественной духовно-концертной музыке (в ряду таких сочинений находятся оратория Э. Денисова «История жизни и смерти Господа нашего Иисуса Христа», «Русские страсти» А. Ларина, «Песнь Восхождения» В. Рубина и многие другие). Подобно тому, как в «Житии...» Денисова или «Русских страстях» Ларина соединились (вразрез с церковным канонам и многовековой композиторской практикой) рождественская, страстная и пасхальная сюжетные линии, в «Ave Maria» Гохман, образуя единую образно-философскую концепцию, переплелись тематические мотивы Благовещения, Рождества Христова, Его Распятия и Вознесения. Наряду со свободно скомбинированными композитором текстами (или их фрагментами) марианских гимнов («Ave Maria», «Salve Regina», «Alma Redemptoris Mater», «Ave maris Stella», «Stabat Mater») драматургическую канву сочинения образуют тексты мессы («Credo», «Dies irae»), реквиема

(«Crucifixus») и ликующие юбилеи «Alleluia». Совершенно очевидно, что подобная широта обобщений, как и, впрочем, само обращение к архаичному, освящённому веками языку латыни во многом является отражением присущего XX веку тяготения к «универсализму» художественного мышления. «Универсализм, – пишет В. Медушевский, – понимается нами как новое специфическое качество разного строя современной музыки, стремящейся к воплощению космогонических проблем, к запечатлению иного “объёма духовности”..., ощущению новых уровней “взаимоотношений” с миром». При таком подходе сама «лексика» традиционных песнопений утрачивает свою узко конфессиональную обусловленность и становится, в первую очередь, универсальным языком общения со слушателем.

Возникающее на первый взгляд впечатление чрезмерной сложности в композиционном строении «Ave Maria» оказывается обманчивым. При внимательном изучении фресок их форма видится необыкновенно стройной, ясной и уравновешенной, а сюжетно-образная программа настолько логична и «прозрачна», что порой рождает при восприятии музыки буквально зримые образы и картины. Так, например, в эпизоде, повествующем о восхождении Христа на Голгофу, через восходящее тяжеловесное движение мелодии почти осязаемо передана поступь мучительного преодоления Крестного пути. На фоне движения и шума толпы, мерных ударов большого барабана короткая реплика солирующего mezzo-soprano вычлняет из общехорового звучания слово «passus» («страдал») и словно фокусирует всю боль Матери, Её концентрированность на страданиях Сына. Кульминационный момент в музыкальном воплощении душевных мук Марии передан композитором остро, ярко и в то же время предельно просто: «парящее» над шумом толпы solo скрипки становится своего рода квинтэссенцией того безмолвного и бессильного отчаяния, которым была охвачена «Мать скорбящая возле распятия слёзно, с которого свисал Сын» (используемые в произведении строки из «Stabat Mater»).

Столь же рельефно очерчен в «Ave Maria» Гохман и «полюс света», связанный с воплощением молитвенно-благоговейного настроения (хор «Ave Maria» из № 1 «Introitus») или передающий таинственное сияние «горнего» мира («Introitus», «Finalis»), или выражающий чувства благодарственного ликования («Alleluia» из № 1, «Credo» и «Finalis»).

Изначальная нацеленность композитора на достижение максимальной образной отчётливости фресок при сохранении их драматургического единства обусловила подчинение этой цели всех средств музыкальной выразительности. Важная роль среди них отведена сбалансированному стилевому синтезу. Не полистилистика (здесь нет свойственной полистилистике конфронтации), но создание неделимого целого путём апелляции к особенностям музыкальной лексики, характерной для разных этапов эволюции христианской цивилизации – таков основополагающий принцип художественного мышления, демонстрируемый в «Ave Maria».

В ряду стилистических ориентиров сочинения, «наследуемых» от минувших эпох, доминантное значение приобретают григорианский хорал с его надличностной «строгостью», колокольность, воскрешающая в памяти русские церковные звоны,



пышность и монументальность барочной традиции, космическая величавость баховских органных композиций, открытая эмоциональность романтической музыки. Все эти качества синтезированы в произведении с элементами современной музыкальной лексики, например, с приемами авангардного письма (так, в эпизоде «Голгофа» использована островыразительная экспрессионистская жёсткая звуковая техника, основанная на резко диссонансной гармонии и «агрессивной» моторике стремительного движения) или сонорико-колористические эффекты, используя которые композитор создаёт своеобразную «сияющую» ауру «горнего» мира. Подобно арке (или нимбу) из льющегося с небес всепобеждающего света, композицию «Ave Maria» обрамляет сияние чуда Рождества («Introitus») и Вознесения Господня.

Таким образом, отмеченная выше многосоставность стилевых истоков, впечатляющая объёмность образа, многоплановость техники оркестрового и вокально-хорового письма являются претворением нынешних художественных исканий, проходящих под знаком так называемого постмодерна. В этом смысле Библейские фрески «Ave Maria» Гохман выявляют многие из существенных свойств, присущие развитию отечественной духовно-концертной музыки на рубеже XX-XXI веков.

О.Немкова

РАЗМЫШЛЕНИЯ ПОСЛЕ ПРЕМЬЕРЫ

(О ВОКАЛЬНО-СИМФОНИЧЕСКИХ МЕДИТАЦИЯХ «СУМЕРКИ»)

Появление каждого нового произведения Елены Владимировны Гохман – всегда событие в музыкальной жизни Саратова. Музыка этого композитора предельно эмоциональна, экспрессивна, насыщена драматизмом, иногда юмором. Она не оставляет равнодушными слушателей, её с нетерпением ждут 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 представляется 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 характеристичностью, 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 преумножить 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, приобретает зловещий характер. Начинается кульминационный раздел произведения, включающий в себя трагедийное solo органа, 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 работали безотказно. Хоровая партитура очень интересная. 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».

Л. Топоркова

«И ДАМ ЕМУ ЗВЕЗДУ УТРЕННЮЮ...»

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 Е. 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 убеждёностью и 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 80-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.

Определённой 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



Рождение музыки

истории. Следует отметить, что данный период творчества композитора в целом знаменует собой переход от подчеркнуто 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 соотносённости 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 саррелла 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 – отведи 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.

А. Труханова

Над выпуском работали:

Главный редактор:
кандидат искусствоведения
Е. Е. Маркелова.

Ответственный редактор:
доктор искусствоведения
Т.В. Карташова
кандидат искусствоведения
С. П. Шлыкова

Дизайн и вёрстка:
И. В. Дрозденко

Подписано в печать
11.06.2021 г.
Бумага Херох. Печать 10 экз.