

**А.И. Демченко**

доктор искусствоведения, профессор,  
главный научный сотрудник Международного  
Центра комплексных художественных  
исследований (Саратовская государственная  
консерватория им. Л.В.Собинова)

## Стихия юмора в творчестве Елены Гохман. К 90-летию со дня рождения

Композитор Елена Гохман – одно из самых примечательных имён художественной культуры Саратова. Её большое музыкальное наследие выделяется в частности и тем, что в нём широко представлены различные грани смеховой культуры. В статье даётся краткий обзор сделанного композитором в этой сфере, и особое внимание уделено двум произведениям, которые всецело посвящены данной образности: «Квintет-буфф» для медных духовых инструментов и опера-юмореска «Мошенники поневоле».

**Ключевые слова:** творчество Елены Гохман, смеховая культура, образцы музыкального юмора.

**A.I. Demchenko**

Doctor of Arts, Professor, Chief Researcher  
of the Center for Complex Artistic Research  
(Saratov state Conservatory  
named after L.V. Sobinov)

## Element of Humour in the Works of Elena Gokhman. To 90<sup>th</sup> Anniversary

Composer Elena Gokhman is one of the most remarkable names of Saratov's artistic culture. Her large musical heritage stands out in particular because of its wide representation of various facets of laughter culture. The article gives a brief overview of the composer's work in this area and pays special attention to two works that are entirely devoted to this imagery: the Quintet-Bouffe for brass instruments and the opera-humour *The Rascals Won't Won't Won*.

**Keywords:** creativity of Elena Gokhman, laughter culture, samples of musical humour.

Разумеется, то, что заявлено в заголовке предлагаемой статьи, является только одной из примечательных граней наследия выдающего композитора, вся жизнь которой была связана с Саратовом. Поэтому имеет смысл напомнить, что Саратовская земля многое дала художественной культуре нашей страны:

- в литературе – от Александра Радищева и Николая Чернышевского до Константина Федина, Льва Кассиля и Константина Симонова;

- в пластических искусствах – от архитектора Фёдора Шехтеля и скульптора Александра Кибальникова до триады крупнейших художников-волжан начала XX века, которую составили Виктор Борисов-Мусатов, Павел Кузнецов и Кузьма Петров-Водкин;

- блистательную плеяду актёров театра и кино представляют Борис Ба-бочкин, Сергей Филиппов, Олег Табаков, Олег Янковский, Евгений Миронов и многие другие.

Что касается музыки, то здесь мы прежде всего называем имена Альфреда Шнитке и Елены Гохман. Альфред родился и первые двенадцать лет жизни провёл в городе Энгельсе, на другом берегу Волги, напротив Саратова. Елена поневоле жила вне Саратова всего пять лет, поскольку тогда в Саратовской консерватории, которую мы гордо величаем «*третьей в России и первой в провинции*», не было отделения композиции. Когда она поступила в Московскую консерваторию, Альфред, который был годом старше и уже учился там, сразу же нашёл

её и они подружились. При встрече он с улыбкой говорил «Я – Энгельс, ты – Саратов» и напевал мелодию популярной в те годы песни Андрея Эшпая «Мы с тобой два берега у одной реки». Впоследствии, работая над книгой об их творчестве, мне пришла мысль воспользоваться этим фактом и назвать её следующим образом: «Два гения с берегов Волги»

Многие имеют достаточно полное представление о творческом облике Альфреда Гарриевича Шнитке, 90-летие со дня рождения которого очень широко отмечалось в прошедшем году, но известность Елены Владимировны Гохман неизмеримо скромнее, что во многом определяется тем, что она жила в местах, памятных по присловью из пьесы Александра Сергеевича Грибоедова «Горе от



серьёзных результатов композитор добивалась и в таких крупных жанрах, как развёрнутая инструментальная композиция (концерт для оркестра «Импровизации», Партита для двух виолончелей и камерного оркестра), оратория (библейские фрески для солистов, хора и оркестра «Ave Maria», вокально-симфонические медитации «Сумерки», духовные песнопения «И дам ему звезду утреннюю...») и масштабное музыкально-театральное полотно (балет-оратория «Гойя»). Названные произведения в силу глубины поставленных в них жизненно важных проблем и большой художественной выразительности их разработки находятся на самой передней линии искусства России своего времени. Неизменными качествами её музыки всегда оставались органичное сочетание традиционных и авангардных приёмов композиторского письма, высокая духовность, красота и проникновенный лиризм художественного высказывания.

Добавим к сказанному то, что по признанию тех, кто хорошо знает её музыка, она была наделена совершенно выдающимся композиторским дарованием. Прежде всего это заявило о себе в большой серии вокальных циклов и ораторий, где её творческие достижения стоят на уровне лучшего, что было создано в нашей стране и за рубежом в конце XX и начале XXI века. И, возвращаясь к заявленной теме данной статьи, к этому нужно присоединить одно более специфическое и очень редкое качество, присущее её манере – способность разносторонне передать в музыке чувство юмора. Этой способностью в отечественной музыке, кроме неё, располагал, пожалуй, только Родион Щедрин, что ярко проявилось по преимуществу в его раннем творчестве (фортепианные пьесы типа «Юморески», концерт для оркестра «Озорные частушки», отдельные сцены оперы «Не только любовь»).

ума»: «К тётке, в глушь, в Саратов!». Предельно кратко, в энциклопедической манере, её словесный портрет может выглядеть так.

*Гохман Елена Владимировна* (1935–2010) – композитор, педагог, лауреат Государственной премии России. За исключением времени учёбы в Московской консерватории, где среди её педагогов были народные артисты СССР Ю.А. Шапорин и Р.К. Щедрин, всю жизнь провела в Саратове. С 1962 года преподавала на кафедре теории музыки и композиции Саратовской консерватории, являлась её профессором. Творческое наследие Е. Гохман охватывает практически все жанры музыкального искусства, однако на исходных этапах она испытывала

преимущественное тяготение к сочинениям камерного плана (в числе показательных Фортепианное трио, Скрипичная и Альтовая сонаты, фортепианный цикл «Семь эскизов»), причём чаще всего на той или иной литературной основе – поэтому длительное время наиболее значительными вехами для неё становились произведения, импульсы для которых она получала от таких близких ей по духу личностей, как А. Чехов (камерные оперы «Цветы запоздалые» и «Мошенники поневоле»), М. Цветаева (вокальные циклы «Бессонница» и «Благовещенье»), Ф. Гарсиа Лорка (камерная оратория «Испанские мадригалы»). Тем не менее, особенно с начала 1990-х годов, самых

У Елены Владимировны страсти, связанные с этой образной сферой, разбросаны по целому ряду произведений. Допустим, в № 5 из фортепианного цикла «Семь эскизов» (1985) подзаголовку «Эпиграмма» отвечает включение в тематическую канву пьесы узнаваемых «осколков» интонационного контура известной детской песенки из мультфильма «Три поросёнка». Локальным посылом этой пьесы было желание дать язвительный шарж на некоторых не в меру идеологизированных «деятелей» тогдашней Саратовской консерватории. Препарация материала на манер вертлявой клоунады порождает мини-сатирикон, в котором через гипертрофию гротеска передаётся эксцентричный выверт, язвительная ирония, сардоническая насмешка.

Или, скажем, «Мелодия и Арабеска» для виолончели и фортепиано (1983), где в резко подчеркнутом контрасте к неоклассической «Мелодии» с её возвышенной кантиленой выступает «Арабеска», поданная в особом наклонении так называемой лёгкой музыки или концертно-танцевальной эстрады. Она построена как сугубо инструментальный диалог, изобретательный до изощрённости, напоминающий весёлую имитацию дуэли – дуэли остроумия, взаимного розыгрыша, в которой уколы партнёра парируются с лёгкой насмешливостью, с обилием неожиданных выпадов, интригующих сюрпризов. Оружием здесь служит непредсказуемость, пикантная шутка, острый жест. Всё основано на недомолвках, едва уловимых намёках, воспроизводимых с элегантно небрежностью, неотразимым светским шармом и вместе с тем эффектно, броско, в зрелищной манере. Причём создаётся это очаровательное скерцо как бы из ничего (чрезвычайно живая подача общих форм движения и непрерывные блики синкопированного ритма).

*Сонатина-парафраза* для фортепиано и ударных (1985) также основана на контрастной игре стилями, что зафиксировано в заголовках частей: *I. Бетховен, II. Моцарт, III. Гайдн и Россини*. Эта вольная фантазия по моделям классики (с завуалированными коллажными вкраплениями) может произвести впечатление музыкальных шалостей-кунштюков. Со всей очевидностью данный настрой открывается в финале: брызжущее веселье, забавы в манере Гаргантюа и Пантагрюэля, стихия пересмешничества, густо пересыпанного перцем искромётных выпадов, пикантно-грубоватых бурлесков и дерзких острот на грани дозволенного.

Подробнее остановимся на финале концерта для оркестра «*Импровизации*» (1978). Елена Гохман предложила в этом сочинении свой вариант разработки жанра *концерта для оркестра* – жанра нового, который сформировался только к середине XX века и был представлен немногочисленными образцами. Она оригинально интерпретирует сам принцип концертности, так как в основу этой композиции положено взаимодействие исключительно плотных *tutti* с отдельными оркестровыми группами, а главное – поочерёдное звучание и переключки этих четырёх оркестровых групп (струнные, деревянные и медные духовые, ансамбль ударных и клавишных инструментов).

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

Всё это своего максимума достигает в финале. «Буффонада»

– таково название части, и это именно так. Перед слушателем проносится шумная и неопишимо пёстрая круговерть лиц, «персонажей», карнавальных масок, происходит масса забавных происшествий, разворачивается настоящий фейерверк всевозможных затей, выдумок, юмора, балагурства.

Это материализуется через ворох тем, прорастающих одна из другой, к тому же с их непрерывным преобразованием. Причём первая из них, ведущая по драматургической функции, представляет собой 12-тоновую серию и в своём озорстве как бы подтрунивает над «учёной» додекафонией – именно этому так удивлялся Альфред Шнитке, услышавший «Импровизации» во время своего приезда в Саратов с авторскими концертами в 1981 году.

Многое основано на изобретательнейшей игре инструментальных тембров (господствуют характеристически трактованные духовые), и особую значимость приобретает принцип организованной алеаторики (нанизывание импровизационных рисунков на чётко прописанный тематический стержень той или иной партии либо группы инструментов).

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

В угаре безудержного веселья терпкая шутка и бойкое комикование незаметно переходят в густо приперченный «солёный юмор», злое пересмешничество и глумливое ёрничество, а разбитной тон, задиристость и грубоватый напор

оборачиваются подчас развязностью, разнузданным освистыванием, крикливым нахрапом.

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

\* \* \*

И есть у Елены Владимировны два произведения, которые целиком обращены к стихии юмора как выражению душевного здоровья и живого ощущения жизни и которые блестяще доказывают, что ресурсами музыкального воплощения смеховой культуры композитор располагала с избытком – «Квintет-буфф» и «Мошенники поневоле».

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

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

Зрелищность присуща и самим музыкальным образам с их подчёркнутой яркостью, броскостью. Всеми этому соответствует общий

характер звучания с его шумной и пёстрой тембровой палитрой, с обилием юмористических штрихов (*glissando* тромбона, «квакающий» эффект трубы *con sordino* и т.п.).

Вся серия зарисовок представляет собой как бы «натурные съёмки» на воздухе, идущие под аккомпанемент духового оркестра. Добродушно шаржированные жанры так называемой садовой музыки сопровождают все этапы массового гулянья – помпу официального торжества, аттракционы, развлечения и, конечно же, танцы.

У камерной оперы «*Мошенники поневоле*» (1984) также есть всё объясняющий подзаголовок: *опера-юмореска*. Переработка одноимённого чеховского рассказа в оперное либретто была нацелена здесь на максимальное заострение авторской идеи.

Сюжет, вращающийся вокруг нестерпимого желания поскорее сесть за новогодний стол, для чего стрелку часов плутовски подводят вперёд, позволил обрисовать многоликую вереницу забавных лиц и характеров – характеров рельефно очерченных, каждый в своём роде, со своим амплуа. Причём у большинства из них сквозь юмористику проскальзывает сатирический подтекст, помечающий некую двусмысленность или даже явственный изъян натуры.

Вот Силантий Самсоныч – «важная персона», столп жизни, человек с весом. Ступает грозно, изъясняется в основном междометиями и, как подобает значительному лицу, назидательно указывает.

*Не-по-рядок... Не-по-рядок...*

*Кругом и всюду непорядок,  
непорядок, непорядок, не...*

*Нонче трудно найти человека,  
который обстоятельный  
и непьющий,  
который работающий.*

Ему во всём угодливо поддакивает хозяин дома Захар Кузьмич. Он натянул на себя маску страдальца и поминутно рассыпает жалобы, сетования на судьбу. Но в

отношении тех, кто послабее, этот затрапезный мещанин становится грозным судьёй, буквально захлёбываясь от неподдельного негодования.

*Ах, что я вижу!  
Что, что такое?!  
Мой сын родной,  
родной мой сын,  
он посягает на святое.  
Ах, ты разбойник!  
Дурак ты этакий!*

Иное «дно» у Жана. Шикарно одет, с вальяжными манерами, в курсе модных новостей. Обожающие его Барышни с замирием сердца щебечут друг другу о нём.

*Ах, что за прелесть,  
ах, что за прелесть этот Жан!  
Шепчу в восторге,  
шепчу в восторге «Шарман!»  
Что за манеры,  
что за манеры – бон тон!  
Словно из Парижа,  
словно из Парижа  
к нам явился он.*

Да, Жан способен пленить, тронуть сердечные струны, тонко закатывая глаза, умело выжимая чувственность и чувствительность. Пусть во всём этом есть что-то сомнительное, смахивающее на жестокий романс, но взять за душу он умеет.

*Взгляд опьяняющий,  
полный огня,  
жаркою страстью  
сжигает меня.  
Чувством стеснённая,  
кровь закипает.  
Счастьем пронзённое,  
сердце страдает.*

Однако за приятной наружностью и обходительностью Жана скрывается прозаичность заурядного человека и пошлость циника, которую он обнаруживает, разумеется, только наедине с собой.

Во многом особняком стоит Гриша. В отличие от «фарисеев», подобных Жану и Захару Кузьмичу, эта натура прямая, открытая и, до известной степени,



*Елена Гохман в год сочинения оперы «Мошенники поневоле»*

уникальная. Если судить по его репликам и интонационной «жестикюляции», можно предположить характер едва ли не титанический.

Говорит об этом колоссальная интенсивность волеизъявления, чуть ли не трагедийный пафос мрачной решимости, потрясающий жар сердца и невероятный запал страсти. Всё это, однако, вызвано лишь жжением горла, пересохшего без алкоголя, что становится ясным, когда в конце одной из его героических тирад звучит сакраментальное «Рюм... рюм... рюмашечка!»

В обрисовке каждого из персонажей оперы «Мошенники поневоле» Елена Гохман демонстрирует острое чувство типажа, в полной мере оперируя тем, что именуется обобщением через жанр. Сочность и выпуклость раскрытия образов во многом основана на использовании броского и очень разнопланового материала, в том числе «сомнительного» – от

жестокоего романа и опереточного канкана до современной песенной эстрады и джазовой импровизации.

Вдобавок ко всему эта яркая характеристичность подаётся в сильнейшей комедийной утрировке: пародирование жанров с соответствующей гипертрофией интонационной выразительности дополняется специфической трактовкой слова (его разбивка на отдельные слоги и даже единичные звуки), препарацией инструментальных тембров (кричащие, стонущие, хрипящие, повизгивающие), привнесением натуралистических штрихов (с наибольшей ответственностью в эпизоде зевоты) и элементов абсурдистской эстетики (из уже упоминавшихся моментов для примера можно сослаться на «героику» Гриши и «вопления» Захара Кузьмича в сцене с младшим сыном).

Драматургически этот весёлый гротеск «раскручивается» по линии коллизии «отцов и детей»

(взаимное недовольство друг другом молодых и стариков), но ещё более – по линии тайной и явной «войны», которую ведут те и другие против хозяйки дома Маланьи Тихоновны.

Вопиющая несправедливость: среди массы празднующихся она одна-единственная неустанно хлопочет с приготовлениями новогоднего стола и она же оказывается под огнём жаждущих поскорее сесть за него. Самая «высокая» нота этой суетной природы, озвучиваемая неизменной для неё дробной скороговоркой, подаётся следующим образом.

*У меня не хуже будет,  
чем у порядочных людей.  
Будут гости мной довольны,  
не в обиде будут гости.  
И скажут люди:  
у Маланьи стол накрыт не хуже,  
чем у порядочных людей.*

Но это её стремление разбивается о нетерпение окружающих.

Нагнетание возбуждения достигает своего апогея в большом ансамбле «*Сколько, сколько можно ждать?!*», где эта ключевая фраза текста перемежается призывным «*Пора к столу!*» и оглашённым «*Дайте выпить!*».

Воспроизводимое здесь похание «беспредельного возмущения», опирающееся на жёсткое *ostinato* бешено скачущего ритма и отдающее экспрессивнейшим, мрачным драматизмом – это ещё один штрих абсурда, напоминающий о том, что даже среди никчёмной обыденности на поверхность жизни может вырваться джинн не терпимости и агрессивности.

Тем не менее, *опера-юмореска* остаётся таковой, и соответствующую данному обозначению атмосферу изредка оттеняют лирические отстранения. Среди весёлой «заземлённости» лучиками чистого света мелькает мальчик Коля (дискант) с его детской радостью, с его простодушием и непосредственностью (он здесь единственный, кто не мошенничает).

Звонко щебечут, порхают, как стрекозы, Барышни (два колоратурных сопрано) – наивные, хотя и не лишённые пикантности дамочки полусвета, обаятельные в своей восторженности и лёгкости

нрава. Особенно привлекательны они в свежести потаённых девичьих мечтаний.

*Снежинки, снежинки  
медленно кружатся  
радужным, радужным,  
трепетным кружевом.*

*Звёздочки, звёздочки  
снежные, снежные  
кружатся, кружатся  
нежные, нежные.*

*В ласковом шёпоте  
чудится, чудится:  
всё, что нам грезится –  
сбудется, сбудется.*



Спектакль «*Мошенники поневоле*»



*Спектакль «Мошенники поневоле»*

Значит, и среди этой житейской кутерьмы есть поэзия, сказка жизни и настоящие, сокровенные чувства. Есть, кроме того, большое праздничное торжество и величественный, чуть грозный бой курантов, напоминающий о том, что где-то существует мир серьёзных, значительных и важных вещей.

И всё-таки это частности. Определяющим остаётся дух беззаботного времяпровождения, бурлящей радости, озорства. Отсюда исключительная живость, задор, горячий азарт, шумный ажиотаж. Красочному калейдоскопу лиц, происшествий, комических положений отвечает чрезвычайно динамичная драматургия с непрерывными переключениями, с наложениями и наплывами сценок-кадров, с их неожиданной стыковкой.

Сугубо игровая специфика спектакля потребовала сочного мазка, который зачастую выводит за пределы академического жанра, сближая с опереттой, ассимилируя эстрадно-джазовые элементы, остроумно обыгрывая приёмы авангардного письма (допустим, оркестровая «какофония» в эпизоде разбитой посуды и вытолкнутого Маланьей из кухни Гриши). В смысле «антиакадемизма» очень характерен открывающий оперу своего рода вернисаж персонажей: каждый из них выходит в маске и с ключевой для себя фразой – это напоминает цирковой парад-алле.

\* \* \*

Нынешний год проходит в Саратовской консерватории как год Елены Гохман. Фестиваль,

посвящённый её музыке, открылся постановкой оперы, о которой только что шла речь. Ещё при жизни автора, в 1990-е годы, она была исполнена в концертном варианте и тогда же нам удалось сделать её телепостановку на базе Саратовского ГТРК. И вот, наконец, произошло событие, которое можно с достаточным основанием квалифицировать в качестве мировой премьеры. Силами Оперной студии Саратовской консерватории «Мошенники поневоле» обрели сценическую жизнь. Их огромный успех доказал бесспорную жизнеспособность того, что было написано более четырёх десятилетий назад. Для свидетелей этой премьеры нет никаких сомнений в том, что перед нами истинный шедевр, которому предстоит большая будущность в театрах страны и мира.

---

### Информация об авторе

**Демченко Александр Иванович**, доктор искусствоведения, профессор, Международный Центр комплексных художественных исследований, главный научный сотрудник  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего профессионального образования Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова  
410012, Саратов, Российская Федерация, пр. Петра Столыпина, д. 1

### Information about the author

**Demchenko Alexander Ivanovich**, Doctor of Arts, Professor Center for Complex Artistic Research, Chief Researcher  
Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Professional Education of the Saratov State Conservatory Named After L.V. Sobinov  
410012, Saratov, Russian Federation, Avenue of Peter Stolypin, 1